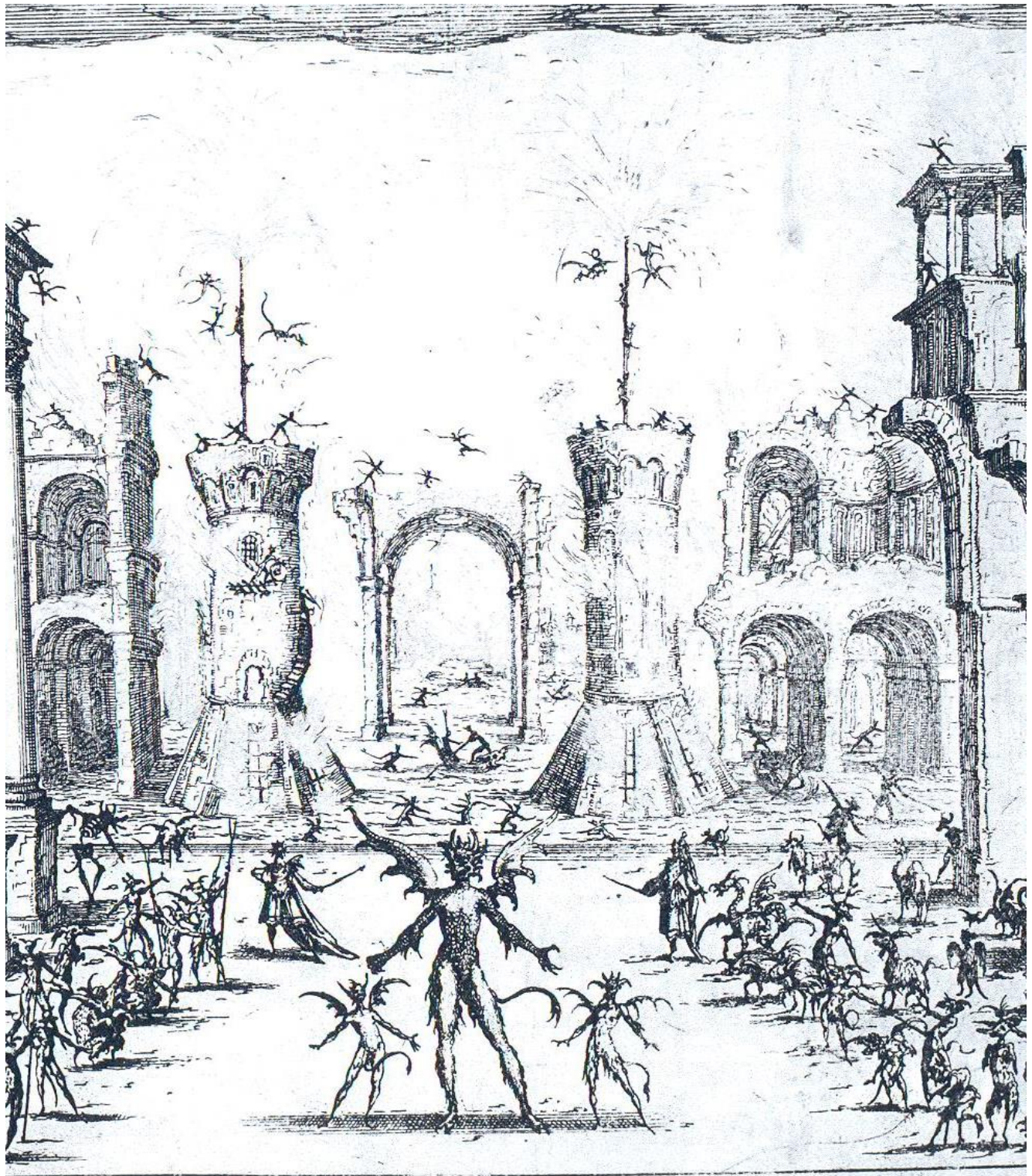


ESCENOPLÁSTICA Y ARTES ESCÉNICAS.

Aproximación a la Historia de la Escenografía:
Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas.

ESTHER MERINO PERAL. UCM
EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS. URJC.



CAPÍTULO I.
HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA DE LA ÉPOCA MODERNA:
GIULIO PARIGI. LA EDAD DORADA DE LA ESCENOGRAFÍA
FLORENTINA*.

“...la vida es corta y así como los giros en el cielo de la luna
 cubren y descubren sin tregua las orillas del mar, lo mismo hace
 con Florencia la Fortuna”.

Canto XVI, El Paraíso, *Divina Comedia*. Dante.

En la Florencia de Lorenzo El Magnífico¹, la mayoría de los entretenimientos eran una mezcla de festivales populares y religiosos, carácter este último que fue quedando diluido por el empuje de la cultura medicea, más inclinada al énfasis en el esplendor paganizante, recuperando las formas de celebración alegórica lúdica latina para respaldar el monopolio de poder de la familia sobre la República Florentina, como los Triunfos. En ese marco se insertaba la labor de creación de aparatos para la puesta en escena de los *Misterios* como el *Ingenio* de Brunelleschi para el acondicionamiento del ritual de la Asunción, celebrado en la iglesia de San Felice², reutilizado por Vasari y por Cecca a finales del siglo XV.

Antes que Leonardo, y aún dentro de las polivalentes labores de un director artístico que heredaron los escenógrafos después, se mencionaba a un pintor, poeta, diseñador de escenarios e inventor de maquinaria, Zafrano, al servicio de los Gonzaga, desde 1483, siendo famoso en toda Italia por sus creaciones³ a la hora de organizar dichos festivales, citado junto a Filippo Lapaccino o Atalante Migliorotti, éste al servicio de los Medici desde 1490, y muy próximo al

*Una gran parte de lo que se trata en este capítulo y en el siguiente, sobre la Historia del Espectáculo, de la Escenografía y la Escenoplástica del siglo XVII, es fruto de la investigación en archivos y bibliotecas florentinas, como la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca Marucelliana, el Archivo Mediceo del Principato y el Kunsthistorisches Institut, gracias a la concesión de una Beca de Movilidad del Profesorado de las Universidades Madrileñas, por la Fundación Cajamadrid, 2012.

¹ Elena POVOLEDO, apunta la presumible relación entre los cada vez más complejos y dramáticos festivales que fueron desarrollándose en Florencia y los espectáculos de los Montefeltro en Urbino o los Gonzaga en Mantua, a lo largo del último cuarto del siglo XV, como mascaradas, banquetes de carnaval e *intramesse*, que Lorenzo pudo conocer de primera mano o a través de embajadores, en *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge 1982, p. 287.

² E. GARBERO ZORZI y M. ALBERTI, “Le Chiese: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza”, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*. Catalogo de la exposición celebrada en Florencia en 2001, Florencia 2001. pp. 117-138.

³ Elena POVOLEDO, 1982, p. 289.

mismo Da Vinci. Habrían sido “*dramas híbridos*”⁴ complementados con temas y motivos de la imaginería mitológica como el *Orfeo* de Poliziano, o *La festa del Paradiso*(1490) y *Danae* (1496), de cuyos montajes también se tuvo que ocupar Leonardo en Milán al servicio de los Sforza, los preámbulos del género dramático de los *Intermezzi*, las fábulas y las óperas posteriormente, abandonándose por el camino las decoraciones escénicas medievales, sustituidas progresivamente por fingidas composiciones en base a los nuevos preceptos de la perspectiva de Pacioli o Brunelleschi, en los escritos recopilatorios de Alberti. Y, enriquecidos con partitura, danzas y efectos mecánicos.

Los procesos creativos de Leonardo, para decorar las mágicas puestas en escena de tales historias, siempre son interesantes. Sus bocetos de entramados arquitectónicos, máquinas y decoraciones propiamente, constituyeron el soporte primario del que se sirvieron sus sucesores en tareas de semejante estilo. Así, es imposible no percatarse de las similitudes entre su famoso esbozo para ilustrar una “calle vitruviana”, como sustrato de los grabados recopilatorios de las escenas de los géneros dramáticos definidos por Serlio, en su *Segundo Libro de la Arquitectura*, en 1545. De la misma forma que apenas los cuatro trazos que le sirvieron de inspiración para la ambientación del Mundo del Hades, se perpetuaron en los diseños del Infierno de Buontalenti, Vasari, Parigi o Tacca. Los espectáculos ya montados en todo su esplendor, debieron dejar fascinados a quienes tuvieron el privilegio de degustarlos. No podemos sino aventurar, conociendo su fructífera imaginación, las máquinas que pudo emplear para que volaran y se movieran por los aires los protagonistas, fascinado como estaba por todo tipo de recursos de los antiguos en estos temas, a partir de la contemplación de sus estudios del famoso y legendario teatro móvil de Curión en el siglo I antes de Cristo, por ejemplo, o los fantásticos diseños de la mecánica lúdica de Hierón o Jerónimo de Alejandría. En lo que si parece haber acuerdo igualmente es en el funcionamiento, o mejor dicho, distribución tripartita de la escena: a nivel del suelo, a media altura o nivel intermedio y un tercer nivel superior, para representación tipológica del Olimpo mítico, recurrentemente reutilizado por los escenógrafos durante varias centurias, quizás emplazado gracias a una plataforma elevatoria y estabilizada en esa altura. Mandorlas y discos rotatorios⁵ de una práctica ya habitual, para cuando dichas fórmulas fueron recogidas por Sabbattini⁶ en sus tratados de 1637 y 1638.

La labor profesional del *artista escenógrafo*, quizás el que mejor resume el concepto de la integración de las Artes –por la cantidad y diversidad de asuntos con los que debía bregar en su actividad cotidiana de ilustración de tales montajes- tiene su precedente en esta enorme figura de la Historia del Arte universal. Sus trabajos, desde el primero hasta los últimos de sus herederos en

⁴ POVOLEDO, 1982, p. 291.

⁵ Interesante al máximo el apartado dedicado por POVOLEDO a la interpretación de los elementos técnicos usados en las primeras representaciones de estos espectáculos renacentistas, 1982, pp. 295-298.

⁶ Noticias en 4. Le arti in scena, “Lo spettacolo delle arti: dispute, teorie, ordinamenti, storie intorno al palcoscenico”, en Silvia CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, 306, Roma 1995, cap. 6, pp. 238-240.

el cargo, terminaron por ampliar su capacidad a la de idear aparatos y maquinarias con la que agilizar e introducir movimiento en las representaciones, los denominados “ingenios” renacentistas y “tramoyas” barrocas.

En este itinerario por el proceso de configuración de la escenografía perspectiva, que se prolonga hasta el siglo XVII, y en el que se recuperan elementos arqueologizantes de la tradición teatral grecolatina, hay que insertar el caso del teatro temporal que Francesco Gonzaga ordenó construir para el Carnaval de 1501, presumiblemente en una de las salas del castillo-palacio de Pusterla, su residencia habitual, que se decoró parcialmente con seis paneles, ilustrados con el tema de los *Triunfos de Cesar* de Mantegna⁷, y donde se representaron el *Penulo*, el *Hipólito* y *Adelphi* de Séneca. En la corte de Mantua parece que en esas fechas tempranas, a comienzos del siglo XVI, ya se estaban empezando a usar los *Intermedi*⁸ en determinados festejos, decorados con obras de Mantegna y dentro de los parámetros de la pintura ilusoria basada en los preceptos de la perspectiva simbólica, aunque al parecer el supervisor de la escena no fuera este artista, sino el anteriormente citado Zafrano⁹, a quien se ubica organizando los montajes de diversas comedias para el Cardenal Ludovico Gonzaga. La lista se completaría con la intervención del pintor, arquitecto e ingeniero Girolamo Genga, supervisando las decoraciones escénicas en base a las descripciones vitruvianas, para las fiestas carnavalescas celebradas a instancias del Duque de Urbino en Pésaro en 1513. En esa línea de las decoraciones escénicas en perspectiva, también habría que encajar los diseños realizados por Rafael para los paramentos escenográficos de la representación de *I suppositi* de Ariosto, organizados por el Cardenal Cibo en Castel Sant’Angelo en honor del Pontífice León X, en 1519.

Algunos historiadores encuentran precisamente en los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti –también llamados *intromessa*, *introdotto*, *tramezzo*, *interludio* o *entreactos*- los verdaderos fundamentos de la ópera barroca, incidiendo en los aspectos dramáticos que tanta fortuna alcanzaron en pleno esplendor a lo largo del siglo XVII. Giorgio Vasari en los festejos de 1565 y Raffaello Gualterotti (1544-1618) en 1579 fueron los ilustres predecesores de Buontalenti¹⁰ en la creación de la iconografía celebrativa para los Medici, como la de las fantásticas carrozas, con fabulosas formas de dragones por ejemplo, que tuvieron continuación con amplitud y diversidad en las creaciones de Giulio

⁷ E. POVOLEDO, 1982, pp. 313-314. Donde se desarrolla más ampliamente este tema, y donde se cuenta que la decoración de la sala se completó al parecer con profusión de luminarias, figuras pintadas en dorado, plateado y otros ricos colores y muchos más ornamentos. E incluyendo un cielo ilusorio de azul oscuro cubierto de constelaciones y celaje.

⁸ Sobre este aspecto se puede consultar “Visible intermedi and movable sets”, en E. POVOLEDO, 1982, pp. 335-383.

⁹ POVOLEDO, 1982, p. 315.

¹⁰ BLUMENTHAL, Arthur R. *Theater Art of The Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire y Londres, 1980, p. 27. Uno de los más expertos ayudantes de Buontalenti, con quien estuvo trabajando hasta unos meses antes de morir en 1608, fue Alessandro Pieroni (1550-1607), entre otros, en la organización de las decoraciones para *Il Rapimento di Cefalo*, para conmemorar los esponsales de María de Medici con el rey de Francia Enrique IV, en 1600.

Parigi. Estos artistas se afanaron por remodelar la imagen de los antiguos encuentros bélicos de raigambre medieval, en justas y torneos, en su presentación pública, tomando el urbanismo de la ciudad de Florencia como escenario de su puesta en escena, y en el que la Piazza de Santa Croce por ejemplo fue uno de los recintos recurrentes en esta nueva práctica, componiendo la retícula de los espacios asentados en la funcionalidad lúdica festiva, y así se explica la edificación, unos años más tarde, a tan solo unas cuatro calles de distancia, del *Teatro de la Pérgola*. Las carrozas de mantenedores y contendientes en general, ahora renovaron sus fachadas recubiertos de alegóricas figuras, incluso reconvertidas en aparatosos cortejos de órganos hidráulicos ambulantes.

Michelangelo Buonarroti el Joven, sobrino del pintor de la Sixtina, también se ocupó de la elaboración de programas decorativos de algunos de los enlaces oficiales de los Medici, y a través de sus propias descripciones es posible imaginar el ambiente en el que se distrajeron invitados y súbditos en general, de las óperas y los torneos además de historiados banquetes de manjares esculpidos, algunos de ellos por el propio Giambologna (1529-1608), el mismo artista de las figuras cinceladas en las entrañas de los jardines y villas florentinas.

Ludovico Cardi, conocido por "*Cigoli*" (1559-1613) fue otro de los artistas ocupados en las decoraciones para los festejos florentinos de comienzos de una nueva centuria. Así, en 1608 se empleó a fondo como diseñador de los ornatos de la *Giostra dei Venti*, con las que se celebraron los esponsales de Cosme y María Magdalena de Austria, y cuyas descripciones quedaron recogidas en el libreto de Camillio Rinuccini¹¹. Pero, sobre todos los precedentes, quien mejor representa la figura polifacética del artista, escenógrafo, arquitecto, ingeniero, escritor, diseñador y pintor, fue, sin duda alguna, Giulio Parigi¹², quien pudo disponer, por si fuera poco, de la enorme fortuna de sus mecenas, dirigiendo la política iconográfica teatral del estado florentino, a lo largo del primer cuarto del Seiscientos, siendo por su parte, maestro de otros tantos artistas y fuente de inspiración de ilustres grabadores como Jacques Callot y Stefano della Bella, convertidos en cronistas del lujo y la fantasía de la época de mayor esplendor de la capital toscana. Mediante los Festivales celebrados durante ese periodo, en Florencia la cultura barroca se canalizó a través de ese formato artístico, constituyendo una época de especial florecimiento, como verdadera edad dorada en la organización de magnos eventos perpetuados en la memoria. De hecho, los elementos tipológicos escenográficos ideados por Parigi, para *El Juicio de Paris*, como las vistas de ruinas, un paraíso, una vista infernal, la plaza frente a la fachada de un templo

¹¹ BLUMENTHAL, 1980, pp. 33-34.

¹² El padre de Giulio, Alfonso di Santi Parigi (1535-1590) había trabajado con Buontalenti en 1589 y es presumible que el hijo de dieciocho años hiciera las labores de asistente del padre y que trabajara incluso en el festival de 1600. Mucha de la información de que se dispone, detalles y testimonios de los procesos preparatorios de estos eventos, fueron conservados por el Mayordomo de los Médici, Girolamo Seriacopi. Y toda esta interesante recopilación de datos han sido posibles gracias a la labor de Arthur R. BLUMENTHAL, con motivo de la antológica exposición organizada por el Dartmouth College Museum & Galleries, de la que el Catálogo titulado *Theater Art of The Medici*, publicado en 1980, es una de las obras más exhaustivas sobre este importante capítulo de la Historia del Arte.

o una marina, fueron repitiéndose hasta consolidarse en una fórmula protocolaria durante todo el siglo XVII. Y de la misma forma que su predecesor y maestro Buontalenti, Parigi continuó decantándose por el punto de vista central a la hora de configurar la composición perspectiva de toda la decoración escénica, mientras que a diferencia de aquél, prolongó notablemente la profundidad, para poder aumentar el movimiento de máquinas por todo el escenario. La habilidad y la pericia de este artista terminaron por erigirle en un maestro de escenógrafos a lo largo de todo el siglo XVII. Quizás sea esa la razón por la cual se encuentran repercusiones de sus creaciones y formas de escenificación de los espectáculos por él concebidos, sin salir de la península italiana, en las labores de Torelli en Venecia, quien había tenido una formación florentina, pero de igual forma se vislumbran los ecos de las maravillosas creaciones de Parigi en los montajes de Lotti y Bianco en la España de Felipe III y Felipe IV, respectivamente, a quien ambos dos conocieron personalmente. Además, habría que señalar la difusión que alcanzaron los cada vez más complejos diseños de este artista en su misma época, incluyendo aspectos como la danza, que tanta fortuna lograron en otros territorios europeos, como en la Francia de Luis XIV. En este sentido, los *Intermezzi* de los primeros tiempos de la carrera de Parigi ya habían requerido programas coreográficos para abarcar la creciente dificultad de “manejar” numerosos grupos de ocasionales bailarines, de los que en 1608 se encargaron Buonarroti el Joven y Giulio Caccini¹³. Para esas fechas imperaba una insaciable sed de novedad entre el público aristocrático, aburrido de la monotonía y la corrección de las comedias clásicas, lo que propició una búsqueda de novedosos argumentos, dentro de un panorama de renovación constante de decoración y multiplicación de “efectos sorprendentes”¹⁴. Tendencia que se hizo más evidente en la plenitud de la década de los treinta en los espectáculos auspiciados por los Medici, hasta ser condición indispensable en las representaciones del nuevo género operístico en Venecia, gracias a las oportunas ocurrencias e innovaciones ideadas por Parigi, allí ejecutadas por el gran mago, quien así mismo difundió los rasgos de la escenografía italiana en Europa, en la corte francesa junto a los Vigarani, mientras que en la corte imperial dichos aspectos vinieron de la mano de los Burnacini.

En este sentido, en la Biblioteca Nacional de España (BNE) en Madrid se conservan algunas de las obras más representativas de los Festivales, Dramas Mitológicos, Tragedias Históricas y de las Óperas-Torneo de la Historia del Espectáculo del siglo XVII¹⁵. Reconocido por tanto como sucesor de la práctica

¹³ BLUMENTHAL, 1980, p. 57.

¹⁴ K. SABIK, “Escenografía y Tramoya”, en *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, capit. V, pp. 191-194.

¹⁵ Casi todas ellas provienen de las mismas fuentes, de las colecciones reunidas por Pascual Gayangos y Vicente Carderera, así como de la de Barbieri, lo cual tiene su lógica, si se asume el interés preciso de uno de los creadores del género musical de la Zarzuela. Y en ciertos casos puntuales, el itinerario de procedencia de algunas obras con el sello de la Biblioteca Real, podría haber discurrido desde el Palacio Real, del que habrían salido a comienzos del siglo XVIII, desde la Torre Alta del Alcázar, para ser vendidos, separados del monto del núcleo fundacional de la Biblioteca Real Borbónica, establecida en el Pasadizo de la Encarnación a partir de 1712, y que además se nutrió de obras que el nuevo monarca Felipe V habría hecho traer de Francia y de una serie de bibliotecas incautadas a vencidos del bando de los Habsburgo en la Guerra de Sucesión Borbónica. A finales del siglo XIX, con vistas a conformar

escénica de Vasari y de Buontalenti durante el siglo XVI, el testigo en la nueva centuria fue recogido por Giulio Parigi, de quien se atesoran exponentes de su trabajo para los tempranos montajes de *La liberación de Tirreno*¹⁶, *Santa*

una parte del grueso de los fondos de una institución pública gestada con vocación de hacer más asequible la cultura dentro de los ideales del Liberalismo político, algunos de los volúmenes de Felipe IV entonces dispersos, pudieron “reencontrarse”, entre las adquisiciones y donaciones de colecciones como las de Campo Alange y la muy relevante de Gayangos, donada por sus hijos en 1899. Noticias en Fernando BOUZA, *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro, Madrid 2005, p. 41. Por tanto, en la mayoría de las obras relacionadas con este asunto de la Historia del Espectáculo y de la Escenografía, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid suelen repetirse varios nombres en alusión a su procedencia: Pascual Gayangos y Asenjo Barbieri, así como ex libris, en su mayoría, de la Real Biblioteca de Palacio. En cuanto se refiere a Gayangos, mucho se ha escrito sobre su bibliofilia y su contribución al origen de la archivística española moderna, al frente de la Biblioteca del Palacio Real primero y después al servicio de la Academia de la Historia. Sus preferencias se centraban en la literatura medieval hispanoárabe, de la que publicó numerosos estudios y revisiones críticas. No obstante, su capacidad recopilatoria abarcó otras temáticas de relevancia para los estudios de áreas específicas de la Historia del Arte, como la Tratadística de *Re Militari* o ésta relativa a la Historia de las Artes Escénicas, conformando en gran parte lo que hoy constituye el inestimable fondo de la principal biblioteca madrileña y que, sin embargo, no suele mencionarse en catálogos antológicos al respecto, no sólo italianos sino internacionales, tanto en flagrante como injusta omisión. En este sentido, concretamente, otro de los itinerarios presumibles del ingente material sobre los temas del espectáculo se habría iniciado desde el propio ámbito cortesano de la capital, recopilado no mucho después por José Antonio Armona y Murga, Corregidor de Madrid, a partir de la información acerca del trabajo organizador del Marqués de Heliche o de Liche, D. Luis de Haro, o del Condestable de Castilla, sobre el teatro en los reinados de Felipe IV y Carlos II. Ya en el siglo XIX, Gayangos adquirió una parte de la biblioteca de Armona y por otra, los borradores de un gran tratado que éste preparaba antes de morir en 1792, a manera de testimonio laudatorio de la historiografía teatral española, fueron ordenados igualmente en el siglo siguiente por el célebre compositor de zarzuelas ya mencionado Francisco Asenjo Barbieri, que por descontento, también acabaron en la Biblioteca Nacional. Por si fuera poco, para explicar la presencia de textos y material gráfico sobre festejos varios y celebraciones de procedencia foránea, útiles e interesantes por su repercusión en el entorno cortesano hispano en este mismo centro bibliográfico y documental, valdría la pena volver a aludir a la labor de Gayangos, en este caso como Archivero de la Real Casa en 1833, quien “había realizado además diversos trabajos, tanto oficiales como personales en varios archivos nacionales muy vinculados a la Corona, en la propia Biblioteca Real, durante los años 1833, 1837 y 1843, en la de El Escorial o en el Archivo de Indias, antes de ser nombrado académico correspondiente desde 1841 en la Biblioteca de la RAH. Precisamente, de esos tiempos databa la estrecha relación de Gayangos con otro de los personajes habituales en los ex-libris que estipulan la procedencia de las obras que aquí vienen a colación, su amigo Asenjo Barbieri, no menos interesado por su lado en cualquier vertiente artística vinculada con géneros musicales, como este de la ópera, cuyos orígenes se remontan a las fábulas mitológicas de probada raigambre en los ámbitos de las Cortes Europeas del siglo XVII. Información al respecto que se puede encontrar en el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, redactado por don Pedro de Roca, Madrid, 1904. También ver Francisco BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. MOIR, Tamesis Books, Londres 1970, pp. 38-39. Miguel Ángel ÁLVAREZ RAMOS y Cristina ÁLVAREZ MILLÁN, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007, p. 49 y p. 179. José Antonio DE ARMONA Y MURGA, *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España*, Prólogo, edición y notas de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava, Vitoria 1988.

¹⁶ En la BNE, la referencia a esta obra, de hecho, se hace como “Intemedio”, para aludir a los tres grabados de Callot que ilustraban el montaje de Giulio Parigi. Fechados en 1617 en Florencia, no constan sellos ni marcas ex-libris, asumiéndose como en no pocas ocasiones,

*Orsola*¹⁷ y el *Solimano*¹⁸, muchos de ellos perpetuados para la posteridad de la mano de un cronista de excepción, Jacques Callot, quien durante años asistió a los festejos mediceos y fue el encargado de fijar las instantáneas de tan magnos fastos, mediante las estampas que hoy sirven de fuente de conocimiento indispensable de lo que tales instrumentos de propaganda, lujo y adoctrinamiento lúdico fueron en su origen en la época moderna. Aparecen así inventariados entre una larga lista de grabados del artista de Nancy aquellos en los que se refleja el ambiente festivo de la Florencia de los Medici, como la llamada Serie de la *Guerra de Amor* o la *Guerra de la Belleza*. Experiencia que le sirvió después para “retratar” festejos de similares características en su retorno a Francia y de la que también queda cumplida muestra entre los soberbios fondos de la principal biblioteca madrileña, lugar en el que también se conserva un ejemplar de la *Hipermestra*¹⁹, de cuyas decoraciones para su representación en el Teatro de la Pérgola, se ocupó Ferdinando Tacca, uno de los discípulos de Giulio Parigi. E igualmente de procedencia florentina, los ecos de los espectáculos cortesanos de finales de siglo, con ejemplos como el del soberbio *Il Greco in Troia*²⁰, con libreto de Mateo Noris y diseños escenográficos de Jacopo Chiavistelli, expuestos en varias series impresionantes de estampas grabadas por Arnold Van Westerhout (1651-1725), cuyo análisis pormenorizado dejo para otra ocasión.

que una gran parte del monto total con el que se dotaron los fondos originarios de la Biblioteca Nacional provenían de la Biblioteca Real, cedidos para su fundación, como ocurre en este caso como único indicio al respecto de procedencia o pertenencia. En la ficha catalográfica constan como: “Primo Intermedio della Veglia della liberazione di Tirreno...dove si rapva il monte d’Ischia con il Gigante Tifeo sotto. Secondo Intermedio dove si vide armarsi l’Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno. Terzo Intermedio dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la bataglia.” Figuran con las signatura ER/1171(121)-ER/1171(14).

¹⁷ *La Regina Sant’Orsola...* [Texto impreso] : recitata in Musica nel Teatro del Serenissimo. Fray Ducae di Toscana : [opera en cinco actos], Salvadori, Andrea, 1625, (In Fiorenza) : Pietro Cittoncelli, que figura con signatura R/10831. Procede dicho ejemplar de la colección de Pascual Gayangos.

¹⁸ *IL SOLIMANO* [Material gráfico] : TRAGEDIA DEL PROSPERO BONARELLI AL SERmo. GRANDVCA DI TOSCANA / Jac. Callot Fa. in aqua fort, Florencia : Pietro Cecconcelli, 1620. Invent/8091-Invent/8096 Serie completa aunque desordenada (L. 363, L. 367, L. 368, L. 365, L. 366, L. 364), que figura con signatura INVENT/8091-INVENT/8096. No se sabe su procedencia ya que los grabados de Callot no tienen ningún sello ni marca que indicara la forma de ingreso en la Biblioteca Nacional.

¹⁹ T/2024 BNE. Ex-libris y sello con anagrama BR.

²⁰ *Il Greco in Troia* (Material gráfico). Festa teatrale rappresentata in Firenze per le Noze de Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo e Violante Beatrice Principessa di Baviera, Firenze 1688. Diecisiete estampas con la firma de Westerhout, publicadas entre 1700 y 1800 quizás, y que constan inventariadas con signatura ER/1171(92)-ER/1171(108).



FIG. 1. Jacques CALLOT, Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation²¹, 1627, BNE.

Escapando de la procedencia toscana en el origen del festejo, la Biblioteca Nacional conserva igualmente ejemplares de obras no menos significativas como la *Ermione*²² de Pio Enea degli Obizzi, representada en Padua en 1636 con decoraciones ideadas por el ferrarés Alfonso Rivarola conocido como “Chenda” (1591-1640)²³, experto en “Teatros para los Torneos” y que llegó a ser pintor en el afamado y vanguardista Teatro Farnese de Parma, al tiempo que se localizan exponentes de las obras de temática contemporánea a los artistas que estaban fijando las bases de los géneros melodramáticos a lo largo del Seicento, como *Il Cromwele*²⁴, del conde Girolamo de Graziani, en Bolonia, en 1671.

El Drama mitológico de gran envergadura, maquinaria y movimiento escénico casi convulso también está bien representado, gracias a la presencia de un ejemplar del *Bellerofonte*²⁵ de Moniglia, con decoraciones diseñadas por el “Gran Mago” Giacomo Torelli. De la misma forma que es posible seguir el rastro de la difusión europea de tales prácticas, quedando testimonio de la importancia que se le dio en la Francia de Luis XIV al género megalómano importado por el veneciano de adopción y a las manifestaciones derivadas de la influencia italiana, en forma de cuatro magníficos grabados de Berin y Dolivar, cuya temática –como *Perseo* o *Roland*- incidía en el interés imperante en el país vecino en la década de los ochenta, en el marco de la institucionalización académica impulsada por el Rey Sol y su ministro Colbert.

²¹ Fechada en 1627, consta con signatura INVENT/8190, BNE.

²² *L'Ermiona* del Sr. Marchese Pio Enea Obizzi per introduzione d'un Torneo à piedi & à cavallo e d'un balletto rappresentato in musica nella citta di Padova l'anno MDCXXXVI ... [Texto impreso] / descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini. In Padona) : per Paolo Frambotto, 1638. R/35564.

²³ M. PIGOZZI, “Strategie festose a Módena e a Reggio. Il valore politico e sociale della Festa”, en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Silvana Editoriale, Milán 2009, pp. 271-283.

²⁴ *Il Cromwele* (Texto impreso): Tragedia. Graziani, Girolamo, Conte de. Bologna: Per li Manolesi, 1671. Consta con la signatura T/10803.

²⁵ *Il Bellerofonte*, de Vincenzo Nolfi. Inventariado con signatura T/28028, sin marcas ni sellos, por lo que no es posible establecer su procedencia.

El recorrido por la evolución de la Escenografía del siglo XVII hasta desembocar en las composiciones concebidas con deleite obsesivo por la multiplicidad perspectiva hasta el infinito y por las llamadas vistas angulares de los Bibbiena, también pasa por la mención de los artistas que figuran en el catálogo de los más reputados y cuyo trabajo se focalizó en el ámbito de las posesiones austríacas de los Habsburgo, como fueron indudablemente los Burnacini, especialmente Ludovico Ottavio, quien firmó los diseños de las decoraciones para *Il Pomo d'Oro* en 1668 y para *Il Fuoco Eterno*²⁶, de Draghi en 1674.

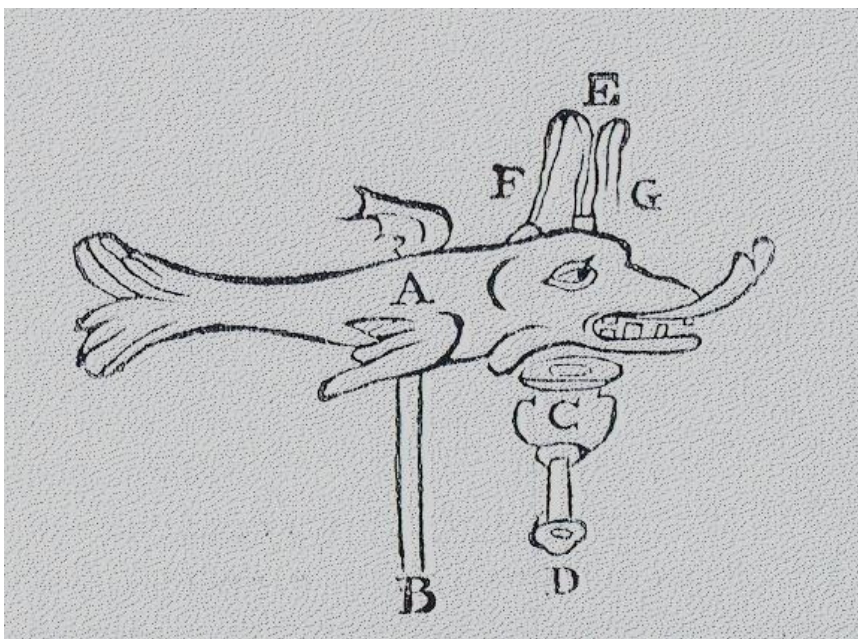


FIG. 2. N. Sabbattini. *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne Teatri* 1638. BNE.

La influencia de la obra de Sabbattini es perceptible en toda la órbita de las decoraciones escenográficas italianas y europeas. Sus textos antológicos figuraban en las Bibliotecas de los expertos en la materia. Mucho se ha mencionado, porque es ciertamente apreciable, en la experiencia práctica de los montajes de Torelli, pero de igual forma, previamente, en el ámbito florentino de Giulio Parigi y Ferdinando Tacca después, donde se acusaron las notables amplificaciones de composiciones más espectaculares que quedaron retratadas en la tratadística de Sabbattini, como se pueden establecer analogías con la iconografía de grabadores vinculados a dichas manifestaciones del Arte Efímero, a través de la obra de Jacques Callot o de Stefano della Bella (1610-1664). De hecho, la correspondencia de la iconografía que surcaba el caudal de los distintos formatos artísticos, desde la estampa al tratado y directamente al escenario de la Fiesta Barroca ya es perceptible anteriormente, y todo ese vocabulario de seres fantásticos muestra

²⁶ *Il Fvoco eterno cvstodito dalle Vestali* [Texto impreso] : Drama musicale per la felicissima Nascita della Sereniss. Arcidrechessa Ana Mevria... Siglia... dell'Imperatore Leópoldi della Imperatrice Clavdia Felice... / Poste in Musica del Sr. Antonio Draghi... Con l'arie per li Baellitti del Sr. Gio: Erico Smelzer. Vienna : Christofore Cosmerovio, 1674. Lam. grab. por: Mathäus Küesel, segun L. Burnacini. ER/3023 BNE. No consta sello de procedencia, ni marca de propietarios anteriores.

similitudes, como la de esta ilustración del texto del escritor de Pesaro y una de las estampas de Johan Sadeler (1500-1600)²⁷.



FIG. 3. Johan SADELER. Agua. Estampa. Entre 1572-1600. BNE.

²⁷ [Los cuatro elementos] [Material gráfico] / M de vos inventor, Joannes sadeler fecit & excudit. La serie completa consta de 4 estampas: [Agua] AQUA. INVENT/49400. No en vano Callot completó su formación en Roma en el estudio de su compatriota Philippe Thomasin y también se familiarizó con las obras de artistas flamencos como Sadeler. Anthony BLUNT, "Enrique IV y la Regencia de María de Medici", *Arte y Arquitectura en Francia*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1977, cap. V, p. 191.



FIG. 4. Johan SADELER. Agua. Estampa. Detalle. BNE.

Sólo es posible comprender algunas de las creaciones de Bacchio del Bianco para las celebraciones cortesanas madrileñas²⁸, si se ponen en relación con el ámbito florentino de espectáculos de amplio espectro en la sorpresa visual, con el que se había formado el emigrado italiano. Precisamente, a través del lenguaje iconográfico de la *Naumachia* de ascendencia latina se había difundido el tema del grotesco, de los mascarones fantásticos del gusto de la Cámaras de Maravillas Manieristas del Cinquecento. Uno de los especialistas en este género fue Bernardo Poccetti²⁹, autor de los frescos de la Gruta Grande de Bóboli. El *Poccetti* se había educado en la tradición formal de las decoraciones vasarianas, de seres monstruosos que poblaron jardines como el

²⁸ “El cuatro de julio de 1657, la víspera de San Pedro, Su Majestad se embarcó esa noche en la armada que ha hecho en el Retiro contra Cronwell... Aquella noche y tarde fue el festejo grande, acompañando el Rey a pie a su mujer, que iba en silla, y las damas tras él, locas de regocijo... La **galera es cosa grande**. Andan en ella 60 personas y aquella noche hizo la artillería de las suyas; los ministriles moros a la par atronando los aires, fuera de otras embarcaciones menores donde las Sirenas y Nereidas, si llegaran al Leteo, suspendieran las almas...” Por cierto, que tan sólo unos días después, debido a los rigores estivales “encalló en el Retiro **la Real de España**, por falta de agua, que se acorta con el calor y rezumarse algo los estanques. Hiciéronla nadar a fuerza de brazos y remos, quebrando ocho, visto lo cual por el marqués de Liche, general de esta armada, ha puesto en plática hacer lugar a Jarama, para que, Atlante de tan gran peso, la sustente en sus hombros de cristal”. En Jerónimo de BARRIONUEVO, *Avisos (1654-1658)*, CLXXXVI, Biblioteca de Autores Españoles, II, Edición y estudio preliminar por A. PAZ y MELIA, Madrid 1969, pp. 89-90.

²⁹ A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napoletana, Nápoles 1983, p. 67.

de Bomarzo con oníricas torres inclinadas, grutas en forma de sorprendente mascarón a escala humana y sierpes colosales, en las cercanías de Roma, o como aquéllos que luego ya ideó él para la proa y la popa de la nave de “*Calai e Zeti*”, una suerte de sirena y arpía, que pudieron contemplar los espectadores de *L’Argonautica* en julio de 1608, en Florencia y a la que Giulio Parigi, quien diseñó todas las embarcaciones del magno evento se refería como la “*fiesta d’Arno*”³⁰.

La semiótica implícita del espectáculo ahondaba en la analogía del triunfo de los Argonautas con sus homólogos toscanos, con motivo de los esponsales del príncipe Cosme II y María Magdalena de Austria, quienes asimismo participaron de forma activa en la representación de los personajes principales, Jasón y Medea. El interés de los Medici por resaltar la vertiente acuática y marina de la capital del Estado Toscano, se entendía dentro del contexto de una política de enaltecimiento de su proyección exterior, reforzando la flota creada por su progenitor Ferdinando I, quien había establecido la sede portuaria oficial en Livorno. La construcción de las embarcaciones fue sufragada por varios aristócratas florentinos, que también navegaron en ellas y Parigi, por su parte pudo inspirarse perfectamente en las creaciones de una ficticia flota se similares características en 1565 por Giorgio Vasari, en 1579 por Raffaello Gualterotti y en las mencionadas de Buontalenti para la *Sbarra* de 1589.

Pues bien, nada se dice en las referencias a archivos, bibliotecas y colecciones que poseen réplicas de este interesante material, de los centros documentales hispanos y sin embargo es lógico el interés cortesano coetáneo, en busca de modelos de emulación de tales usos y costumbres. Eso explicaría la presencia en la Biblioteca Nacional de cuatro estampas³¹ firmadas por Callot, con vistas de enfrentamientos navales y otras dieciséis que figuran con el título de Batallas de los Medici, insertas en una *Vida de Ferdinando de Medici*, impresa en 1619, en la que figuran como autores y coautores Jacques Callot, Antonio Tempestá y el mismo Pocetti³² respectivamente.

³⁰ BLUMENTHAL, 1980, p. 59.

³¹ Folleto titulado *Relazione della Presa di due Bertoni di Tunis fatta in corsica in Firenze*, nella stamperia di Zanobi Pignoli, 1617. 1. El Ataque, 2. El Abordaje de Bertone, 3. El Abordaje de Petaccio y 4. El Abordaje, con signatura INVENT/8130.INVENT/8133

³² De hecho, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva igualmente una no menos interesante imagen, dentro de todo este rico corpus, de Jacques Callot cuyo título consta como “El Infierno”, una estampa de 1612 basada en un dibujo de Pocetti, que serviría para demostrar su relación directa e implicación como fuente de inspiración tanto de Giulio Parigi como de Callot, apreciable igualmente en las creaciones de ambos dos en montajes posteriores como el de la *Veglia della Liberazione di Tirreno e Arnea*, que se analiza a continuación.

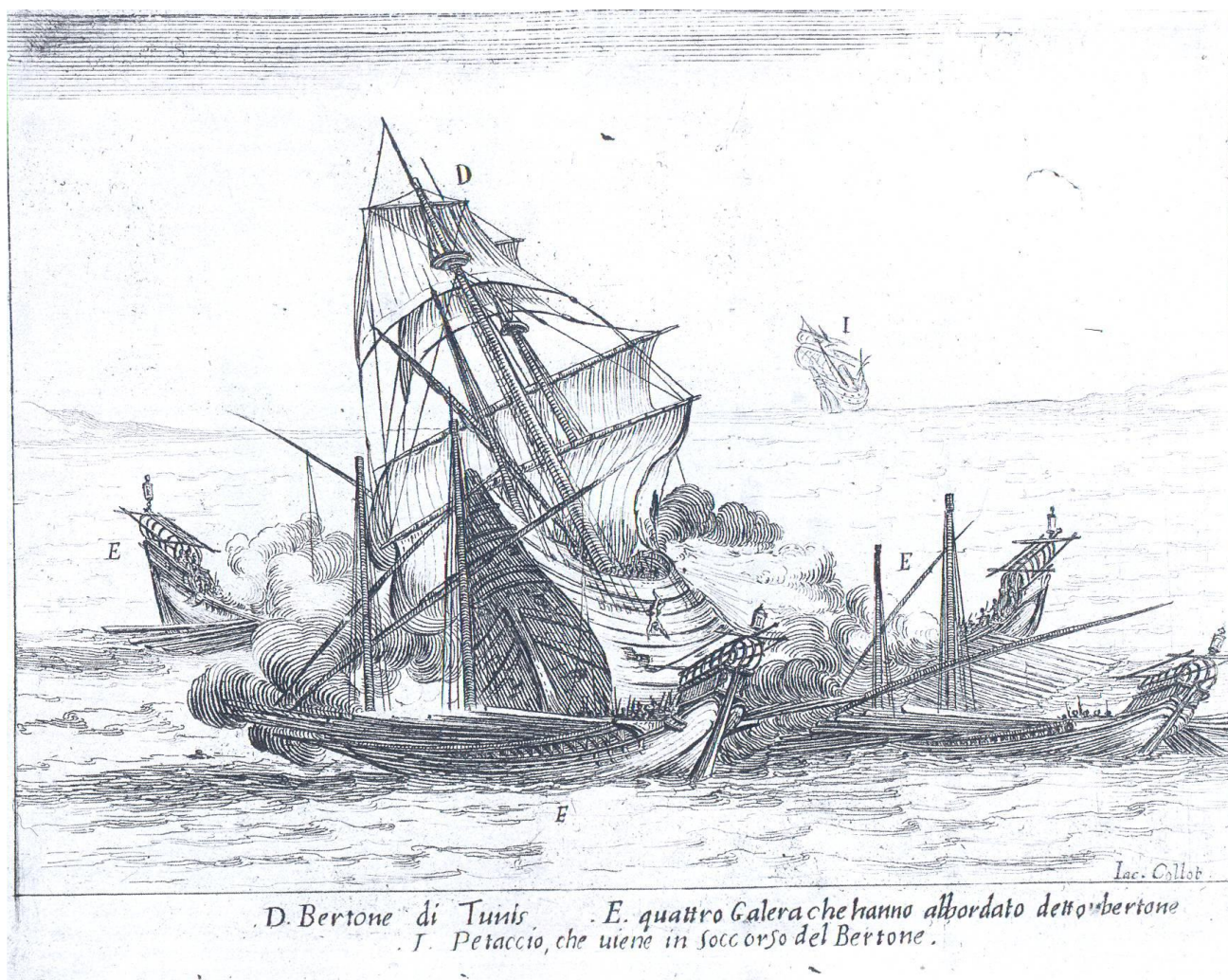


FIG. 5. Jacques CALLOT, D. Bertone di Tunis e quattro Galera che hanno abordato detto Bertone. I Petacci, che viene in socorros del Bertone, 1617, BNE.

A tenor de lo encontrado entre esos ricos fondos específicos de la institución madrileña, por tanto, la balanza del gusto cortesano hispano parece decantarse por la literatura y la experiencia escenográfica florentina del Seicento, aunque también hay ejemplos definatorios de la nueva concepción del teatro veneciano exportado a Francia gracias a los grabados de Callot, los trabajos de Torelli y los Vigarani, difundidos por el resto de Europa a través del discurso especulativo compilatorio de Claude François Ménéstrier y Nicolás Sabbattini³³,

³³ *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne Teatri. Ristampata di nuovo coll'Aggiunta del Secondo Libro. All'Illustriss. E Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti, Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Rabean Presidente. Con Privilegio In Rabean, per Pietro de Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali 1638.* Este ejemplar conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, tiene la Signatura de ER. 2583 y resulta de notable interés, por la anotación que aparece en los Preliminares, en la que se puede leer: "Donné a Monsieur Couvenez, architecte, par son serviteur et ami DeBêhair". Quizás sea Couvenez un trasunto lingüístico del apellido del pintor Jouvenet. En cuanto a su procedencia, tiene un sello de la Biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), el notable compositor y musicólogo, a cuyo interés por el patrimonio histórico musical, italiano y español, se le debe la estimable colección cedida a la institución madrileña, de la que forma parte el ejemplar de la obra de Sabbattini.

actualizando el texto precursor de Sebastiano Serlio, al amparo de cobertura temática de la perspectiva científica.



FIG. 6. Jacques CALLOT, Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation, 1627, BNE. Detalle.

Se conocía un ejemplar de esta estampa de la colección de R.L. Baumfeld, conservado en la National Gallery de Washington, idéntico a este de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero ambos comparten la referencia al interés de Callot por la captación de los abundantes festejos de la sintaxis celebrativa florentina, que persistió aún con la reelaboración de la misma temática en su regreso a suelo francés. Estas imágenes tenían su origen en aquéllas de diversa temática en la ostentación de la lúdica propagandística, integradas en la serie conocida como los *Capricci*, constituidas por una serie de pequeños grabados que mostraban festivales, carnavales, torneos y juegos ecuestres, de modalidades nacionales como el palio o carreras de carrozas, instituidas desde 1540 por Cosme I en honor de San Juan Bautista, fuegos artificiales y demás divertimentos florentinos con decoraciones efímeras, todos los cuales componen igualmente el modelo de referencia de la práctica cortesana, y que Callot pudo contemplar a lo largo del año 1617. Como Callot otros monarcas europeos aprendieron la lección de incorporar el espacio urbano como espacio de representación, tal y como acostumbraban en la ciudad del Arno a habilitar las plazas delanteras de reconocidos santuarios, frente a la Santa María Novella o Santa Croce en la devoción popular a manera de hipódromos ocasionales. Por otra parte, además, instantáneas como éstas abundan en información al respecto de los personajes de la llamada “Comedia del Arte”, compañías profesionales de actores de caracteres habituales que participaban masivamente en los festejos mediceos, luego precisamente por eso, exportados a otras cortes europeas, funcionando en sus giras como vehículos de transmisión de usos y costumbres lúdicas festivas. Así, es posible mencionar a la Compañía “*dei Confidenti*”, promocionados por Giovanni de Medici, demandados por Callot para escenificar el *Siège de Gradisca* en 1618, en la que se destacaba el nombre del célebre Doménico Bruni en el papel de enamorado, Francesco Gabrielli en el de Scapin o inventor de máscaras, Marc´Antonio Romagnesi, en el de Pantalone³⁴.

³⁴ L’oeil teatral”, en *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, París 1993, p. 215. Y específicamente



FIG. 7. Jacques CALLOT, Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation, 1627, BNE. Detalle.

Para Callot, los años pasados en Florencia fueron un tiempo de aprendizaje que le hicieron profundizar en su interés por el teatro y en general por las decoraciones conmemorativas que él inmortalizó en sus grabados, convirtiéndole en uno de los mejores cronistas de esa época. No se trata de entrar en el debate sobre la participación en mayor o en menor medida del grabador en los diseños decorativos de los montajes, porque lo cierto es que su obra gráfica contribuyó a la difusión de un modelo protocolario en la puesta en escena. Después de un siglo de experimentación, en la primera mitad del siglo XVII, el espectáculo florentino asienta ya sobre una tradición expresiva en la organización de eventos lúdicos con trasfondo iconológico, que requería una habilidad técnica para movilizar simultáneamente todos los recursos disponibles, incluyendo los creativos provenientes de un grupo de eruditos y artistas, encargados de la elaboración de la política ideológica del Estado para la legitimación dinástica, en lo que algunos han denominado “*culture de l'épargne dans l'ostentation*”³⁵.

sobre este asunto, puntualmente, ver F. TAVIANI y M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Florencia, Casa Usher, 1982. Y S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turín, Einaudi, 1993.

³⁵ “L'oeil teatral”, en Jacques Callot (1592-1635), Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, París 1993, p. 203. Ver también Howard DANIEL (ed.) *Callot's etchings*, Dover Publications, New York 1974.

LOS MEDICI Y SUS ESCENÓGRAFOS.

La grandeza de los Medici, hábiles en lo que puede denominarse *juegos ilusorios*, fue posible gracias a las labores de los escenógrafos, los artistas totales, *multiédricos* les ha llamado alguien. Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, Giulio Parigi, Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca, Giacomo Chiavistelli y Antonio Ferri ya a caballo del otro siglo, el *Ottocento*. Gloriosos nombres de quienes, como precursores, hicieron posible ese sueño. El reino de la Ilusión.

En Italia, esta dinastía nobiliaria tuvo la perspicacia y habilidad de estimar la belleza, de dotarse de los medios para vivir en unas residencias fabulosas, pero también de insertar de forma visionaria toda esa estética en un conjunto de fuerte simbología política, que supieron manipular magistralmente como los romanos a lo que siempre quisieron emular en la grandilocuencia de sus ceremonias, civiles o religiosas, y es ahí donde radica la importancia de estos artistas totales que fueron los Escenógrafos. Y más concretamente, la capital de su estado, Florencia, tuvo su época dorada en el Renacimiento, pero la culminación de conocimientos aplicados a la ostentación del poder áulico tuvo especial florecimiento en el *Seicento*. Sin duda alguna, el siglo XVII es el del esplendor florentino y el siglo XVII hispano, nuestro Siglo de Oro es el de la preeminencia de los modelos de influencia florentinos.

FLORENCIA Y ESPAÑA.

Sin embargo, parece increíble que los estudios sobre Arte Efímero y Escenografía más precisamente se hayan retrasado en la historiografía hispana. En líneas generales se vieron identificados con los prejuicios del Barroco, pero empezaron a gozar de nuevas interpretaciones y revisiones a partir de los años sesenta en Italia³⁶. La Teatralidad, la exageración del histrionismo y del gesto trasladados a la esfera social, conceptos como los de apoteosis, de multiplicidad iconológica, parecían envueltos en connotaciones negativas, pero de un tiempo a esta parte se empieza a profundizar en el valor de las Artes Plásticas como instrumento áulico, doctrinal y propagandístico, demostrable en los esfuerzos de las principales cortes europeas por el mecenazgo de lo que se ha venido en llamar la lúdica del poder absolutista.

En ese ámbito, Florencia, convertida en verdadero escenario urbano, ejerció un papel preeminente y la España de los Austrias fue uno de los lugares en los que mejor se difundieron iconografía, protocolo de celebración y artistas, algunos de ellos directamente demandados a la propia corte medicea. Así, de los principales escenógrafos anteriormente mencionados, que dominaron la escena del espectáculo florentino del siglo XVII³⁷, se encuentran noticias documentales en archivos y bibliotecas madrileños. Concretamente, la Biblioteca Nacional de Madrid, es uno de los centros bibliográficos más relevantes, tal y como se ha podido comprobar en lo expuesto anteriormente, porque en ella se localizan testimonio de los que fueron montajes más significativos de la Florencia de los Medici del siglo XVII.

³⁶ María T. MURARO (a cargo de la recopilación de estudios de varios autores), *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed Età Barocca*, L. Olschki editore, Florencia 1871.

³⁷ Carlo Enrico RAVA, "Influssi della scenografia italiana pre-barocca e barocca in Inghilterra e in Germania (Iñigo Jones-Francisco Santurini)", en *Antichità Viva*, 1969, 3, pp. 42-55.

En cuanto a los protagonistas, Bernardo Buontalenti³⁸, de hecho, incluso pasó por Madrid³⁹. Vasari se ocupó de la organización de la práctica ejecución de los festejos en honor de Cosme II, utilizando para ello el espacio del Teatro de los Uffizi. Y con él se formó el que fuera el gran “*capo*” de la escenografía de las primeras décadas del siglo XVII en la corte florentina, Giulio Parigi y sin embargo, uno de los grandes desconocidos aquí, de quien se conservan, entre otras, muestras gráficas de sus montajes más famosos, grabadas por Callot, que fue discípulo suyo en su Academia de Via Maggio,

Este personaje, que ya se adivinaba uno de los más interesantes de la escenografía florentina, se ha confirmado no sólo como tal, sino como verdadero *Valido* en su *status* de Artista de la Corte de los Medici de la primera mitad del siglo XVII. Era presumible, analizando el fondo iconológico de algunas de sus obras más significativas, que habían llegado hasta Madrid. Pero, lo cierto es que crece el conocimiento de la magnitud de su labor y de lo que fue su preeminencia creando una estética, un gusto por determinadas ceremonias y usos artísticos, cuya difusión fue todavía más amplia, dado que se ocupó igualmente de la formación, a través de su magisterio en el que fuera el mismo domicilio de Buontalenti y después el suyo propio, muy cerca del Palazzo Pitti.

³⁸ Alessandra BUCCHERI, “Il ruolo della scenografia da Bernardo Buontalenti a Giulio Parigi”, en Mina GREGORI, *Il Seicento*, Cassa di Risparmio di Firenze, Florencia 2001, pp. 21-28.

³⁹ Al parecer, el genial artista florentino acompañó al Gran Duque de Toscana Ferdinando I, en su viaje a España en 1562 y ofreció algunas de sus creaciones a manera de presentes al rey Felipe III. Se recogen informaciones sobre escenógrafos italianos de los muy interesantes trabajos de Teresa FERRER y M^a Asunción FLÓREZ, en E. MERINO, “La repercusión de la Escenografía italiana en el espectáculo cortesano español del siglo XVII: Divino Escenario”, *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 2011, pp. 153-167.



Fig. 8. Via Maggio. Florencia. Fotos de E. Merino.

A través de sus discípulos predilectos, Callot, Della Bella, Cantagallina, Furttenbach, Lotti e Iñigo Jones, se transmitieron sus enseñanzas, su concepto de la Escena, al resto de las principales cortes europeas del Barroco. Es comprensible, por tanto, que hubiera notable interés por emular las fórmulas que propiciaron, de la mano de Parigi, la creación del Estado Florentino, de una entidad política de tintes monárquicos, en base a la Escenografía y de las Artes Escénicas, como instrumento indispensable. Una de las fuentes de conocimiento de lo que fue tan relevante personaje, ha sido, indudablemente, su Testamento, conservado en el *Archivio di Stato* de Florencia, redactado en 1634, así como el "*Privilegio*", nombramiento concedido en 1623 por Ferdinando II, que describía los trabajos de Parigi en la Corte, así como las posesiones de las que llegó a disponer gracias a las mercedes de sus mentores y mecenas, contenidos ambos dentro de lo que se conoce como "Il Taccuino" o Recuerdos, con información de la familia entre 1565 y 1660.

A Callot, grabador e ilustrador de los espectáculos cortesanos de Parigi, le sucedieron Stefano della Bella y Aernout van Westerhout. Y en el cargo de Escenógrafo y Artista de la Corte, su hijo Alfonso Parigi y a él otro de los discípulos del padre, Ferdinando Tacca, del que se localiza en la misma Biblioteca Nacional Madrileña, un ejemplar de la que fuera una de sus obras más conocidas en la época, la *Hipermestra*⁴⁰, que se representó en el Teatro de la Pérgola, en la calle del mismo nombre, en Florencia, que construyó él mismo, después de visitar numerosos edificios en Toscana y Romaña, ya que para esas fechas, rebasada la segunda mitad del siglo, los artistas boloñeses en la órbita de los *Quadraturistas*, Colonna y Mitelli, que luego recalaron en

⁴⁰ Esther MERINO, "La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)", en Pecia Complutense, Revista electrónica, Año 7, nº 13, julio 2018.

España posteriormente, habían tomado el relevo en la innovación teatral. *Quadratturas* que generan un *espacio virtual*⁴¹ y que abren nuevas posibilidades a la representación ilusionística⁴². Precisamente, de ese ámbito se deduce la presencia de *Il Cromwele*, anteriormente mencionado, con libreto de uno de los eruditos más relevantes de los círculos ilustrados florentinos, como los Incogniti, y boloñeses al tiempo, Girolamo Conte de Graziani. A esas alturas, junto a Graziani, fueron muchos los “libretistas” de los espectáculos florentinos, como Moniglia o Mateo Noris, vinculados con las numerosas Academias, algunas ya mencionadas, encargadas de crear el ideario de la Fiesta Barroca, como de los Incostanti, Rinvigoriti, Sorgenti o Infuocati.

Por su parte, Tacca viajó en 1642 a la Península Ibérica⁴³, acompañando la escultura ecuestre que para monarca Felipe IV había realizado su padre Pietro Tacca por encargo del Conde Duque de Olivares para el Sitio del Buen Retiro y también recibió otros tantos encargos antes de regresar a Florencia. Después fue Jacopo Chiavistelli⁴⁴ el artista que se ocupó de la creación y ejecución práctica de los montajes para los Medici, a finales del siglo. De él se conserva en la BNE su obra *Il Greco in Troia*, con libreto de Noris y publicado en 1678, cuyos aparatos fueron ideados por Antonio Ferri⁴⁵, conocido incluso como profesional “*Aparatori*” y quien encarnó al escenógrafo del cambio de centuria y que se había formado en la “*bottega*” o círculo de Chiavistelli.

En el contexto boloñés en ciernes, no sólo Colonna y Mitelli resultaron determinantes, contribuyendo a la difusión de los parámetros escenográficos en España, sino que también pertenecen a ese ambiente los Vigarani⁴⁶, los Burnacini y los Bibbiena, emparentados con el concepto ilusionístico en base a la multiplicidad perspectiva, que desarrolló en Venecia otra de las grandes figuras del siglo, Torelli, quien a la postre, terminó por ser el artífice del género operístico en los teatros venecianos y de su difusión en la Corte de Luis XIV, en la que también se gestó el *Ballet du Cour*, gracias a la integración de las decoraciones de los Vigarani y de la danza creada por el también florentino Jean Battista Lully. De Torelli se puede encontrar ejemplar de una de sus obras más espectaculares, el *Bellerofonte* en la BNE, y de Ludovico Burnacini asimismo ejemplares de *Il Pomo d'Oro* y de *Il Fuoco Eterno*, a través de las que se trasladó el espíritu de la escenografía italiana por Centroeuropa.

⁴¹ Fauzia FARNETI, “Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale”, en Mario BEVILACQUA y Giuseppina C. ROMBY, *Firenze e il Granducato, Atlante del Barocco in Italia*, Roma, De Luca 2007, pp. 205-233.

⁴² Esther MERINO, *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la Escenografía*, Monografías de Arquitectura 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2005.

⁴³ Luigi ZANGHIERI, “Artisti toscani per la corte di Spagna”, en *Antichità Viva*, 35, 1996 (1997), 4, pp. 14-20.

⁴⁴ Fabia BORRONI SALVADORI, “Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici, 1670-1743”, *Antichità Viva*, 13, 1974, 2, pp. 48-61.

⁴⁵ Luigi ZANGHIERI, “Antonio Ferri. Architetto granducale”, en *Antichità Viva*, 11, 1972, 6, pp. 45-56.

⁴⁶ W. BARICCHI y J. de LA GORCE, *Gaspere & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Biblioteca d'Arte, Silvana Editoriale y Centre de recherche du Château de Versailles 2009.

**DA CAPO.
PARIGI: MAESTRO DE MAESTROS
ESCENÓGRAFOS.**

El punto de partida de la ascendente carrera de Giulio Parigi⁴⁷, que comenzara como modesto albañil en Prato, alcanzó su momento culminante en los años en que la ciudad se beneficiaba del privilegio de granducado, y ya desde su misma llegada a Florencia, recibió favores por el vínculo de su abuelo con la prestigiosa parentela de Bartolomeo Ammannati, derivado del matrimonio de Santi di Baccio Parigi, con Laura Ammannati. Así se estableció un nexo de la familia con el grupo de artistas más eminentes de la época, cuando Alfonso Parigi, el padre de Giulio, mencionado por Baldinucci como hombre de formación autodidacta, colaboró en la obra de Vasari y de Buontalenti, no sólo en la capital sino en otras localidades del territorio toscano, como Arezzo⁴⁸, y entre otras cosas, en la *Naumachia* organizada en el cortile del Palacio Pitti, en el marco de la *Sbarra* de 1589, con la que se conmemoraban los esponsales de Fernando I y Cristina de Lorena, de célebre recuerdo por las estampas de Orazio Scarabelli. El hecho es que cuando murió en octubre de 1590, el hijo había terminado sus estudios de arquitectura, matemáticas y ciencias aplicadas, para hacerse cargo de las actividades paternas dentro “*Della cultura artistica del piú celebre prozio*”⁴⁹. Para entonces era un artista formado no sólo en la experiencia de habilidad mecánica de raigambre medieval sino mucho más en el de las actividades intelectuales, especulativas propias del Humanismo renacentista, e incluso más en clave del sorprendente Manierismo. Él, más propiamente, se consideraba un arquitecto y con esta denominación figura en los libros de cuentas y anotaciones de los Archivos Mediceos⁵⁰. Tanto él mismo como su hijo Alfonso Parigi el Joven se fueron inclinando progresivamente hacia soluciones más flexibles, dentro de lo que algunos han denominado “*tridimensionalità architettonica e gusto puramente scenografico*”⁵¹, más en la línea de Il Caccini, Gerardo Silvani o Il Cigoli, en

⁴⁷ Sigue siendo una fuente indispensable sobre el personaje, tomando las primeras referencias al artista de Baldinucci, la obra de Arthur R. BLUMENTHAL, sobre todo una biografía mecanografiada y encuadernada pero no publicada, titulada *Giulio Parigi's stage designs: Florence and the early baroque spectacle*, Garland, New York 1986, además del catálogo anteriormente citado, con motivo de la antológica exposición organizada por el Dartmouth College Museum & Galleries, en 1980, siendo ambas, algunas de las más exhaustivas sobre este importante capítulo de la Historia del Arte. No obstante, la figura de Parigi, tan desconocida en la historiografía hispana, sigue siendo objeto de análisis actual, por su vigencia, como el magnífico artículo de Daniela SMALZI, “Giulio Parigi architetto di corte: la progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti”, en la inmensa tanto como primordial colección auspiciada por Marcello Fagiolo y dirigida por Mario Bevilacqua, *Quaderni Atlante del Barocco in Italia, titulado Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 69-88.

⁴⁸ “Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L'Argonautica”, en A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napoletana, 1983.

⁴⁹ “Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L'Argonautica”, en A. NEGRO SPINA, 1983, p. 40.

⁵⁰ E. MERINO, “Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi”, en *Revista Electrónica Espéculo*, UCM, nº. 45, julio-octubre 2010.

⁵¹ “Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L'Argonautica”, en A. NEGRO SPINA, 1983, p. 40.

busca de “*sintomi di un processo di gestazione*”⁵². Así, pese a los debates sobre tendencias estilísticas por las que iba decantándose el ambiente florentino, lo cierto es que Parigi fue escorándose hacia posturas que reafirmaban el espíritu de la mentalidad de las fantasías manieristas de Buontalenti, porque éstas servían al propósito de consolidar a la familia gobernante en el trono granducal, dentro de los usos y costumbres del Absolutismo en el temprano barroco, afianzando el nivel social jerarquizado mediante la instrumentalización, cada vez más profusa y espectacular, de las Artes Plásticas.

Con los primeros atisbos de una cierta crisis económica, Cosme II, “*per natura sensibile ai piaceri dell’immaginazione, alla musica e alla poesia e agli spettacoli cavallereschi*”, a partir de 1609, comenzó una campaña de propaganda política alternativa de exaltación de los valores patrios, con la que enmascarar una situación decadente. Es en este contexto en el que hay que situar todo un mundo de recreaciones ilusorias, laudatorias de los valores originales distintivos que hicieron de la ciudad del Arno una capital política y cultural. De esta forma, mediante el esplendor de los refinados ornamentos de los aparatos espectaculares, se ejercitaba de facto la manipulación doctrinaria, sobre un formato especialmente grato por su vertiginosa rapidez como era el llamado “*fare presto*” o Arte Efímero, aquél que se ha considerado el verdadero sueño hecho realidad, la vanguardia estética de los Humanistas.

Parigi conformaba en los primeros años del nuevo siglo XVII, una camarilla de ilustres personajes, de amplia y variada erudición académica, de la que también formaban parte Jacques Callot, Teodoro Filippo di Liagno conocido como Filippo *Napoletano* o Paolo Orsini⁵³ entre otros, todos los cuales participaron a su vez de la rica, amena y refinada vida social de la corte medicea, tanto en las representaciones teatrales como en recitales musicales, banquetes y bailes. Actividades todas que Parigi intentó integrar en espectáculos de amplia y diversificada concepción, puesto que conocía de primera mano el repertorio completo del lenguaje celebrativo.

LA OPERA-TORNEO.

Aún pesaban en la memoria visual de los florentinos y persistieron igualmente en el ideario de Parigi las creaciones de Buontalenti, de las que también se hizo eco posteriormente la tratadística específica de Sabbatini, en la década de los 30, cuando Callot realizó la estampa con el “retrato” de la corte medicea en plena celebración en el Teatro de los Uffizi⁵⁴ diseñado por Buontalenti. La

⁵² A. NEGRO SPINA, 1983, p. 41.

⁵³ A quien dedicó Parigi una *Relazione d’uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo Pitti*, impresa en 1606, del que se conserva igualmente una copia sin ilustración, en la Biblioteca Nacional de Madrid, convertida a tenor de todo lo encontrado entre sus fondos en la actualidad, en uno de los principales centros bibliográficos sobre la Historia del Espectáculo y la Escenografía del siglo XVII. E. MERINO, Revista Espéculo, UCM, nº. 45, julio-octubre 2010.

⁵⁴ El Teatro de los Uffizi cayó en desuso tras la muerte de Parigi y el último montaje que allí se celebró data de 1628, hasta el siglo XIX, en que llegó a ser sede temporal del Senado Italiano. Arthur R. BLUMENTHAL, *Theater Art of the Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire, 1980, p. 112. D. HEIKAMP, “Il teatro mediceo degli Uffizi”, Bolletino

misma imagen de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, servía para ilustrar el primer Intermedio de la *Veglia della Liberazione di Tirreno e Arnea, autori del sangue toscano*, cuyo texto era de Andrea Salvadori, llevado a la escena en la tarde del 6 de febrero de 1617. En el grabado⁵⁵ se recoge el momento específico en el que los caballeros toscanos se liberaban del embrujo de la maga Circe, con la ayuda de Hércules y descendiendo del proscenio a través de las escalinatas estaban disponiéndose en el espacio de la orchestra, previo al inicio del baile en el que participaron los protagonistas del evento, Cosme II y M^a Magdalena de Austria. El diseño de Buontalenti para el aparato escénico del conocido como Teatro Mediceo, en el Palacio de la Magistratura de Florencia, o los Uffizi, ya mostraba las características del prototipo de edificio autónomo para la celebración de espectáculos de amplio espectro, a la manera de Teatro Palladiano de Vicenza, aunque similar en mayor medida al de los Farnese en Parma⁵⁶, de comienzos del siglo XVII, más o menos en las mismas fechas en las que se ubica la estampa crónica de Callot. Un espacio en forma rectangular prolongado y enmarcado por la grada del anfiteatro de madera y rematado por una arquería porticada en la línea de la arquitectura teatral latina. Como en el Teatro de Giovan Battista Aleotti apodado *L'Argenta*⁵⁷, la madera de la estructura presenta una concepción ilusoria, a imitación del mármol y piedras duras multicolores y pintura fingida.

del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, vol. XVI, 1974, pp. 323-332. P. ROSELLI, "I teatri dei Medici", *Bollettino degli Ingegneri*, vol. XXII, 1974, n° 7, pp. 3-12.

⁵⁵ "L'apparato architettonico per le nozze del granduca Ferdinando I, 1589", en capit. V, Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo, E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florencia 2001, pp. 171-172..

⁵⁶ El Teatro Mediceo sirvió de modelo del Teatro Farnese, comenzado en 1618, como remodelación de una estancia o sala de armas anterior, e inaugurado en 1628, con ocasión de la boda de Odoardo Farnese y Margarita de Medici, precisamente. Entre otros, se puede consultar Irving LAVIN "Lettres de Parme et debuts au théâtre baroque", en *Le Lieu teatral á la Renaissance*, París 1964, pp. 105-158.

⁵⁷ Ver más información en 3. Luoghi teatrali stabili. Progettare e costruire teatri, "Dalla festa alla scenografia: Luoghi, apparati, teatri effimeri e sale di teatro", en Silvia CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma 1995, cap. V, pp. 198-206.

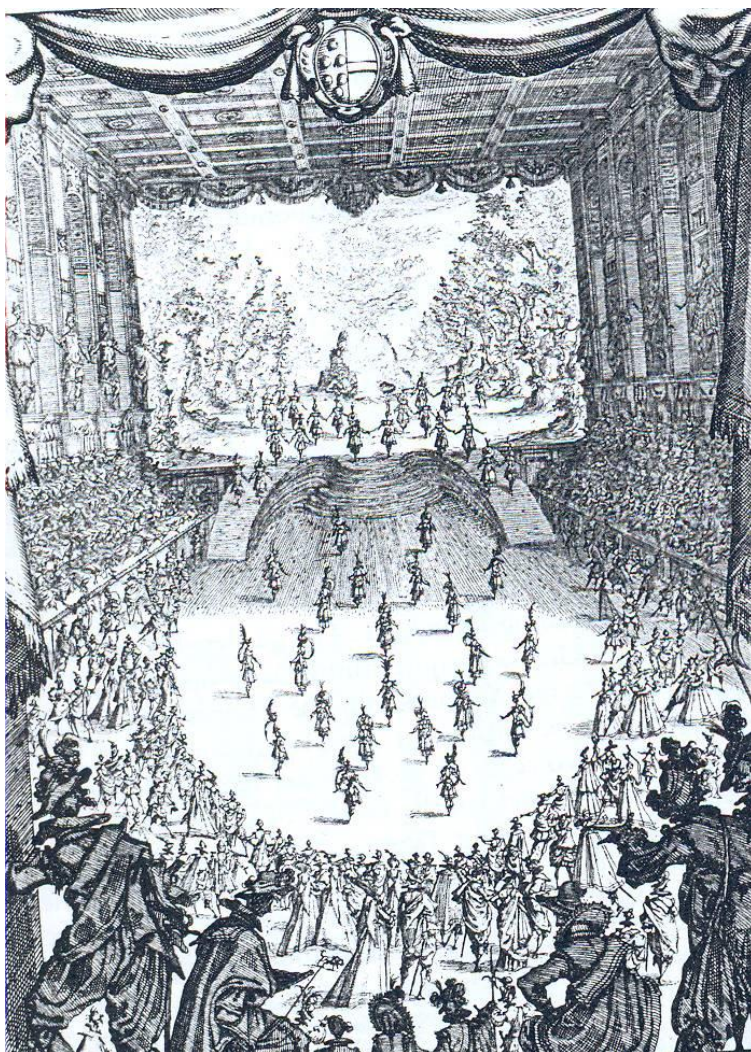


FIG.9. Jacques CALLOT, Intermedio. La veglia della liberazione di Tirreno fatta nella sala delle comedie der Sermo. Gran Duca de Toscana il Carnevale del 1617 dove si rapva Il Monte d'Ischia con Il Gigante Tifeo sotto. Escenografía de Giulio Parigi. BNE.

En esta ocasión, en la escenografía creada por Parigi, a través de las otras dos estampas de Callot, parecía predominar la profundidad perspectiva, en base a un punto de fuga bajo, *ex sede descensa*, para conducir la vista hacia el monte al que estaba encadenado Tirreno, frente a un espacio más reducido de la siguiente sala infernal, poblada de ruinas. A esas alturas, toda la coreografía estaba ya dispuesta en la "platea", en la arena, cuya instantánea quedó recogida en el grabado por Callot⁵⁸, formando una amplia curva oval de absoluta simetría, en la cual la danza servía como movimiento amplificador del espacio, a través del cual desaparecían los límites entre unas y otras zonas, con un resultado "*straordinariamente unitario*"⁵⁹. Así, la escenografía de Parigi adquiría una de sus características esenciales: un organismo vivo, un *trait d'union* de los distintos eslabones del espacio del espectáculo, aprovechando el diseño de Buontalenti de gradas en el frente del proscenio, en el cual era la

⁵⁸ Ver O.J. ROTHROCK y E. VAN GULICK, "Seeing and Meaning: Observations on the Theatre of Callot's Primo Intermedio", *New Mexico Studies in the Fine Arts*, vol. IV, 1979, pp. 16-36. Y Arthur R. BLUMENTHAL, 1982, p. 112.

⁵⁹ "L'opera-torneo", en C. MOLINARI, *Le nozze degli déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma 1968, p. 73.

composición del artificio escénico y no la acción de los personajes la que determinaba el desarrollo de los espectáculos.

A continuación, siguieron otros dos episodios, el del Infierno ya mencionado y otro que simulaba el Reino del Amor, construido en base a una gran escenografía arquitectónica, a través de la cual salieron los liberados del embrujo de Circe, descendiendo a pasear por el campo los participantes de la contienda caballeresca, renovando la conexión entre ambos planos, el del proscenio y la arena de la *orchestra* clásica griega, convertida en marco consustancial de las danzas coreografiadas por Agnolo Ricci en que terminaron por transformarse los torneos⁶⁰ de bélica raigambre medieval. De la guerra al pasatiempo meramente cortesano o *giostra*, que fue desplegado con gran habilidad y velocidad “*e si schifó quella noia che suole per lo piú portare la lunghezza di simile abbattiment*”⁶¹. Por otra parte, en cuanto al método utilizado en la composición, parece deducirse el uso de un punto de vista múltiple pero unitariamente verosímil en la percepción óptica de todos los espectadores que circundaban la *cavea*, como en la *Vicenza Palladiana* del Cinquecento, ya que todos ellos debían tener una visión óptima de la representación, diferente pero igualmente preferente desde todas las posibles ubicaciones, como “una pintura en movimiento o una arquitectura en movimiento”⁶², para cuya percepción se debía hacer un esfuerzo intelectual de reconstrucción, en la que lo que realmente maravilla es la apresurada resolución intuitiva y perspicacia con que el público de la época accedía al mensaje genérico de la iconografía tanto como al iconológico.

Con *La Veglia della liberazione di Tirreno* se celebraban la unión de Cosme II con M^a Magdalena de Austria. Y la fábula mitológica ideada por Salvadori⁶³ incidía en la creencia del origen legendario de la estirpe medicea. Los Intermedios, en las dos imágenes tras la vista del interior de los Uffizi, representaban el enfrentamiento de dos grupos de contendientes armados, protagonizados por miembros de la aristocracia toscana, doce caballeros infernales contra los doce que defendían la “*Squadra*” del Amor, combatiendo tanto a espada como con lanza en ristre. Estilísticamente, por su parte, las ruinas que enmarcan las escenas con los diabólicos personajes del Hades

⁶⁰ La ópera torneo, el género canonizado en los espectáculos de Ferrara, alcanzó amplia difusión en otras cortes italianas y trasplantado a las grandes cortes de Europa central, como Viena, donde en 1652 se pudo ver el grado de virtuosismo desarrollado en el montaje de tales eventos, entre otros en *La Gara* y en *Il Pomo d'Oro*, cuya dirección artística corrió a cargo de Giovanni y Ludovico Burnacini. C. MOLINARI, “L'opera-torneo”, en *Le nozze degli déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, op. cit. pp. 94-95. Al respecto ver también Fausto TORREFRANCA, “Il primo Scenografo del Popolo: Giovanni Burnacini”, en *Scenario*, III, 1934 y BIACH-CHIFFMANN, *Giovanni e Ludovico Burnacini*, Viena-Berlín 1913.

⁶¹ L'opera-torneo”, en C. MOLINARI, 1968, p. 74.

⁶² MOLINARI, 1968, p. 75. Es sencillamente maravillosa la forma en que lo explica Umberto Eco en las páginas de esta misma obra, o sea una “*opera aperta*”, en la que “cada espectador tiene su propio punto de vista para penetrar en el conocimiento o en su percepción de la obra y ninguno de tales puntos de vista pueden considerarse privilegiados”, viendo en la “*spiritualità barocca la prima manifestazione della sensibilità moderna*” en la que se perciben los orígenes de las múltiples lecturas de la sensibilidad y complejidad del Barroco.

⁶³ Se hace referencia a estas estampas igualmente en E. GARBERO ZORZI, “Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo”, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, 2001, capit. V, p. 191.

ficticio, aún muestran una deuda notable con las creaciones de Buontalenti para *La Pellegrina* (1589).

Además del primer ballet interpretado por doce damas y otros tantos caballeros, el espectáculo también estaba integrado por una coreografía de veinticuatro personajes y un baile final de ochenta componentes entre hombres y mujeres. Los tres Intermedios mezclaban personajes a partir de una reinterpretación de la obra de Ariosto junto a otros de la mitología clásica, como Hércules, Circe, Plutón, Radamante Juno y Minos, junto a alegorías como la de la volubilidad del amor, *l'Incostanza*. Pero, el verdadero protagonista, lógicamente, era Tirreno, personificación del pueblo etrusco, antecesor directo de la patria Toscana de los Medici, que así legitimaban su dinastía de comerciantes enriquecidos como *Primus inter pares*, y cuya glorificación era el verdadero objetivo del espectacular montaje. Aquél, lograba evadirse de las garras del embrujo de Circe para unirse a su amada Arnea que le había seguido hasta Ischia, y todo ello fue representado con un enorme "*apparato...di quanto piú sorprendente óptese creare l'esperta ingegneria del tempo*"⁶⁴, con mutaciones escenográficas ante los atónicos ojos de los espectadores, apoteosis y nubes, carros y todo tipo de fuegos de artificio.

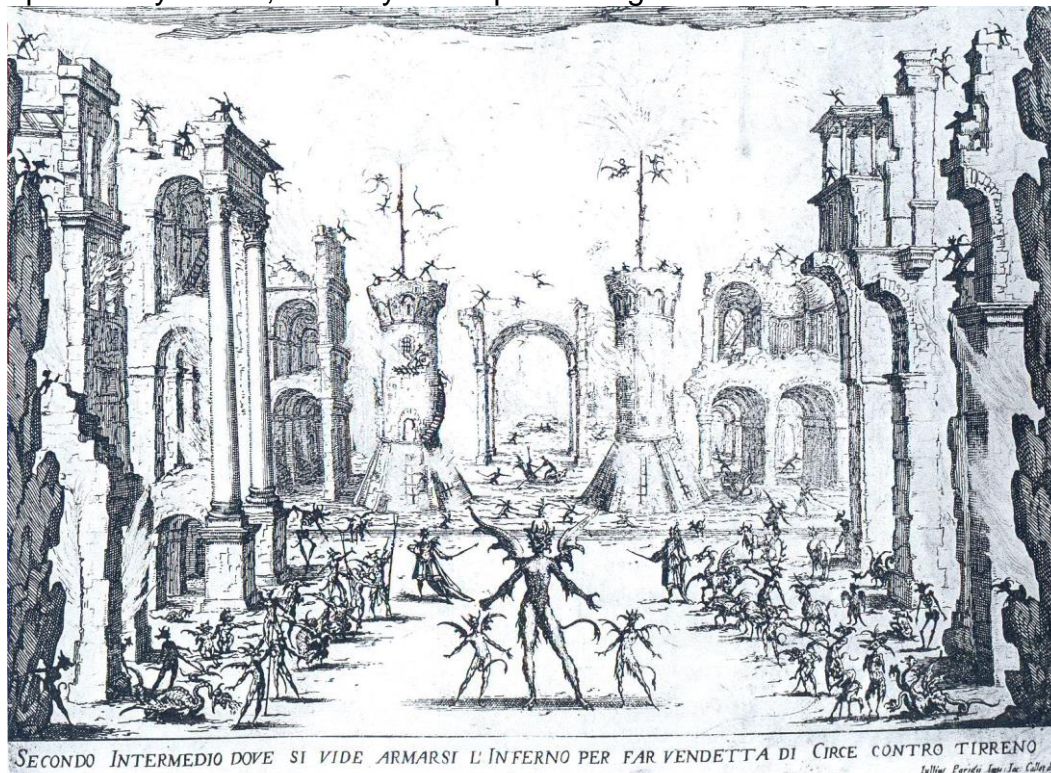


FIG. 10. Jacques CALLOT, Segundo Intermedio dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno. Escenografía de Giulio Parigi. BNE.

Después del baile reflejado en la primera estampa de Callot, la escena por tanto cambió, transformándose en un mundo infernal, poblado de monstruos y demonios que estilísticamente recuerdan a los de la órbita de Buontalenti, aunque más concretamente la demoníaca figura central mucho le debe a un diseño de *Lucifero*, obra de Ludovico Cigoli, precisamente un estudio preparatorio en color, impresionante a todas luces, concebida para el

⁶⁴ A. NEGRO SPINA, 1983, p. 102.

Intermedio de *La Pellegrina*, y que fue descrita como dantesca figura “*delle tre bocche stringeva un’anima dannata*”⁶⁵.

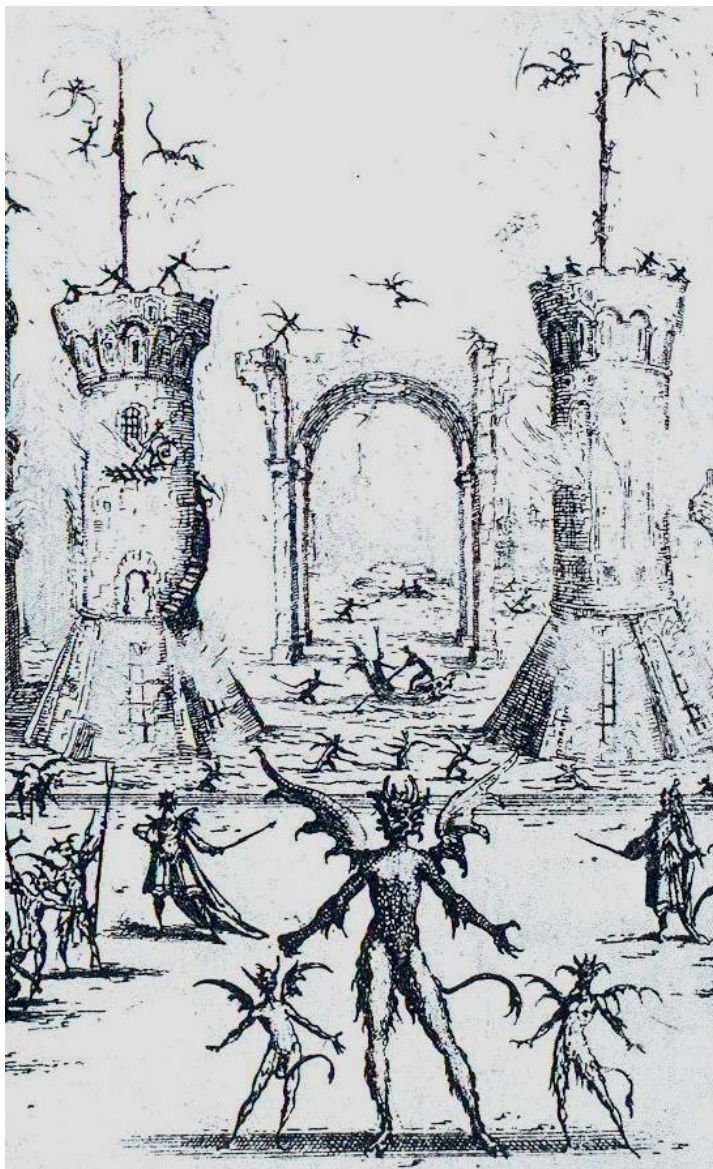


FIG. 11. Jacques CALLOT. Segundo Intermedio dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno. Escenografía de Giulio Parigi. Detalle. BNE.

En cuanto a la composición arquitectónica de la escenografía, las ruinas que enmarcan lateralmente la escena recuerdan por su parte y muy expresamente a construcciones del *Quinto Intermedio de la Fragua de Vulcano* en 1608, aunque ampliando mucho más el efecto de la perspectiva de Buontalenti hacia el fondo, una de las inconfundibles señas de identidad de las creaciones de Parigi, en la senda de las nuevas concepciones espaciales del Barroco. Precisamente es en ese fondo el que sirve para insertar la Laguna Estigia de las profundidades del Hades, cuya entrada aparecía enmarcada entre dos torreones en llamas que confieren cierta simetría bilateral al conjunto, en contrapunto al agitado movimiento de los animados danzarines en

⁶⁵ E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, cat. pp. 179-180.

representación del inframundo, que representaban la lucha entre las fuerzas de la Inconstancia del Amor falso promovidas por Circe y las del verdadero.

Y, aunque los grabados de Callot debían incidir en la divulgación de la mayor cantidad de información posible en una imagen sintética de lo que fue una ágil resolución de movimientos y cambios, con todo, es posible apreciar la profundidad ideada por el escenógrafo en su prolongación hacia el fondo escénico, mediante la extrema perspectiva de líneas que dirigen la mirada hacia un lejano horizonte, contribuyendo a dotar de teatralidad a la vista de la ilusoria composición, que algunos incluso han comparado con la disposición del espacio pictórico de pintores como Tintoretto, con similar búsqueda de efectos de *“teatralità esplosiva...dell’enfasi...e la precipitazione Zenica del pittore”*⁶⁶.

Finalmente, en el tercer Intermedio, del que se también se conserva una estampa en la Biblioteca madrileña, la escena se transformaba en lo que la fértil imaginación de Salvadori denominó *Regno de Amore* y que el epígrafe del grabado describía como *“dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la bataglia”*. O sea, una plaza de grandes dimensiones de edificios clasicistas, la primera de otras muchas que Parigi repitió posteriormente en sus creaciones escenográficas, como simbólica representación del espacio íntimo consustancial o “sala regia” en alusión al figurado espacio íntimo de los personajes habituales en la representación cortesana. Y, que también encontró acomodo en las obras de sus sucesores, como Tacca y Torelli. Así el Verdadero Amor prorrumpía en una amplia plaza de profusa decoración sobre pórticos corintios en los laterales y exedra absidada al fondo con estatuaria coronando el edificio. En la escena, en una encarnizada lucha coreografiada, se desarrollaba el combate simulado entre los caballeros de la Inconstancia y los defensores del verdadero Amor y en el grabado de Callot aún son perceptibles el movimiento y los ecos de la música en la que se desarrollaron los bailarines mientras cantaban y tocaban instrumentos conjuntamente al son de la divisa del sublime Amor Triunfante: *“no más guerra, no más violencia”*, acompañados de otro grupo de músicos tocando en un estrado o pescante superior, de fingido celaje, a manera de tribunal divino presidiendo el debate armado desde las alturas, premiando a la postre las virtudes de la constancia del auténtico Sentimiento. El espacio escénico volvía a repetir casi literalmente la composición escenográfica del espectáculo de 1608, que entonces figuraba bajo el epígrafe de *“El Templo de la Paz en el Cielo”*, con algunos matices, como por ejemplo el aumento del efecto de la prolongada profundidad hacia el fondo escénico, con la circular exedra palatina, que se convirtió en uno de los elementos inconfundibles de los diseños de Parigi.

⁶⁶ A. NEGRO SPINA, 1983, p. 103.



FIG. 12. Jacques CALLOT. Tercer Intermedio dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la battaglia. Escenografía de Giulio Parigi. BNE.

Por otro lado, no se pueden dejar de señalar las evidencias que parecen demostrar las deudas estilísticas entre la escenografía italiana, florentina para más señas y los diseños de artistas emigrados afincados en España, en este caso Cosme Lotti. Algunos autores han identificado semejanzas entre las propuestas decorativas de Lotti para la obra de Calderón, *El mayor encanto, amor*, y los diseños de Giulio Parigi⁶⁷ para el libreto de Ferdinando Saracinelli, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*⁶⁸, con grabados de Alfonso Parigi, el hijo de Giulio, que se representó en la Villa Imperiale en 1625, y cuya historia estaba basada en un episodio del canto sexto del *Orlando furioso* de Ariosto, uno de los textos habituales en la inspiración de gran parte de los espectáculos mediceos durante varias centurias. Para algunos, esta obra sería una de las últimas que pudo contemplar Lotti antes de su viaje a España. Además, éste se habría inspirado para la obra de Calderón en el montaje de 1608, de Miguel Ángel Buonarroti el Joven, *Il giudizio di Paride*, con ilustraciones grabadas por Remigio Cantagallina. Sin embargo, por comparación, parece todavía más estrecha la semejanza con la escenografía de *La liberazione di Tirreno*, igualmente creada por Giulio para representarse en el Teatro Medici de los Uffizi durante la fiesta de Carnaval de 1617. La obra de Salvadori tenía

⁶⁷ Shirley B. WHITAKER, "Calderon's *El mayor encanto, amor* in performance", en Manuel DELGADO MORALES (ed.), 1997, cap. 5, pp. 88-89. "The likelihood that the staging of *La liberazione di Tirreno* guided Lotti becomes even stronger with the Discovery that the Plot of its first intermezzo almost exactly parallels Calderon's subplot revolving around *Lísidas and Flérida*, lovers whom Circe has transformed into trees..."

⁶⁸ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid la partitura (música anotada) de esta obra, en cuya catalogación figura Francesca Caccini (1587ca.-1641) como autora, constando además como publicada en 1998 por Alessandro Magini.

connotaciones dinásticas para los florentinos pues se consideraba que Tirreno era directo antecesor de los Medici, de la misma forma que algunos personajes significativos del texto de Calderón en *El mayor encanto*, figuraban como originarios de Toscana, en referencia a una directa reminiscencia a los Intermezzi de 1617, que figuran en la serie conocida como *Quadreria Medicea*. Con la representación ideada por Lotti para el estanque del Retiro en el verano de 1635, penetraba “la gran escala en el arte efímero sin precedentes en el teatro de la corte española”, con algunos de los elementos indispensables desde entonces en el protocolo de los montajes de carácter palatino, como la alusión a los cuatro elementos constitutivos del Universo de Tales de Mileto, indisolublemente unidos a poética calderoniana.

Después de ejemplos como el anterior, de los primeros tiempos, que constituyen la Edad Dorada de la Escenografía Cortesana, las últimas concepciones teatrales de Giulio Parigi ya se mostraban más cercanas a los postulados de Torelli, teniendo como punto de partida el diseño genérico del Teatro Farnese de Parma, que a la postre, fue el modelo que terminó imponiéndose para albergar el espectáculo de la Ópera Barroca. Esto es, un espacio en forma de herradura prolongado a manera de *orchestra* rodeada de una *cavea* con la misma forma y mayor amplitud de aforo, derivado de los usos de salón de torneos, y un escenario no menos profundo, si cabe más aún, tras la embocadura del Proscenio. Éste, a su vez dividido en una zona anterior con bastidores laterales y un telón intermedio, tras el que continuaba una zona posterior, con más bastidores laterales y telón de fondo. Así, la escena profunda se adaptaba a las extensas disposiciones perspectivas y a las cada vez más numerosas mutaciones y efectos espectaculares. Y, de la misma forma, la “caja” teatral aseguraba una inmejorable acústica, como necesidad derivada de la masiva implementación musical a la trama argumental de los espectáculos.

Fue, en definitiva, en los distintos entornos de los señores del Cinquecento, en los que encontraron especial acomodo espiritual todos los elementos definitorios del espectáculo cortesano, con la finalidad preeminente de la propaganda política⁶⁹ y glorificación dinástica de universalidad normativa. El arte del espectáculo se fue convirtiendo en “*la sublimazione triúfnale d’ogni attività cittadina*”⁷⁰, razón por la cual reyes y señores quisieron participar como actores principales, intérpretes naturales de su escenario predilecto y

⁶⁹ Como tan claramente expuso José Antonio MARAVALL, en “La literatura de emblemas”, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona 1990, pp. 113 y 186, “Era común opinión en el siglo XVII que con la artística disposición de la verdad, era más fácil atraer la voluntad del hombre hacia ella”. Abundando en esta idea, fundamental para la semiótica del espectáculo barroco, decía Maravall que “el teatro poseía unas condiciones especiales en la transmisión sumamente dinámica del mensaje de sumisión al orden estamental establecido”, frente a discrepancias que iban surgiendo en el seno de la Monarquía Hispánica, y que condujeron a las revueltas portuguesas y catalanas. “Porque si a todas las artes visuales les era común la capacidad de impresionar el ánimo y mover la voluntad, ninguna tenía en esto la fuerza tan considerable de la representación escénica. En la escena pues, se desarrollaba con un propósito doctrinario, por la vía emotiva, una acción que ponía al descubierto la grandeza de la persona del rey y de la legitimidad de la sociedad jerárquica que éste presidía”. Ver también, del mismo autor *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid 1986.

⁷⁰ M. APOLLONIO, “Alle origine della commedia”, en op.cit., E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, p. 266.

sacralizado. La Corte del temprano Barroco en Florencia era ya en sí mismo un organismo teatral. Con la etiqueta cortesana devino la regularización sistemática de reglas y herramientas del espectáculo⁷¹. Algunos lo han denominado la “cristalización de una inteligencia”⁷² sutil en la creación de la mentalidad y el lenguaje propiamente cortesano. Es en este ámbito especulativo y creativo en el cual el Escenógrafo cobra amplias dimensiones como representante del artista global y polifacético de la era moderna, en el que se hizo realidad el parangón leonardesco, encargado asimismo de todo el proyecto ideológico del espectáculo promocionado por señores, príncipes y monarcas absolutistas en ciernes, en cuyas manos recayó la enorme tarea de construir el entramado estructural de la retórica laudatoria a través de los programas figurativos y literarios de los aparatos de las distintas celebraciones. Como creadores, igualmente, del género apoteósico por excelencia de la ópera dramática en que culminó la Fiesta Barroca, no sólo debieron ocuparse de tales menesteres cuanto de otros tantos como la coordinación general, de las declamaciones recitativas de los actores y divos varios, e incluso de recopilar la crónica de los eventos para la imprenta, como testimonio para la posteridad. Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini o Bibbiena fueron algunos de los apellidos más insignes de la figura del Escenógrafo de estos tiempos, en los que Giulio Parigi sentó las bases de un Arte convertido en eminente profesión.

⁷¹ “... perseguono una propia politica celebrativa e di rappresentanza, sviluppano una sequenza specifica e riconoscibile di eventi spettacolari, instaurano un’organizzazione propria per diversi generi di manifestazioni...letteralmente si mette in scena, espone se stessa e la sua storia in un’azione spettacolare di propaganda...”, 3. Feste civile e istituzioni comunali, “Festa e spettacolo in Italia nel secolo della Controriforma”, Silvia CARANDINI, 1990, cap. II, pp. 45-46.

⁷² M. APOLLONIO, “Alle origine della commedia”, en op. cit., E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, p. 268.



FIG. 1. *Il Solimano*. Próspero Bonarelli, 1619. Estampa de Jacques Callot. BNE.

CAPÍTULO II. DIVINO ESCENARIO. OTRAS OBRAS DE GIULIO PARIGI EN MADRID: IL SOLIMANO.

“*La vida es vida porque es teatro*”. Falstaff.

La Escenografía abarcaba en la época moderna la decoración teatral, de festivales y aquéllas ornamentaciones concebidas para celebrar exequias fúnebres, entradas triunfales, justas, *ballets* ecuestres y mascaradas. En ese contexto de producción artística efímera, se concibió el género operístico y las coreografías, y, sin duda alguna, los montajes más espectaculares del Barroco.

En muchos casos, se puede acceder al conocimiento de lo que fueron semejantes eventos, a través de testimonios visuales, estampas, o escritos, libretos, en los que se dejaba constancia de la suntuosidad y la dificultad conceptual escondidos tras las imágenes. La iconología de la iconografía festiva, a menudo recopilaciones concebidas igualmente como amuletos u obsequios para los asistentes privilegiados.

Además, a lo largo del proceso de creación y consolidación del formato plástico lúdico de los Festivales⁷³ con un hilo argumental, derivados de los medievales Torneos Temáticos, se gestó la figura del Escenógrafo profesional, que tuvo en Florencia un extraordinario centro formativo para los artistas interesados e integrados en el ámbito cortesano de los Médicis. Una dinastía avezada tanto en los negocios, como en el deseo de impresionar a las Casas Reales, con la suntuosidad de los festejos, buscando un objetivo prioritario: el orgullo de una estirpe interesada en emparentar con los monarcas absolutistas en que terminaron por erigirse príncipes y señores del rancio abolengo europeo, legitimando el Gran Ducado entregado por los Habsburgo a Cosme I.

HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA Y DEL ESPECTÁCULO.

Se ha podido constatar el origen de la simbología metafórica del Teatro Renacentista en los géneros del Mimo y Pantomimo Romano⁷⁴. El Renacimiento del Teatro como institución profana, desligado del espectáculo sacro medieval, surgió sobre todo a partir de la recuperación de los textos de Plauto y Terencio, y a partir del *Decamerón* de Bocaccio⁷⁵. Esta obra imprimió un nuevo impulso por su diferente estructura teatral, con su trama, a la hora de buscar una nueva escenografía. Personajes y simbología propia de la

⁷³ La fábula de *Orfeo* de Poliziano fue presentada en Mantua en base a la fórmula tradicional del Medieval, próxima a la de los *Tableaux Vivants*, cual retablos o Cuadros, más que a la de la composición escénica basada en la perspectiva albertiana. En Elena POVOLEDO y Nino PIRROTTA, “Origins and aspect of italian scenography from the end of the fifteenth century to the Florentine intermezzi of 1589”, *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, 1982, p. 283.

⁷⁴ Luca GRAVERINI, “La scena raccontata: teatro e narrativa antica”, en Francesco MOSETTI CASARETTO, *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004), Serie Ricerche Intermedievali, Ed. Dell’Orso, Alessandria 2006, pp. 1-17.

⁷⁵ Paolo VITI, “Scena, attori e rappresentazione nelle prime commedie umanistiche”, en Francesco MOSETTI CASARETTO, 2006, pp. 505-525.

escenografía romana contribuyeron a la creación de la comedia humanística, ambientada en las ciudades, sobre fondo de edificios reconocibles de la geografía urbana real y luego tipificadas por la normativa clásica. Teatro profano como manifestación de la cultura humanística, apoyada en un nuevo repertorio escenográfico y técnicas teatrales.

La especialidad escenográfica creó estereotipos figurativos. “*Topos scenografici*”⁷⁶. La clase patricia italiana descubrió pronto que con la responsabilidad político-administrativa se lograban grandes ventajas económicas, y dentro de este ámbito hay que encuadrar el interés por las posibilidades de gestionar la cultura y el espectáculo. La península italiana vivió el Seicento, el siglo XVII, como su “*grand siècle*” de sustancial unidad cultural, que sin embargo se ha afrontado de forma fragmentada por la investigación, cuando debía haberse concluido la solidaridad entre las artes del espectáculo y las artes figurativas. Se hace necesaria, por tanto, una Historia del Espectáculo como forma de integración de las Artes, en la que el Escenógrafo prefigura al artista total. Una Historia del Espectáculo como disciplina historiográfica, en la que se inserte la “mentalidad escenográfica”, en la que Perspectiva y Escenografía fueran “dos elementos de la misma retórica”, como síntesis escénica y así favorecer la comprensión de la codificación serliana como abstracción o suma de una práctica establecida como tipología. Por todas estas razones debería enfocarse la aproximación al origen del teatro renacentista como un estudio de la perspectiva, de la capacidad dramática, de la investigación artística y restitución de las Artes Plásticas de la Antigüedad y del Teatro Vitruviano⁷⁷.

En Florencia, por tanto, como se ha visto anteriormente se gestaron algunos de los géneros fundamentales de la Historia del espectáculo, indisolublemente unidos a la idiosincrasia social de escenificación del poder y de la lúdica celebrativa. Para esas fechas, rebasados los dos primeros decenios del siglo XVII imperaba una insaciable sed de novedad entre el público aristocrático, aburrido de la monotonía y la corrección de las comedias clásicas, lo que propició una búsqueda de novedosos argumentos, dentro de un panorama de renovación constante de decoración y multiplicación de “efectos sorprendentes”⁷⁸. Tendencia que se hizo más evidente en la plenitud de la década de los treinta en los espectáculos auspiciados por los Medici, hasta ser condición indispensable en las representaciones del nuevo género operístico en Venecia, gracias a las oportunas ocurrencias e innovaciones ideadas por Parigi, allí ejecutadas por el celeberrimo G. Torelli, quien así mismo difundió los rasgos de la escenografía italiana en Europa, en la corte francesa junto a los Vigarani mientras que en la corte imperial dichos aspectos vinieron de la mano de los Burnacini.

⁷⁶ Anna M. TESTAVERDE, “Episodi di architettura effimera e stereotipi iconografici di Firenze tra i secoli XVI-XVIII”, en J. de LA GORCE, *Iconographie et arts du spectacle, Histoire de l'art et iconographie*, Actes du Séminaire CNRS, París, Klincksieck 1996, pp. 29-58.

⁷⁷ Sara MAMONE, “Arte e spettacolo: la partita senza fine”, en J. de LA GORCE, 1996, pp. 59-134.

⁷⁸ K. SABIK, “Escenografía y Tramoya”, en *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, capit. V, pp. 191-194.

EL LENGUAJE ESCÉNICO DE LA TRAGEDIA: ORÍGENES DE LA ÓPERA-MELODRAMA.

En la Florencia de la que partieron los artistas que luego recalaron en España, Fontana, Lotti, Bianco y Antonozzi, la tradición de orientación de una política cultural en base al espectáculo, en cualquiera de sus manifestaciones, arrancaba en el mismo origen ducal de la familia medicea, con Cosme I y la edad dorada de Lorenzo. Así, no fue nada casual que el primero escogiera a Orfeo, como centro mismo de unas efímeras realizaciones de melódica preeminencia, como tampoco fue aleatorio que El Magnífico promocionara las Artes para erigir en capital europea a la principal de las ciudades toscanas, e instituida desde entonces en “escuela de príncipes” y modelo de comportamiento en la doctrina política de monarcas del Absolutismo posterior, como Luis XIV. Así pues, ya en esos tiempos se hizo consciente elección de un modo teatral de pensar y de comportarse en la que sorpresas e ingenios conformaron el vocabulario primario de pompa, grandeza y magnificencia⁷⁹.

Desde la que se considera una de las primeras escenografías en base a la *perspectiva albertiana* realizada por Pellegrino da Udine en 1508, de hecho una simple tela de fondo pintada con una vista organizada con un punto de fuga hacia un horizonte simulado con la imagen de una calle urbana, que pretendía la ilustración de las descripción de las calles vitruvianas de los distintos géneros dramáticos. Las decoraciones ilusorias fueron evolucionando a lo largo del siglo XVI, hasta que en 1565 Vasari organizó la composición escénica del Salón del Cinquecento, para albergar distintas celebraciones promovidas a mayor gloria de los Medici, en aquella ocasión en concreto para representar una comedia de Francesco d’Ambra, *La Cofanaria*, en la que algunos han visto una de las más tempranas manifestaciones de la embocadura⁸⁰ luego plenamente asumida en el Teatro de los Uffizi de Buontalenti y en el Teatro Farnese de Parma de Aleotti. El edificio teatral dejó de ser suficiente para las necesidades del espectáculo diversificado en que iba convirtiéndose la denominada Fiesta Barroca, por lo que resultó necesario ampliar tanto el Proscenio como el medio y fondo escénico, para la maniobra de grandes maquinarias y tramoyas de vuelos, apariciones y coronas de nubes, todo un inframundo de cabrestantes y contrapesos, de la misma forma que en la “arena” frente a la *cavea*, las escalinatas facilitaban un movimiento continuo que permitía al tiempo la interrelación de espectadores y actores, contendientes de torneos cortesanos y bailarines, todo lo cual sirvió al propósito de crear montajes de amplia concepción y apariencia tridimensional⁸¹ como los que se ejecutaron en el *Teatro degli Immobili*⁸² de Florencia y en los Teatros Venecianos, para albergar los grandes espectáculos melodramáticos de ópera en pleno siglo XVII.

⁷⁹ F. CRUCIANI y F. TAVIANI, “L’indice fiorentino”, en R. GUARINO, *Teatro e culture Della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 339-342.

⁸⁰ E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, *Teatro e spettacolo...* Op. cit. p. 54.

⁸¹ En C. MOLINARI, “La scena vuota”, en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, pp.54-55.

⁸² E. GARBERO, L. ZANGHERI, “Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola: l’opera a Firenze”, en el Catálogo de la exposición de M. DE ANGELIS, E. GARBERO ZORZI, L. MACCABRUNI, P. MARCHI, L. ZANGHERI, Florencia, Pagliai Polistampa 2000, pp. 15-16.

Existe acuerdo al afirmar que el toque final, la renovación del espectáculo llegó de la mano de los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti⁸³, de gran transcendencia, con su mezcla identitaria de música, coreografía y composición escenográfica de ágil ejecución tanto como dilatada especulación, en la que también tuvieron que ver las experiencias previas de Vasari y la *escenotecnica* de Brunelleschi, en la que se insertaron además, los efluvios de la *Comedia del Arte*, cuyos orígenes se remontaban a las *Atellanas* latinas. El peso específico de los interludios fue en *crescendo*, con progresión ascendente de la trama narrativa, musical y espectacular, que asentaron primordialmente en las máquinas creadas por Bernardo Timante, llamado *Delle Girandole* “*pintor capriccioso*”⁸⁴. Y, antes incluso que las decoraciones para los *Intermezzi della Pellegrina* de 1589, en los años ochenta se fechan los grandes espectáculos ideados para Buontalenti al amparo de la *Camera della Crusca*, por el Conde de Vernio, Giovanni Bardi, como compositor y dramaturgo, quien terminó cambiando Florencia por la corte papal como centro de su actividad intelectual, de lúdica glorificación. De hecho, con el texto de la Comedia *L'Amico Fido* de 1586, se inauguró el Teatro de los Uffizi, cuyo arquitecto e inventor de máquinas y de la propia concepción escénica fue el mismo Buontalenti. En las decoraciones de este montaje con música de Alessandro Strozzi, Cristóforo Malvezzi y Bardi, radica el germen de lo visto seguidamente en la renombrada *Pellegrina* como espectáculo global y simbólico en alusión a la celebrada armonía del cosmos que buscaba escenificar el buen gobierno⁸⁵ de los señores absolutistas en ciernes, en base a grandes mutaciones de los elementos indispensables: el agua⁸⁶, el fuego, el aire y la tierra representada

⁸³ “A partir de las sucesivas réplicas que emulaban los espectáculos para los *Intermezzi* de 1589, se asume el valor de una summa de compleja y articulada visión del mundo”, en C. MOLINARI, “La scena vuota”, en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, p. 58. También se abordan estos aspectos que configuran la mentalidad humanística del Renacimiento en las obras de E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Florencia, Nuova Italia 1974 y en la remota de A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Turín, Loescher 1891.

⁸⁴ L. ALBERTI, “La genesi Fiorentina dell'ópera in musica”, en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, pp. 67-82, p. 72.

⁸⁵ Para los monarcas absolutistas, en su plena acepción, el mensaje subliminal que había de esconder la parafernalia de decoraciones ilusorias efímeras, era el que se derivaba de adoctrinar a los súbditos en la sumisión a las reglas que emanaban de los dioses ancestrales del panteón olímpico, y aquéllos como sus legítimos herederos, pues de ello dependía el nuevo orden social. En S. MAMONE, “Il sistema dei Teatri e le Accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo Principi impresari”, en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, p. 97.

⁸⁶ En la escena, eran especialmente apreciadas las representaciones de “*alcuni momenti naturali costitutivi della festa*” como el fuego “*il momento dei fuochi artificiali*”, símbolo primigenio de la luz asimismo, o las inundaciones acuáticas, derivadas de ancestrales espectáculos, como eran las naumaquias latinas. Para los asistentes a estos “prodigios” de la creación artificiosa “*l'acqua a teatro é chiaramente una presenza inquietante, un magico elemento de stupore*”, alusiva igualmente a las latitudes continentales -de las que se hizo eco Bernini en su Fuente de la Piazza Navona- como al movimiento contra lo inmutable, imagen simbólica de la imaginación dinámica, representación iconográfica del ingenio, del temperamento creativo, todos ellos en conjunto desplegados en el escenario como instrumentos de la catarsis colectiva. Con todos esos aparatos efímeros del repertorio escénico lo que se hacía visible era una voluntad de escenificación global, la capacidad de introducir en un mismo acto el mundo entero en conjunción con las fuerzas del Universo y sus elementos constitutivos esenciales. La recurrencia de estos modelos iconográficos en las puestas en escena de los espectáculos teatrales a lo largo de todo el siglo XVII se pone de manifiesto “*questo costante riferimento cosmico*”. En “*Dalla natura agli elementi, ovver la metamorfosi*”,

por el *giardino*, o sea una vista del celaje de gradas para ubicar el Olimpo de los Dioses, un Infierno a manera del Hades en base al diseño leonardesco que mostraba un alzado montañoso en sección poblada de flamígeras fauces para construir la imagen de Laguna Estigia, una representación primaveral en la línea del estilo pictórico de Boticelli, como marco de ambientación de las danzas de *Flora y las Ninfas*, y finalmente, la sempiterna a partir de entonces alusión al medio marino, con la prefiguración de *Neptuno y Tetis*⁸⁷.

El último eslabón de la cadencia iniciada en la renovación del espectáculo humanístico fue el *Melodrama o la Ópera*, como perfecto exponente de la denominada cultura de la maravilla barroca. Un género específico de preeminencia musical que arraigó igualmente en el entorno cortesano hispano de las élites cultivadas en la representación de asuntos mitológicos, en la senda de la predilección por los mitos órficos desde la redacción del texto de Poliziano en la *Favola de Orfeo*⁸⁸ en 1480, como precedente de todas las reelaboraciones posteriores sobre el mismo tema. Las Óperas fueron por tanto fábulas enteramente cantadas que las distintas Academias Humanísticas se afanaron en promocionar, bajo la legitimación de la autoridad que daba la reencarnación de la cultura griega. Primero en Florencia y después añadiéndose a la órbita del nuevo género, la Venecia de Torelli⁸⁹, un artista nacido en Fano, pero formado en los espectáculos florentinos de Giulio Parigi.

en *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*, de M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, Bulzoni Editore, Roma 1978, pp. 167-171. Los Fuegos Artificiales eran parte indisoluble en la celebración de los fastos de la Fiesta Moderna y Barroca, porque "con los esplendorosos efectos derivados de la utilización de ingenios pirotécnicos y no menos sorprendentes luminarias, se representaba el poder del Hombre, su dominio del Fuego gracias a las enseñanzas emanadas de Prometeo, que traicionaba así a los mismos Dioses del Olimpo, que le castigaron en consecuencia". El componente iconológico era casi infinito, la luz contra la oscuridad, y por tanto, uno de los logros esenciales del género humano, que fue magistralmente resumido en las palabras de Campanella "*l'arte del fuoco é unica dell'uomo*", luego extractadas por J. A. MARAVALL, en "Teatro, Fiesta e Ideología", *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Crítica, Barcelona 1990, p. 179.

⁸⁷ L. ALBERTI, "La genesi Fiorentina dell'ópera in musica", en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, 2001, p. 75.

⁸⁸ El estudio antológico sobre el tema indispensable fue realizado ciertamente por E. POVOLEDO, pero el matiz primigenio lo aporta D. SUAREZ-QUEVEDO, en "El viaje y la literatura artística. Un recorrido con Vasari", en *El tema del Viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, Ediciones de la Universidad de Castilla. La Mancha, Cuenca 2010, pp. 859-888. Dice en este trabajo el eminente profesor de la Universidad Complutense, que "el Duque Cosme I, desde que accedió al poder, se decantó por la iconografía y el mito en general de Orfeo, dada su tendencia de tomar a este mítico músico y poeta de la Antigüedad como imagen y referente de sí mismo como pacificador, tal como su canto melodioso, tocando la lira, lograba apaciguar aquél a todo su entorno". Así, tampoco resultó casual que la inauguración del gran Teatro Farnese contara con la presencia de Monteverdi, autor de una de las piezas principales del género operístico, *L'Orfeo*, en 1607.

⁸⁹ Los libretos de obras decoradas por Torelli son ricos en detalles no sólo sobre las decoraciones escenográficas, sino igualmente exhaustivos hasta el extremo de hacer referencia a los nombres de los cantantes que vistieron los protagonistas de las narraciones musicales. El caso del *Bellerofonte* de Nolfi es ilustrativo al respecto, tal y como se ve en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Un interesante reconstrucción del mecanismo de Torelli, para las mutaciones de los bastidores escénicos, se puede ver en "La genialità mecánica di Giacomo Torelli" en GAMBÀ, E; MONTEBELLI, V., en *Macchine da Teatro e Teatri di Macchine: Branca, Sabbattini, Torelli. Scenotecnici e meccanici del Seicento: Pesaro, Palazzo Ducale, Sala Laurana, 29 luglio-29 Agosto 1995*. Catalogo de la exposición. Urbino, Quattro Venti, 1995, pp. 42-43, específicamente en la pág. 55.

El interés de los mecenas cortesanos por esta tipología escénica no era aleatorio, sino que asentaba en los valores hedonísticos y autocelebrativos de los que se apropiaron, estableciendo elaboradas analogías y metáforas simbólicas con sus gobiernos respectivos.

En la representación trágica el interés asentaba en dos principios básicos, el espacio para la disposición de los personajes y la acción dramática plenamente dicha, a través del gesto y la mímica, en la narración de la trama. Es ahí donde cobra importancia la escenografía diseñada por Parigi en plena consonancia con lo que algunos han denominado “mímica expresiva de los afectos”⁹⁰, sacrificando incluso el decoro por una mayor expresividad y percepción psicológica de los personajes.

Aunque el cronista de la corte de los Medici, Cesare Tinghi no mencionaba en su diario la representación de *Il Solimano*, ésta presumiblemente se llevó a cabo el 8 de diciembre de 1619 en Florencia. De lo que si se tiene constancia es del libreto de la obra, publicado en 1620, y que fue ilustrado con seis grabados por Jacques Callot (1592-1635), de los que también se conserva copia entre los que, a la vista de lo encontrado, no cabe duda en calificar de muy estimables fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid⁹¹.

El autor del texto, Prospero Bonarelli, se lo dedicó en este caso al Gran Duque Cosme II, en diciembre de 1619. Las estampas de Callot se idearon nuevamente con el propósito de traducir a imagen los diseños escenográficos de Giulio Parigi, mostrando en este caso una enorme similitud con los postulados del *Gran Mago*, Giacomo Torelli, en fechas ulteriores, lo cual no resulta raro sobre la premisa de una temprana época de formación florentina por parte del escenógrafo veneciano.

Muy presumiblemente, el montaje de la obra del Conde Bonarelli della Rovere habría sido concebido con destino a su ejecución en el Teatro Medici de los Uffizi. El autor, nacido en Ancona, también trabajó para los cercanos enclaves cortesanos de Modena y Ferrara, además de ser uno de los intelectuales promocionados por el hermano del Gran Duque, Lorenzo de Medici, y quien le envió a Roma.

La tragedia de *Il Solimano* pretendía ser una adaptación de la vida de Soleimán el Magnífico (1494-1566), y fue representada en ocho ocasiones a lo largo de la vida de su autor, siéndolo por primera vez en Ancona, delante de los cuatro mil espectadores que asistieron a la *première* en 1618. En la misma localidad

⁹⁰ Cesare MOLINARI, “Temí del linguaggio scenico nella tragedia”, en *Le nozze degli Déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 1968, cap. VII, p. 131.

⁹¹ Figura en el Catálogo de la Biblioteca Nacional como *IL Solimano* [Material gráfico] : TRAGEDIA DEL PROSPERO BONARELLI AL SERmo. GRANDVCA DI TOSCANA / lac. Callot Fa. in aqua fort. [Florencia : Pietro Ceconcelli, 1620] 6 estampas : aguafuerte y buril ; huella de las planchas 208 x 284 mm o menos Invent/8091-Invent/8096 Serie completa aunque desordenada (L. 363, L. 367, L. 368, L. 365, L. 366, L. 364).

en la que se repitió con la puesta en escena en esa ocasión del *Medoro Incoronato* en 1623⁹².

Para algunos, el diseño escenográfico era uno de los últimos exponentes de la clásica estructura cinquecentista⁹³, depurada, contenida, estructurada en base a esenciales formas geométricas ordenadas que mantienen la simétrica fluidez espacial del escenario, y que se encuentran en muchos otros tantos ejemplos escénicos y figurativos, ya de concepción barroca. Gracias a los grabados de Callot se puede apreciar en toda su minuciosa dimensión la ocupación escénica de los distintos grupos de personajes, con los protagonistas en primer plano en una disposición semicircular y tras ellos un segundo anillo concéntrico, una aureola de personajes secundarios enmarcados a su vez para completar la armonía del conjunto, por la doble arquería del fondo, mientras completan el conjunto otros tantos grupos aparentemente desordenados en no menos artificiosa actitud desenfadada a los lados laterales del Proscenio, y cuyo objeto fundamental radica en conformar el vistoso cortejo subrayando la grandeza de los personajes principales en su status social. Además, constituían elemento del propio diseño espacial de la escena en reflejo simétrico de la *cavea* de espectadores al otro lado del marco, al otro lado del espejo, evitándose por otra parte inútiles dispersiones del movimiento convulso de representaciones posteriores quizás más ancladas en momentos tempranos de la nueva centuria, en dicha contención apolínea, a favor de la concentración visual sobre la acción de las figuras centrales apoyándose tan solo en la intensidad del discurso recitado y en la propia gestualidad de la mímica de los actores, con crecientes préstamos del léxico melodramático de las representaciones musicales⁹⁴. Con mayor atención en el desarrollo del carácter del personaje que en el cada vez más constante incremento de las maquinaciones de tramoyas y otros tantos complementos técnicos de la acción dramática. Por tanto, la forma en que se representa *Il Solimano* todavía podía vincularse a la tradición renacentista de

⁹² C. MOLINARI, "Temi del linguaggio scenico nella tragedia", en *Le nozze degli Déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 1968, cap. VII, p. 123. Los personajes de Angélica y Medoro, eran protagonistas del *Orlando Furioso*, el poema épico de Ludovico Ariosto que abordaba una temática similar sobre conflictos entre cristianos y sarracenos.

⁹³ Algunos estudiosos del tema niegan incluso novedad en el planteamiento del diseño decorativo escenográfico, deudor en extremo de la tradición de las creaciones de Buontalenti, más concretamente a similar composición de *La Zingara* e *La Pazzia*, concebida por Buontalenti con el mismo esquema en tridente o de tres calles convergentes hacia el Proscenio, para conmemorar el matrimonio de Fernando I con Cristina de Lorena, que se conoce a través de una estampa también grabada por Ottavio Scarabelli. A. NEGRO SPINA, "Giulio Parigi e Jacques Callot: le incisioni dal 1612 al 1619", en *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, 1983, pp. 105-106.

⁹⁴ Tal y como ya se articuló la puesta en escena de la "misa en escena" veneciana de la obra del mismo tema, reseñado en el libreto titulado *Apparato con il quale é stato rappresentato in Vinegia l'anno 1634 alli 8 Marzo, da l'Accademia degli Immobile, Il Solimano Tragedia dell' Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli, descritto dal costante accademico Immobile*, con licencia de Superiori, in Venetia. Per il Salvadoti. En C. MOLINARI, 1968. cit. cap. VII, p. 125. En dicha representación ya se incluía un prólogo cantado en boca de la Luna, vestida con un manto negro todo recamado de estrellas y montada en una nube, tal y como se describe en los relatos de Apuleyo.

los *tableaux vivants*, más anclada en la retórica de la ostentosa gestualidad residual de la “*parole senza rumore*”⁹⁵ .

Con todo, sin restarle importancia a la deuda estilística contraída de Buontalenti, no se le puede menguar validez a la autoría del diseño escénico de Parigi, en la línea de otros esbozos de la época que sugieren un interés genuino por los detalles de cierto exotismo orientalizante tanto en vestuario o armamento dentro de la concepción global del espectáculo, que contribuyeran a la mejor ambientación y mejora de la caracterización del argumento narrativo.

A lo largo del proceso evolutivo de las distintas fórmulas por la que transcurrió la Historia del Espectáculo, es posible deducir la semejanza semántica de la composición escénica, con el resto de las artes figurativas, compartiendo la concepción de la llamada “*ventana albertiana*”, supliéndose el marco por la embocadura en el escenario, y a partir del Seicento los recursos pictóricos del diseño escenográfico participan de las mismas técnicas y acepciones de la semiótica presentes en la obra de artistas como Caravaggio, Pietro da Cortona, el Guercino, Poussin o Carracci, en las que se va enriqueciendo el discurso con acciones intensas y violentos *contrapostos* en las composiciones, coadyuvando a la amplificación del discurso dramático, rebasando en fin los límites cada vez más difusos del “decoro” clásico. De la contención, del *ethos*, se fue avanzando lenta pero progresivamente hacia formas de montajes en escena cada vez más ampulosas y aparatosas, las cuales también se anticipan en ciertas coreografías de los movimientos escénicos apreciables en la obra de Bonarelli gracias a los diseños escenográficos de Giulio Parigi⁹⁶ . No hay que olvidar tampoco el servicio prestado por el sugestivo vestuario como recurso melodramático, a través del que se podía hacer ostensible las investigaciones arqueologizantes o los perfiles distintivos alusivos a los emplazamientos geográficos de los personajes y no meramente decorativos, expresión de las mascaradas efectistas al servicio de una más fluida plasmación de la acción argumental y preludio de la trágica plenamente barroca.

En el caso de *Il Solimano*, la historia relataba los amores de Despina, la hija del rey de Persia, por Mustafá, el hijo de Soleimán, sultán de Turquía y Siria, a quien su padre asesinó bajo la sospecha de que estaba cometiendo traición. A su vez, el argumento de la tragedia estaba basado en la *Istorie dei Turchi* de Sansovino y respondía a la fascinación florentina por el exotismo oriental. Pero es que, además, los Medici habían tenido contacto directo con Fakir al-Din, emir del Líbano, quien había gozado personalmente del agasajo de la corte ducal entre 1614 y 1615. El emir, llamado “Caffardino” por los italianos fue apreciado por Cosme y llamado a desempeñar una labor de intermediario para devolver el Santo Sepulcro desde Jerusalén a Florencia, donde sería instalado en la iglesia de San Lorenzo. Los réditos de tan descomunal empresa se aventuraban ingentes para los Medici y por ello se emplearon todos los recursos, entre los que cabe mencionar la propia representación teatral del libreto, erigido en ideario de campaña propagandística.

⁹⁵ MOLINARI, 1968, p. 125.

⁹⁶ Así, se refiere MOLINARI a una “*mímica particolarmente vivace e tale quasi da sacrificare il decorum all’espressività ed alla chiarezza significativa*”, 1968, p. 131.

Con todo, la tragedia de Soleimán, en base al personaje de Soleimán el Magnífico (1494-1566) fue una de las más populares durante el siglo XVII en toda Italia. Ambientada en la exótica ciudad de Aleppo, en Siria, donde se desarrollan, con una solución de continuidad de tiempo y lugar, la acción de los cinco actos de la obra hasta el apocalíptico incendio de Aleppo.

El primer acto mostraba a Soleimán confiándose a Rusteno, su yerno y Acmet, su canciller, sobre la creencia de que Persas y Turcos pronto llegarían a un acuerdo de paz, con la presentación en escena de grupos de turcos dispuestos simétricamente teniendo al sultán como protagonista en el eje axial de la composición.



FIG. 2. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. Callot. BNE. Primer Acto. Soleimán, Rusteno y Acmet.

Las estampas de Callot seducen, recreando la solemnidad clásica, con la que Parigi ideó la composición arquitectónica, erigiendo un tipo de escenografía tripartita ya usada en 1530, tres calles en perspectiva para el diseño de una escena atribuido a Antonio da Sangallo el Viejo, en 1570, otro similar que pudo ser creación de Francesco Salviati o Alessandro Allori (1535-1607) y en 1580, una triple perspectiva de Orazio Scarabelli para los festivales de 1589.

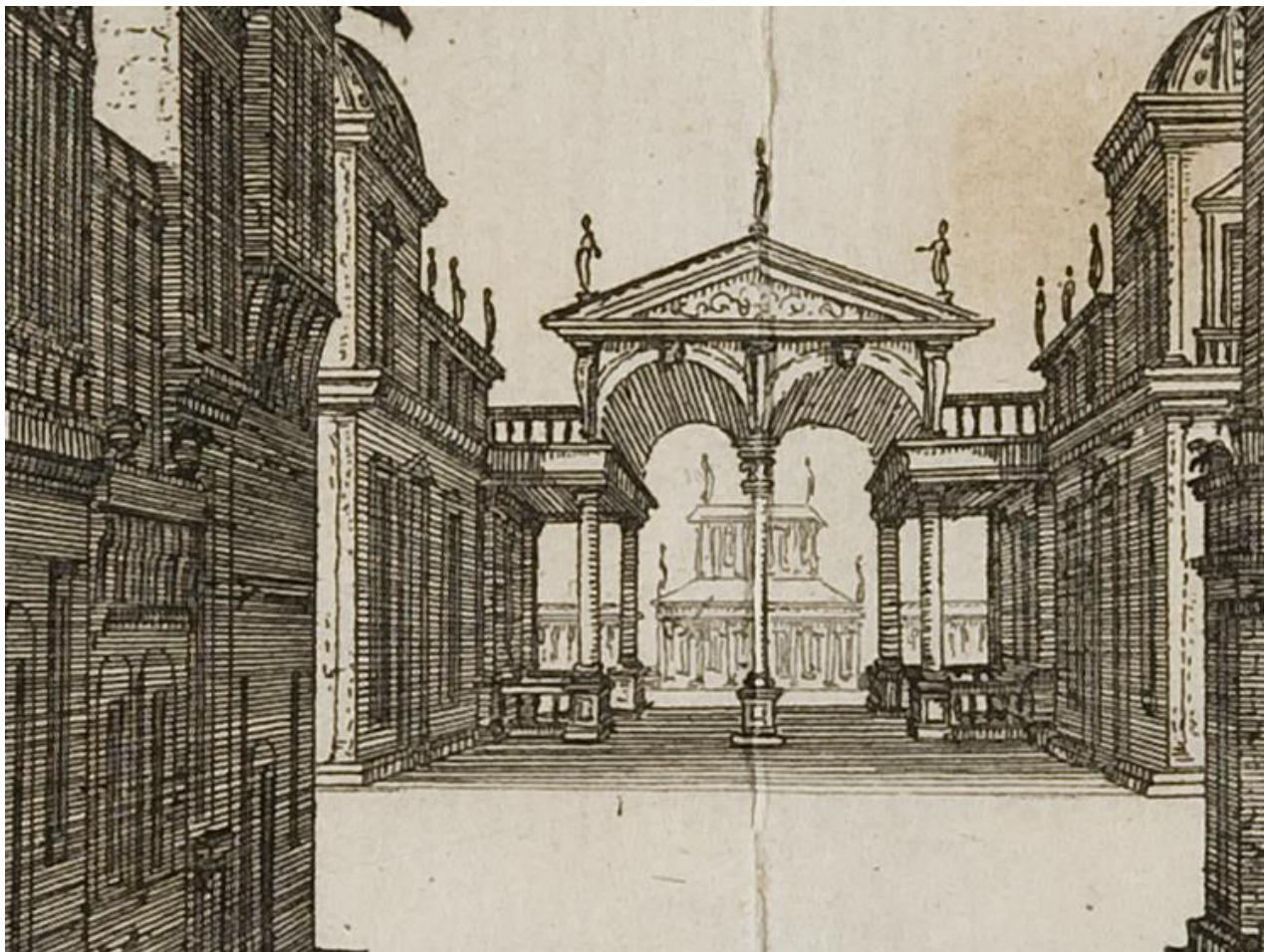


FIG. 3. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT, BNE.
Primer Acto. Soleimán, Rusteno y Acmet. Detalle.

La composición escenográfica de Parigi recuerda al esquema palladiano, a partir de las ilustraciones de las calles vitruvianas, teniendo como punto culminante en los prototípicos grabados de los géneros teatrales de Serlio en 1565. Por otro lado, dicho esquema constituye modelo precursor de similares disposiciones en las obras de Torelli para la *Venere Gelosa* (1643) y la *Finta Pazza* (1645). El mismo Torelli que introdujo en la Francia de Luis XIV los modelos escenográficos de raigambre italiana⁹⁷, aprendidos de su formación inicial toscana, y que encontraron acomodo de igual forma en las estampas de Berain⁹⁸ a través de la experiencia previa de Callot⁹⁹.

⁹⁷ Irene MAMCZARZ, "L'inspiration théâtrale dans les Balli di Sfessania" de Jacques Callot et la commedia dell'arte", en H. DANIEL (ed.), *Callot's etchings*, Dover Publications, New York 1974, pp. 233-259.

⁹⁸ J. de LA GORCE, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Herscher 1986.

⁹⁹ J. de LA GORCE, "Influence de Jacques Callot sur un artiste lorrain: Jean Berain", en H. DANIEL (ed.), 1974, pp. 559-570.



FIG. 4. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. Callot. BNE. Segundo Acto.



FIG. 5. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE. Segundo Acto. Detalle.

A lo largo de las escenas del tercer acto, Mustafá y Ormus, dan la bienvenida a Adrasto, quien llega para anunciarles que Rusteno y la reina están conspirando contra Mustafá.



FIG. 6. *II Solimano*. 1620. Estampa de J. Callot. BNE. Tercer Acto.



FIG. 7. *II Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE. Tercer Acto. Detalle.



FIG. 8. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. Callot. BNE. Cuarto Acto.



FIG. 9. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE. Cuarto Acto. Detalle.

En el quinto acto finaliza la trama de la historia, tras el asesinato de Soleimán, Mustafá y Despina envenenados, con Acmet y Adrasto prendiendo fuego a la ciudad de Aleppo, para purificarla de tanta insidia. En este sentido, no queda muy claro cómo pudieron llevarse a cabo los efectos para simular el impactante y aparatoso incendio, pero lo cierto es que la imagen de Callot muestra el dramatismo y la espectacularidad con la que quedaría impactada la audiencia, puesto que en la obra se abordaba uno de los temores reverenciales de la Europa occidental, aquél en el que los turcos eran la representación del caos desde que en el mundo antiguo oriente venía a ser la prefiguración de todos los males, incluso desde el punto de vista ético y moral, y de la barbarie frente al antropocentrismo del raciocinio humano desde las victorias de la Grecia clásica en las Guerras Médicas. Así, la masacre de Aleppo era la representación del terror colectivo al poder otomano, de las Furias desatadas por quienes no mostraban igual desarrollo cultural, pues la cultura entonces se manifiesta como elemento diferencial esgrimido en el sustrato subliminal de los espectáculos florentinos. Así Occidente es la antítesis del Oriente de la Barbarie de atrocidades y cruentos desmanes, frente a la floreciente humanidad de su opuesto, sacralizando de la misma forma conductas como las de los héroes de las Cruzadas. Oriente era la prefiguración del Diablo que conquistó Estambul, que se apostó a las mismas puertas de Viena, la capital del Imperio Austríaco.

En 1526 Soleimán el Magnífico había asolado los campos de Mohacs, dejando tras de sí los cadáveres de la flor y nata de la caballería cristiana, entre ellos el rey de Hungría y Bohemia, Luis II Jagelón, a la sazón, cuñado del emperador Carlos V. Fue una de las primeras de tantas campañas del Turco por los Balcanes y las numerosas razzias contra las costas del Mediterráneo, que hicieron estar en alerta durante décadas a los aliados europeos con pírricas victorias como la de Lepanto, hasta el fallecimiento del sultán en 1566, inaugurando una serie de treguas intermedias hasta la paz de Zsitvatorok en 1606 que clausuraba el primer gran periodo de guerra contra el Imperio Otomano. En esas fechas, para el imaginario colectivo, los Turcos eran el propio Demonio. Por su parte, aquéllos proseguían con sus avances expansionistas hacia el este, en Asia afianzaban alianzas con tártaros y cosacos, controlando rutas comerciales con el lejano Oriente y la antigua ruta de la Seda, hasta volver a la carga de nuevo contra la capital austríaca de los Habsburgo a finales del siglo XVII, Transilvania, Belgrado y Serbia ya durante el siglo XVIII. En ese ambiente hay que insertar la fundación de la Orden de Caballeros de San Esteban por Cosme I y los esfuerzos de los Medici, en su prédica como paladines de la Cristiandad y de sus valores justicieros. Así como la fascinación que dicho tema suscitaba en los artistas occidentales en general, y en Parigi y Callot en particular, para su concepción escenográfica de las ilustraciones de *Il Solimano*.

Así, el drama ideado por Bonarelli, se centraba especialmente en el último acto, en el terrorífico incendio de Aleppo, ordenado por Acmat y Adrasto, al servicio de Mustafá, con el fin de vengar el asesinato de su señor.



FIG. 10. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE.

Quinto Acto: Incendio de Aleppo.

Las palabras del libreto inspiraron la libertad creativa de Parigi en la configuración de unas escenas de claridad compositiva, de arquitectura sectorial tripartita, cuya dramática visión se perdía por el fondo tras una perspectiva mediana, quizás la gran innovación escenográfica de toda la composición.



FIG. 11. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE. Quinto Acto: Incendio de Aleppo. Detalle.



FIG. 12. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. CALLOT. BNE.

Quinto Acto: Incendio de Aleppo. Detalle.

Para muchos monótono en su presentación escénica, sin embargo se desmandaba sobre manera en este último acto, plagado de sangrientas imágenes recreadas a su vez en los grabados y en los numerosos estudios previos de Callot¹⁰⁰, en las que proliferaban cadáveres, matanzas de niños y ancianos, violaciones masivas en representación de la venganza ciega que personificaban los bárbaros turcos.

¹⁰⁰ Ver también en H. DANIEL (ed.), 1974, pp. 202-207.



FIG. 13. *Il Solimano*. 1620. Estampa de J. Callot. BNE.

Quinto Acto: Incendio de Aleppo. Detalle.

Se deduce de la contemplación de las estampas que Callot se deleitó más en la captación de los cambiantes estados de ánimo de los personajes de la obra, según iban sucediéndose cada una de la escenas, igual que se muestra exhaustivo y pormenorizado en la singularidad expresiva de los personajes, protagonistas o secundarios, recreándose especialmente en la infernal escena dantesca del incendio de la ciudad. De hecho, elaboró cientos de dibujos de los actores de la representación, muchos de los cuales se encuentran en la colección del Duque de Devonshire en Chatsworth¹⁰¹.

¹⁰¹ A. BLUMENTHAL, 1980, pp. 131-133.

Il Solimano, por tanto, fue una de las piezas más célebres de los espectáculos de la Italia del Seicento, recurrentemente representada, en numerosas ciudades italianas y europeas, reeditado su libreto, siendo perfectamente comprensible su presencia en la corte de Madrid, dado el interés nacional recurrente por un tema que recordaba a la última Cruzada de occidente contra el Infiel en las Guerras de Granada, convertida para el imaginario colectivo en cuna de héroes y de líricas gestas de caballería, de la misma forma que el peligro permanente de razzias e incursiones desde las costas, insuflaba nuevos bríos al mito de la defensa contra el Turco. Es cierto que otros frentes de guerra, en Flandes y Centroeuropa habían desplazado las prioridades del gobierno de los últimos Austrias, pero, con todo, la persecución religiosa seguía estando muy presente en las ceremonias de devoción popular para mostrar la vigencia del dogma, con la Santa Inquisición ejerciendo sus plenas funciones en celebraciones tipológicas del calendario espiritual, cuyas decoraciones también estaban dentro de la órbita de las funciones de los escenógrafos venidos de la península vecina¹⁰².

En definitiva, cualquiera de las obras de Parigi, aún las mal consideradas “menores” son entelequias o compendios de ciencia doctrinal. Con un hilo argumental sólido, las decoraciones escenográficas del florentino eran el instrumento propicio para la transmisión de un mensaje de glorificación áulica. En ese aspecto, la escenografía de la corte medicea adquiría valor propio. El de *instrumentum regni*. El del “valido” o ministro plenipotenciario del resto de los reinos europeos. No es extraño que Parigi fuera una de las figuras más eminentes del siglo XVII y que sus modelos de celebración se erigieran en prototipo ceremonial lúdico político, tanto como referencias ineludibles de otras Artes Escénicas de la era contemporánea. Lo que sí resulta sorprendente es que siglos después, estudiados gran parte de los espectáculos en que se diversificó la llamada Fiesta Barroca, el personaje sin embargo no haya encontrado acomodo hasta no hace mucho en los estudios de Historia del Espectáculo y que muestran, sin lugar a dudas, a un eminente profesional.

“Ahora lector, permanece tranquilo en tu asiento, meditando acerca de estas cosas que aquí sólo se bosquejan, si quieres que te causen mayor deleite antes que tedio...”

Canto X, El Paraíso, *Divina Comedia*. Dante.

¹⁰² “En el Retiro se están acabando grandes tramoyas para una comedia portentosa que se ha de hacer para San Juan, en que se gastan muchos ducados, que no se ha de mostrar flaqueza en el ánimo, por más que los trabajos aprieten...En el Hospital de los Italianos ha hecho el Bacho (Bachio del Bianco) toda la Pasión de Cristo Señor Nuestro, de tramoyas, que ha espantado la Corte. Jueves (15 de abril de 1656) al amanecer, hizo la Oración del Huerto, y luego el Prendimiento. A las siete los azotes y el Eccehomo; a las nueve el ponerle en la Cruz con él los ladrones; a las cuatro de la tarde el quitarle de ella y el entierro, y mañana ha de hacer la Resurrección y todo esto de personas de bulto, que ha espantado al mundo, particularmente al clavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres. Hoy se dice lo ve todo el Rey de rebozo. No me espanto, que es cosa grande. Halo hecho por su devoción, sin haber llevado interés ninguno, por ser el Hospital de su patria”, en Jerónimo de BARRIONUEVO, Avisos, Biblioteca de Autores Españoles, (1654-1658), Atlas, Madrid 1968, CXXXIX, p. 267.



CAPÍTULO III. LA ESCENOGRAFÍA COMO JARDIN. EL TEATRO DE LA NATURALEZA: LA GRUTA y EL RUINISMO.

La unión entre jardín y escenografía se plasmó con fuerza en el Renacimiento. La literatura artística fue un apoyo para la reconstrucción del espacio escénico, respaldado por los tratados de perspectiva y de arquitectura, por las fábulas protagonizadas por paraísos vegetales, definidos en diseños mágicos que, al tiempo, se reforzaron con la renovada vuelta a la Antigüedad, a la mitología, al Humanismo pagano. La iconografía de la gruta y de la ruina fueron dos escenarios-recodos proyectados desde el jardín a la poética de la Escenoplástica.

La representación escénica creó una dualidad entre el espacio ordenado y medido, como la Escena Trágica de Vitruvio y Serlio; frente al espacio de fantasía definido por grutas o ruinas, emergieron dos escenarios configurados como iconografías de lugar y de tiempo; los paisajes ordenados de Apolo se enfrentaron al paraje de Dionisos, conformado por el ruinismo de las grutas y por el reino de Hades.

Henricus Hondius creó, en el contexto del Arte Manierista, evocaciones escénicas con ruinas, con fantasías alimentadas por la mirada a la Antigüedad, aparecieron imágenes del Coliseo en ruinas impulsadas por tratadistas como Lomazzo. Los escenógrafos unieron el ornamento con la estructura, fusionaron la perspectiva con la fantasía; los autores de la *terza maniera* ensamblaron todos los planteamientos posibles; en el marco de las artes escénicas, integraron todas las artes mirando a la Naturaleza y desde los postulados de la Ciencia, encumbraron el juego y rememoraron la Antigüedad. Sebastiano Serlio remite a Vitruvio y, a su vez, se convirtió en un modelo de Palladio y de Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, obra cumbre influenciada por las escenografías de Peruzzi volcadas en los trampantojos de Veronés.

En *La Calandria* (1514), con los decorados se codificó la escenografía como ciencia. El Ilusionismo llegó a la obra de Palladio, que proyectó en 1580 en el Teatro Olímpico de Vicenza, unos efectos y una estructura que fueron continuados por Scamozzi; en la sala semielíptica, un escenario fijo con tres pórticos, permitió visualizar unas perspectivas en cinco calles que definen la Ciudad Ideal del Renacimiento.

El escenógrafo Ezio Frigerio unió, en el Ballet de Romeo y Julieta de Nureyev, las visiones de la ciudad ideal de la tabla de Urbino con el espacio arquitectónico del Teatro de Vicenza. Se representó en 1995, en la Ópera de la Bastilla. El escenógrafo italiano, formado en sus inicios con Giorgio Strehler, rindió un homenaje a la Escenoplástica del Renacimiento, al arte italiano del Véneto, la base de su formación y la clave como inventor de espacios¹⁰³.

¹⁰³ VV.AA, EZIO FRIGERIO. *Escenógrafo*, editado por la Concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, catálogo de la exposición en el Teatro Fernando Fernán Gómez, Madrid, 2006.

En 1585, en el Teatro Olímpico, se representó una obra de Sófocles, *Edipo Rey*; los Olímpicos marcaron el concepto de Ciudad Ideal y, a la vez, definieron una analogía con Tebas. Los Olímpicos remitieron a la antigua Tebas, como Nureyev y Frigerio identificaron, desde la escenografía, a los ballets de Corte del siglo XVI, a la corte francesa de Catalina de Medici, a las cortes de Urbino y de Mantua, a los humanistas florentinos y a los Olímpicos.

En este contexto, en los grupos humanistas del Renacimiento, destacó una obra esencial para el jardín y para el espacio escénico: *El Sueño de Polifilo (Venecia, 1499)*¹⁰⁴. Francesco Colonna escribió este relato alegórico en el que se apoyaron coreógrafos y escenógrafos, creadores que definieron espacios efímeros para construir la obra de arte total integradora, marcada por el valor simbólico y alegórico de los lugares míticos y de las historias de los dioses.

Uno de los elementos esenciales del texto de Colonna fue la Pérgola, recodo con entramado de madera y lugar de Sombra para contemplar y leer. La Sombra deleitosa fue esencial en el paraje ameno, este lugar diminuto fue primordial para los actos de amor, para los paraísos y para los enamorados; se representó ejemplarmente en el Ballet de Circe en el siglo XVI y en la escenografía de Ezio Frigerio para el Ballet Romeo y Julieta de Nureyev. Los episodios heroicos, las Fábulas y los Idilios, como las guerras de Amor, definieron la historia de la Escenografía en el Renacimiento, que se amplió desde un concepto espacial simbólico apoyado en la Antigüedad. La perspectiva, retomada en L. B. Alberti, fue esencial para relacionar el relato de Francesco Colonna con las topografías escenográficas. Algunos investigadores consideran a Alberti padre y autor parcial del libro de Polifilo; la sabiduría de Alberti determinó el texto de Colonna.

Polifilo busca a Polia (Atenea-Julieta) en un viaje constituido por escenarios que, reflejados en los espectáculos renacentistas, marcaron una estructura simbólica que definió una parte importante de las tipologías arquitectónicas y paisajísticas. Los combates de amor fueron una base esencial para las escenografías impulsadas desde la mentalidad del Humanismo. La Academia florentina fue un núcleo determinante, las Bibliotecas – como la de Cosme el Viejo organizada por el futuro Nicolás V- y la Academia Neoplatónica –con directores tan señalados como Ficino – conforman el contexto para la exaltación de la escenografía; en paralelo, la Biblioteca de Urbino, núcleo esencial para el ascenso de la escenografía científica, permitió señalar el importante papel de los ingenieros y del humanismo militar en la escenoplástica.

Los topógrafos y el artista arqueólogo conformaron y organizaron una parte del rico conflicto representado en liturgia de los festivales humanistas. El cuerpo teórico será el apoyo para los escenarios en perspectiva, para los espectáculos de ballets que, con animales mágicos y vestimentas elevadas, dibujaron en el

¹⁰⁴ E. KRETZULESCO-QUQRANTA, *Los jardines del Renacimiento. Polifilo y la mística del Renacimiento*, editorial Siruela, Madrid, 1996.

cuadro-escenario las casas almenadas, las mansiones alegóricas, los paisajes infernales y los paraísos.

Se representó en *La Cassaria* de Ariosto un espacio con paisajes y ciudades en perspectiva unificada, en *La Calandria* de Bibiena, con decorados de Genga, se potenció la Naturaleza, en *La Calandria* de Peruzzi, en 1514, se definieron los escenarios con vistas arquitectónicas; Peruzzi, maestro de Serlio, junto a la fórmula de Genga en Urbino en 1513, canalizaron las determinantes influencias de Bramante y Peruzzi que se definen en la perspectiva simbólica, perspectiva que será más pictórica, psicológica e ilusionista¹⁰⁵.

La perspectiva y la movilidad del ojo se relacionaron con los movimientos de las coreografías y con los desplazamientos de los actores-bailarines. Los artistas y los estilos, como las tipologías espaciales, se ampliaron sin cesar con las renovadas formulaciones de la perspectiva científica. Los artistas unían teatro y ciencia. Las escenografías transmitieron mensajes y contenidos complejos, las lecturas del lugar y la alegoría representada, se enriqueció con relatos, con emblemas y con texturas novedosas; una parte de este ideario, salió de la obra de Francesco Colonna (1453-1538), de los jardines y de las arquitecturas soñadas. La Fuente de Amor, unida a la mítica Pérgola, remitió a la fuente de vida y a la rosa mística esotérica reflejada en los murales del castillo-palacio de Manta. Esta escenografía mural del caballero enamorado fue uno de los referentes del texto de Polifilo-Romeo. La floración simbólica del rosal en *El Sueño* se unió a la visión de la Fuente de Adonis, visualizada por Polifilo para invocar a Afrodita, estimuló el arquetipo celeste de la amada, que remite a la vida de Lucrecia-Julietta-Polia. Los enamorados del texto de Colonna son Lorenzo de Medici y Lucrecia Donati, Romeo y Julieta. Los jardines de placer y la mansión alegórica alimentaron la tragedia esotérica de Romeo y Julieta, el escenario con ruinas amplió la visión ultramundana.

Lorenzo vivió los monumentos de Roma con el tratadista Alberti; Piero de Medici le desterró, distanciando a su hijo de su amada, Lorenzo se casará entonces con Clarisa Orsini. En un grabado de Botticelli, se representó en un baile a Lucrecia vestida de Ninfa y a Lorenzo con traje bordado de perlas, un espectáculo con torneo que Lorenzo dedicó a su amada Lucrecia. Una historia real que se relacionó con los mitos literarios.

La significación de la vida vegetal para la escenoplástica, se reveló al salir Polifilo de los tres jardines de seda-vidrio y oro, Polifilo vio a la reina Telosía (El Destino); al salir del jardín, llegó a la pérgola de jazmín (la Fidelidad en el jardín persa) y logró ver a Polia bajo la antorcha que porta una Ninfa; superó nuevos grados en la escala de conocimiento y marcó uno de los contenidos del Ballet de Julieta y Romeo. La coreografía de Rudolf Nureyev y la escenografía de Ezio Frigerio retomaron el concepto escénico del Renacimiento. Los tres actos, basados en Shakespeare y con la música del genial Segei Prokofiev, reflejaron escenarios míticos que, partiendo del Mercado de Verona, mostraron el interior de la antecámara de Julieta, un aposento íntimo contrario a la grandiosidad de

¹⁰⁵ E. MERINO PERAL, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y Tratadistas*, edita la Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Sevilla, 2011.

la plaza, un escenario de conflicto entre los Capuleto y los Montesco definido por una escalera amplia deudora de Craig, con una escultura ecuestre renacentista. En la mansión de los Capuleto, en el baile, se enamoran los protagonistas; la danza final gira sobre la Rueda de la Fortuna. El acto primero se cierra en el jardín de los Capuleto, lugar idóneo para la declaración de amor de Romeo, en este marco se reflejaron los elementos de la escenografía paisajística del Renacimiento: la fuente, la celosía, la pérgola y la escalera. La fuente de la juventud y de la vida fue un elemento incorporado a los espectáculos, a las fiestas; fue un elemento primordial para el ballet. En *Romeo y Julieta*, Nureyev y Frigerio ubicaron una fuente sobre las escaleras, un espacio escénico idealizado que se apoyó en el *locus amoenus*. Giacomo Jaquerio, en la pintura *La fuente de la Juventud* (1420), en el castillo de Manta (Saluzzo), ensalzó la gran fuente como una entrada en otra vida, fuente de taza coronada por un Cupido alado, fuente de amor en la ciudad ideal que dio un contrapunto a la plaza austera y grandiosa.

La fuente de la Juventud del Sueño de Polifilo fue representada en el espacio de Nureyev, para el Ballet de la Ópera de París se evocó un emblemático espacio del Renacimiento; cerrado por celosías, en el centro del espacio escénico estuvo la fuente-altar-pérgola, la fórmula se emula y se amplía en escala en la escenografía de Ezio Frigerio para el Ballet Romeo y Julieta. El jardín del Edén se fue ampliando, sus expresiones arcádicas se vieron en los telones pintados y en los volúmenes de boj del jardín, en teatros con círculos concéntricos y en la fuente de la vida, el conjunto evidenció la armonía y las proporciones, la simetría y la unidad se revelaron en el Teatro de la Naturaleza. En el texto de Colonna, las estatuas y las balaustradas, los obeliscos y las pérgolas, conformaron el entramado de los Carros triunfales, para el itinerario que se reveló en los jardines emblemáticos del Renacimiento, dos ejemplos fueron los jardines de Bóboli y Bomarzo.

En el Acto II, Nureyev y Frigerio optaron por ilustrar la Plaza principal con la Escena Trágica de Vitruvio, una composición arquitectónica ideal, como las recreaciones de la escena vitruviana de la corte Urbino, incorporó el templo centralizado de la tabla de Urbino de Francesco de Giorgio Martini; a su vez, remitió a la escena Trágica de Serlio, estableció un tratamiento triunfal que enlazó con los Arcos de Triunfo y con las celebraciones del Arte Efímero. En paralelo, la arquitectura y la luz realizadas por el director de escena, por Ezio Frigerio, remitió al Teatro Olímpico de Vicenza, a los arquitectos y pintores, a los Olímpicos y a Veronés.

Al espacio racionalizado, se unieron los elementos del paraje ideal y del jardín. En este sentido, el paisaje y la arquitectura de Vredeman de Vries y de Henricus Hondius se retomaron para definir las fantasías escenográficas. Vries fue un destacado decorador en la corte de Rodolfo II, en Praga; el ámbito urbano definió la ciudad ideal que, diferenciada de Serlio, dibujó edificios y espacios porticados con plazas y con jardines racionalizados, con vegetación de regla y compás definida por los laberintos; las fuentes de los escenarios teatrales grabados por Hondius en estampas, marcaron un sentido del espacio visual de conocimiento.

Francesco Salviati, maestro escenógrafo continuador de Serlio, creó paisajes que se convirtieron en un referente para las escenografías de los clásicos del Ballet, Frigerio retomó sus influencias para unirlos con las vistas de los topógrafos venecianos, una fórmula que apareció en buena parte de sus trabajos escenográficos. El paisaje clasicista, de carácter decorativo y, a la vez, con programa iconográfico y sentido triunfal, se definió desde lo litúrgico y lo procesional, desde el ritual del Ballet.



*Fig. 1 El Sueño de Polifilo, F.Colonna.
Fuente de la Juventud, ed. Kerver, 1546.*



Fig. 2. Romeo y Julieta, Ballet de la Ópera de París. 1995. Coreografía de Rudolf Nureyev. Escenografía de Ezio Frigerio. Música de Sergei Prokofiev.



Fig. 3. *Romeo y Julieta*.
Ballet. Ópera de París. Escenografía de Frigerio.



Fig. 4. Francesco de Giorgio Martini. Ciudad Ideal. Museo de Urbino.

En el segundo acto del Ballet *Romeo y Julieta* de Ezio Frigerio, con el templo de la tabla de Urbino remitió, a su vez, al templo centralizado del teatro Antiguo de Francesco de Giorgio Martini, en la Biblioteca Laurenciana; el manuscrito reveló al teatro dentro del teatro, se trató de marcar planos con imágenes en acción que definieron variantes de las escenas codificadas desde Vitruvio. El libro de Polifilo, dedicado al duque de Urbino, permitió vincular la tabla de Urbino con los espacios de Colonna y de Il Filarete. La escenografía de Frigerio interpretó uniendo la composición de Urbino a la obra de Francesco Colonna; la arquitectura pintada y la poesía se unieron para expresar el valor real de la escenografía en las cortes humanistas.

La iconografía de la escenografía se relacionó con la escenoplástica y con la literatura artística; la derivación de los tratados de arquitectura, de la perspectiva y de los jardines, permitió ensalzar la iconografía de la planta central como emblema, culminación de la representación y de la valoración de Alberti; el espacio circular, mimesis de la naturaleza, se amplió en las coreografías de la Antigüedad. Las formas puras, el orden numérico y geométrico, como la armonía perfecta del círculo para Luca Paccioli, tradujeron el concepto esencial al que ya remitió Vitruvio en el libro III. Palladio confirma la importancia de la planta central, un microcosmos del macrocosmos con sentido pitagórico y platónico, imitación de la armonía cósmica y mimesis de las esferas. El Ciclo de las ilustraciones del texto *Las Imágenes* de Filóstrato El Viejo y El Joven, reforzó la unión del círculo de los edificios con la representación y las notaciones coreológicas de la Danza; fueron muchas las traducciones de las *Imágenes*, generosas con el lenguaje de la danza, tuvieron una parada ejemplar en Francia, con una obra ilustrada por Antoine Caron que, formado en Fontainebleau con Primaticcio, cercano a Niccolò dell'Abate, fue pintor de la duquesa de Valentinos y de Carlos IX. Caron destacó en el campo del espacio escénico, en 1562 creó la *Historia de la Reina Artemisia*, un

Parangón de la Regente Catalina de Medici con la diosa; los modelos para tapices, los dibujos y los grabados de Caron, que comparten la autoría de Thomas de Leu, fueron una influencia de gran peso en las Artes Escénicas¹⁰⁶.

La imagen de las Bacantes de Caron para el texto de Filóstrato, representó la unión del edificio de planta centralizada con el círculo mágico de la coreografía de las Bacantes, dos iconografías de lugar diferenciadas que se complementan, en primer término se representó el palacio Cadmo, en Tebas, que contrastó en su organización con el escenario dionisiaco; en el Citerón, las Bacantes y los líquidos (néctar y vino) fecundaron el suelo. La concepción del cuadro ventana y la notación coreológica en espirales, conformaron la iconografía del arte espacial, una representación del movimiento dibujado que une la danza y la escenografía, se creó un discurso plástico en el Renacimiento, un lenguaje simbólico con signos que permitieron valorar la importancia del dibujo. Los maestros de danza crearon un vocabulario y unos gestos integrados en la caja espacial, en la ventana escenográfica.



Fig.5. Filóstrato. Imágenes. André Caron. Las Bacantes.

Las imágenes espaciales del Renacimiento llegaron al conocimiento del Cine, reveladores fueron los escenarios de Tim Burton. Los decorados para casas encantadas destacaron en los trabajos de Tim Burton, mostró en la pantalla los valores y los contenidos de las escenografías de los siglos XVI y XVII. Para Homero, las casas encantadas se identificaron con el Averno; se trató de la Casa de Hades. Las escaleras y las ventanas, las formas de caracol y la biblioteca, las galería pinturas y los espejos, se enriquecieron con las sombras amenazadoras que ya se representaron en obras maestras de cine

¹⁰⁶ FILÓSTRATO EL VIEJO, FILÓSTRATO EL JOVEN y CALÍSTRATO, *Imágenes. Descripciones*, editorial Siruela, edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993.

expresionista; sin embargo, las escenografías de la mítica Xanadú de Orson Welles fue el emblema de la Casa Giratoria, un mausoleo-museo-pirámide-castillo-palacio¹⁰⁷.

Los escenarios de la película *Eduardo Manostijeras* (1990) de Tim Burton remitieron a los mitos de Prometeo-Frankenstein-Cesare. La mansión inacabada y en ruinas, como Eduardo, está suspendida sobre una montaña, como se visualizó en gran parte de las mansiones alegóricas de las escenografías y del Arte Efímero, coincidiendo con un lugar común de la literatura de visiones. El jardín de Eduardo fue un lugar de recreo que se definió desde la mirada al Sueño de Polifilo, el texto de Colonna y los jardines italianos del siglo XV construyeron la imagen coloreada del interior del protagonista, un museo ordenado de formas que contrastó con la mansión en ruinas. El recodo racional, paraíso dominado, presidido por parterres y por trabajos de boj, jardín geométrico con formas de fantasía, triunfó en la escenografía el *opus topiarium*. Eduardo-Polifilo fue un esotérico escultor-jardinero que definió una iconografía determinada por el reino animal. El Ciervo se convirtió en un emblema, animal del más allá y guía para llegar a la morada de la inmortalidad.

El Ciervo apareció coronando la puerta monumental de entrada al jardín, puerta solemne que remitió al palacio de Anet (1552), obra de Philibert de L'Orme. La portada de Eduardo fue deudora de la Gruta del Jardín de Heidelberg y de la imagen del grabado del *Hortus Palatinus* de Salomón de Caus, se escenificó una propuesta que apuesta por la primitividad rocosa, remitió a la cueva y a las visiones de las grutas ultramundanas, escenarios oscuros inmortalizados en los jardines del Renacimiento y en las escenografías de los siglos XVI y XVII, lugar de los lugares y tópico de la arquitectura rústica impulsada por el Arte Manierista¹⁰⁸. El concepto de metamorfosis del escenario tiene una dimensión dionisiaca, remitió a las fantasías de Dietterlin en *Architectura* (1598), plasmó una arquitectura que reveló el desgarramiento de una mente atrapada en el tormento, agitada vida de los personajes conflictivos del gran Miguel Ángel, relacionados con la Gruta de Bóboli de Buontalenti. Una nueva visión del Saber de Buontalenti que llegó a *Rebeca* y a *Ciudadano Kane*, expresando el valor del primitivismo del Arte manierista proyectados en jardines y escenografías humanistas. Eduardo Manostijeras fue un escenógrafo-jardinero, un viajero que, como Polifilo, encontró a Polia, a Venus.

En *Drácula de Bram Stoker*(1992), el director Francis Ford Coppola marcó la historia desde el punto de vista femenino, desde las visiones de Mina Murray(Winona Ryder). El jardín de Hillingham iluminó a las dos protagonistas: Lucy (Sadie Frost) y Mina, el Amor sagrado y el Amor profano, ambas desdoblaron los planos y los dos colores de la película, las cabelleras de las amigas respondieron a dos tratamientos. De nuevo, el jardín y el castillo definieron dos universos. Coppola utilizó el jardín como escenografía esencial, es uno de los protagonistas de la película; la pérgola se convirtió en mirador visionario y en paraje para el Amor, fue el altar para las declaraciones de amor; como recodo del pavo real, fue el escenario para la lectura de libros y de cartas

¹⁰⁷ E. BLÁZQUEZ MATEOS, *Mansiones en el cine*, ed. URJC-Instituto Superior de Danza Alicia Alonso, Madrid, 2006.

¹⁰⁸ J.R., BUENDÍA, *Las claves del Arte Manierista*, editorial Planeta, Barcelona, 1990.

de amor. La pérgola perdió protagonismo con la llegada de Drácula, lo esencial fue para el laberinto. La escenografía del jardín se definió por los elementos tópicos de la escenografía de la Naturaleza: escalera, fuente esotérica, laberinto y gruta¹⁰⁹. Lucy y Mina corren por el jardín con el vaivén del Démeter, sacudió con la tormenta cada plano y espacio, cada composición reveló los colores y las texturas de las dos damas, enfrentadas en el laberinto a dos mitos distintos. Lucy de rojo se encontró con la escultura de la diosa Venus. Mina-Elisabeta-Polia-Julieta-Laura será el Amor Sagrado. El jardín de Hillingham y el vestuario conformaron el decorado recreado por la japonesa Eiko Ishioka, responsable también del simbolismo de la película, los estados de ánimo se revelaron en los escenarios. El vestuario de ellas se diferencia en el jardín, Mina está adornada por tonalidades que remitieron a lo vegetal con hojas bordadas sobre tonos verdes, Lucy lleva formas que simulaban serpientes, aparecen referencias de Klimt, Friedrich, Moreau y Kubka, una estética simbolista que contrastó con la evidente evocación triunfal de la estética del Renacimiento en los atuendos botticcelianos de algunas damas de la película, obra femenina que destacó la historia de amor del relato romántico que, a su vez, estuvo unido al *paraíso perdido* de Milton.



Fig. 6. Eduardo Manostijeras, Tim Burton, *Mansión alegórica y jardín*

¹⁰⁹ E. BLÁZQUEZ MATEOS, *Escenografías paisajísticas y artes escénicas*, edit. URJC-Instituto Superior de danza Alicia Alonso, Madrid, 2008.



Fig. 7 .Jardín de Heidelberg. Salomón de Caus.

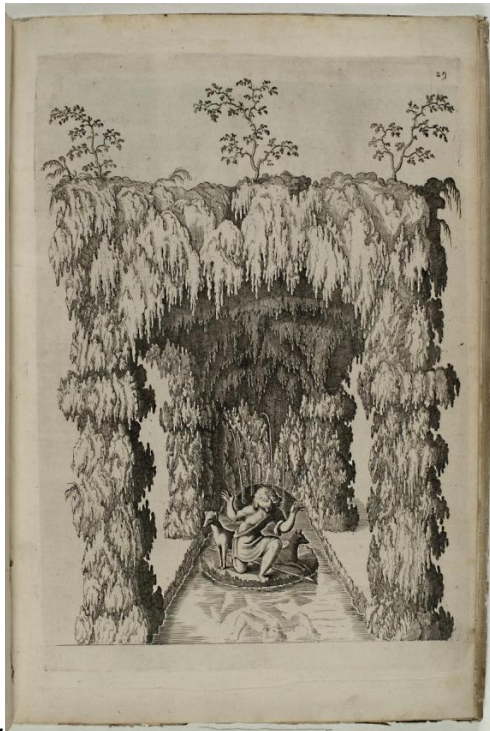


Fig. 8. Salomón de Caus
Gruta de Narciso. Hortus palatinus, 1620.



Fig. 9. Mina y Lucy en el jardín. Drácula de Bram Stoker. F. F. Coppola.

ESCENOPLÁSTICA EN LAS GRUTAS DE TETIS Y DE LOS CENTAUROS.

La Gruta fue un escenario vital para el Renacimiento, algunas de las representaciones de la cueva se realizaron desde interpretaciones platónicas, la gruta es principio y cierre del paisaje pastoril; con referencias a la Antigüedad, estableció un debate entre lo natural y lo artificial¹¹⁰. La imagen inacabada y el plano rústico, alimentaron el tema del Diluvio, lugar oscuro del origen cósmico. La Gruta es el paisaje de Centauros, de dioses, de héroes. Filóstrato diversificó las grutas en tipologías. La relación de la gruta con Afrodita, con su cortejo de Erotes, la describió como gruta-fuente de la que emana una corriente de agua azul, que alimentó los manzanos de la diosa. Un vergel con gruta-fuente idóneo para las ofrendas de la diosa del Amor. En el episodio de Sémele, describió el nacimiento de Dionisos, aparecieron grutas y parajes referenciales para la escenoplástica. La cueva de Dionisos es amena e infernal, armónica y amenazadora. En Celenas abundaron las fuentes y las grutas habitadas por Sátiros y por Olimpo, las danzas de las Ninfas iluminaron el lugar. La gruta de Narciso, consagrada a las Ninfas y a Aqueloo, dios-rio símbolo de las corrientes fluviales, se convirtió en variante de las grutas tópicas. Otra tipología de la cueva divinizada fue la Gruta de los Sueños, que representó el lugar de meditación para la alegoría de la Verdad que, vestida de blanco sobre manto negro, tradujo su doble condición diurna y nocturna. Un contraste de luz y oscuridad ensalzado en la caverna de Platón.

La Gruta de Bernardo Buontalenti en los jardines de Bóboli planteó el mito de Deucalión-Pirra. Deucalión, hijo de Prometeo y de Clímide, al ser protagonistas del mito del Diluvio, permitió que su padre le construyera un arca para refugiarse en la cima del monte Parnaso, único lugar no anegado. Buontalenti planteó el concepto de metamorfosis, en el que entrelazan materia y forma en la estructura física de la cueva, espacio húmedo y oscuro que contrastó con la gran luminosidad del jardín. La escenografía de la Gruta vivificó la esencia de lo bucólico, de las ruinas y de las fisuras convertidas en decorados en la escena pastoril, un mundo irracional con manchas abstractas y con formas porosas, con rocas mágicas y con materias calcáreas convertidas en espejo de la Naturaleza procreadora. Deucalión renació para esculpir hombres de piedra. Las grutas y los bosques sagrados retratados por Giacomo Torelli fueron lugares de refugio sugerentes que, en la caja espacial, mantuvieron el poder de encantamiento y de emoción de la escuela veneciana; las voluptuosas formas y los volúmenes, que apelaron a los sentidos en el contexto de la *ut pictura poesis*, marcaron las escenografías pintadas de Venecia,

La gruta fue un lugar sagrado, Virgilio describió en la *Eneida* la caverna de Sibila, que se encontraba dentro del monte volcánico de Cuma, con rocas colgantes y rocas vivas para disfrute de las Ninfas, las oscuras sombras y el

¹¹⁰ E.BLÁZQUEZ MATEOS, *Viajes al Paraíso. Las representaciones de la Naturaleza en el Renacimiento*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004. Dos capítulos del libro se centran en la iconografía de la gruta en la pintura, el jardín y el cine; en el capítulo dedicado a los laberintos aparece el centauro de Thomas de Leu para las relaciones de Antonio Pérez. Se cita en el texto el trabajo del escenógrafo Tomaso Francini en Pratolino, en el escenario de la obra de Giambologna.

bosque negro contrastaban con los amenos parajes. El poder autorrenovable de la cueva, la convirtió en inmutable, en lugar de reposo y reclusión, fue un santuario para las musas. Los Colosos y los Apeninos reflejaron la imagen triunfal y megalómana de la caverna. El Apenino de Ammanati y la alegoría de Giambologna fueron dos ejemplos de la escenografía paisajística, tramoya escénica que dinamiza la piedra esponjosa, marcó el mensaje intelectual de la concepción espacial del Manierismo. En Pratolino trabajó Tomaso Francini, creador de escenografías y juegos en el entorno del mítico Apenino. Francini será el escenógrafo para *Le Ballet de la Délivrance de Renaud*, representado en 1617 para Luis XIII.

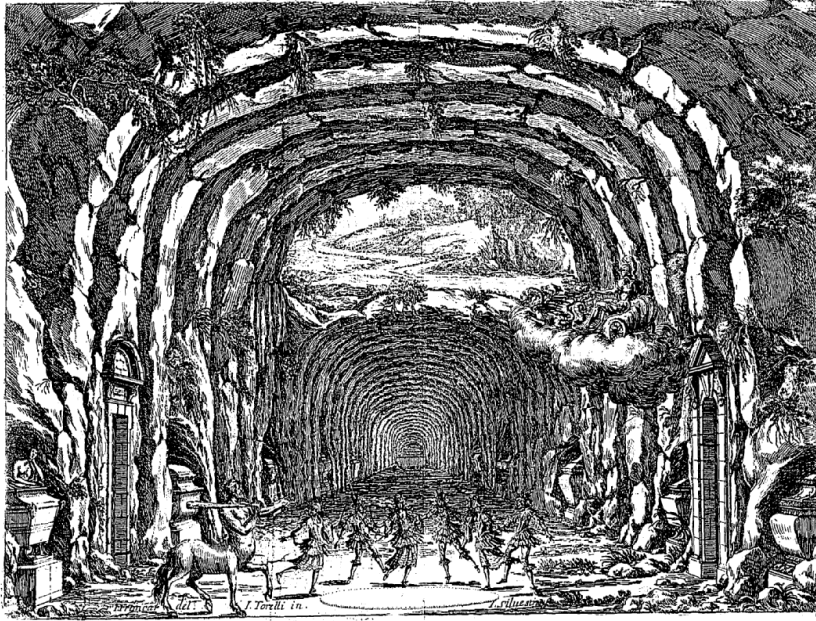
Las escenografías del creador veneciano Giacomo Torelli incorporaron las grutas y los palacios alegóricos mencionados con anterioridad. Las decoraciones y las máquinas de Giacomo Torelli tuvieron en las Nupcias de Tetis un valor especial, ampliando la iconografía de las grutas. Los grabados de Israel Gutiérrez y Giulio Stozzi (1583-1652), las piezas del compositor Francesco Saccati completaron la obra totalizadora. Giacomo Torelli (1608-1678) definió una sucesión de escenografías vanguardistas¹¹¹. La primera representación de *Les Noces de Thétis et Péléé*, en el Teatro de Petit Borbón, fue el 14 de abril de 1654; las decoraciones de Giacomo Torelli mostraron una gran parte de las tipologías paisajísticas del Renacimiento italiano, deudoras parcialmente de las perspectivas de Peruzzi, de las vistas arquitectónicas, de los paisajes del norte de Europa y de la escuela Veneciana. Torelli, como conocedor de los tratados de Perspectiva, representó en sus obras la unión entre trampantojos y volúmenes enfrentados a un primer plano arquitectónico, que reveló un conocimiento de los elementos claves del paisaje como tema, con los referentes de los grandes murales de Giulio Romano. En Torelli, el cuadro en tres dimensiones llevó al escenario-cuadro y a la arquitectura ilusionista, que se definió en la profundidad de escenarios conmensurables desde el espacio infinito, impulso rítmico y agitación que creó emoción, vivacidad y rápida ejecución, una rapidez típica veneciana como Vivaldi, ambos fueron muy trabajadores y, con facilidad para crear con inmediatez un obra deslumbrante, crearon una brillante sucesión de imágenes repletas de luz veneciana. Lo genuino de Venecia, plataforma de moda para escenógrafos y músicos, se tradujo en la genialidad y en la vanguardia que se evidencia en Torelli, quien alcanzó la energía de Tintoretto, su rapidez e impulso, la alegría en lo creativo, se proyecta desde Venecia, un lugar esencial para innovar y empujar a los artistas de vanguardia. Venecia, una ciudad ordenada y teatral, urbe armoniosa y organizada, permitió a Torelli estudiar las reglas de proporciones, reglas de oro que estudió con interés, reveló este equilibrio en las relaciones proporcionales de las escenografías; espacios con los que se comulgó, con las emociones, la inteligencia rítmica y las sensaciones que se tradujeron en la textura del alma del veneciano.

Los rituales de la ciudad de los canales se representaron en procesiones y en una marcada teatralización, El Carnaval fue una expresión elevada del Teatro y de la Fiesta. La dualidad de la Venecia estuvo en Torelli, su ambigüedad, se

¹¹¹ Biblioteca del Instituto Nacional de Arte, número 4, Res 1152, colección de Jacques Doucet. Libro de Fiestas.

reveló en las proporciones del espacio regulado y armónico frente a la dimensión telúrica y abismal de las grutas mágicas y de los paisajes trágicos. En el primer acto del Ballet de Tetis apareció la Gruta del centauro Quirón, que remitió a las imágenes de Filóstrato, a André Caron. La presencia de Neptuno ilustró la visión final del relato. Las escenografías cambiantes, como los templos giratorios de Horacio, definieron la síntesis entre perspectiva geométrica y naturaleza, entre el espacio mágico y el misterioso; se fueron yuxtaponiendo mundos que enriquecieron el valor del relato; el carácter científico y la poética del agua, fueron esenciales para el genio de Fano, se alegorizó el espacio para contraponer universos diferenciados desde el control visual, un espacio de conocimiento.

En el segundo acto apareció el monte Cauno, sobre la cima aparece un templo-palacio de oro, para mostrar la dialéctica entre la naturaleza y el edificio simbólico. Se representó a Prometeo y una tormenta que agitó la escena; desciende en un carro Peleo, que consultó a Prometeo. Una “bizarísima danza” activa la escena, aportó acción y dinamismo. En la escena segunda, apareció el suntuoso palacio de Júpiter, mansión de oro con arquitectura corintia y una balaustrada. De Inmediato, se representó un Anfiteatro a la romana con la estatua de Marte, el sacrificio se escenificó. Al anfiteatro, lo sucedió el palacio de Tetis, con arquitectura romana y un cortile dórico; ante la morada de cristal y de oro, aparecieron Peleo, Quirón y un coro de cortesanos para danzar. Las columnas jónicas organizaron el espacio amplio, de retórica barroca; se incorporaron a las escenas Hércules, junto a Prometeo liberado, junto a las artes liberales y a las danzas de Himeneo. Los grabados de Israel Silvestre aportaron todos los detalles, las texturas y los matices para poder constatar la importancia de las escenografías que, desde la vanguardia, aportaron los contrastes entre la arquitectura ordenada frente a la gruta como espejo del paisaje abismal.



Figs. 10 y 11. Giacomo Torelli, Ballet de Tetis.

En el siglo XVIII, el Arte Efímero retomó la representación de Torrelli, se incorporó en Roma marcando las iconografías de lugar del templo ordenado frente a la montaña cavernosa.



Fig 12. Sebastiano Conca, *La Educación de Aquiles*, 1727, Museo nacional del Prado.

La educación de Aquiles es una obra de Sebastiano Conca que reproduce el tema central del Espectáculo dedicado al Nacimiento de Luis Antonio Jaime, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio. En este lienzo-boceto aparece Tetis entregando Aquiles a Quirón; bajo al Templo de la Gloria, una arquitectura

conmemorativa de planta centralizada enfrentada a las oquedades y el ruïnismo de la montaña áspera y rústica¹¹².



Fig 13. Sebastiano Conca, la educación de Aquiles, 1727.

El lienzo de Sebastiano Conca refleja el tema central de la Celebración del Nacimiento de Luis Antonio Jaime, una Conmemoración que se representó en la plaza de España de Roma, el 25 de julio de 1727. En la escena aparece Tetis entregando a su hijo Aquiles al Centauro Quirón, para educar al niño y revelarle el camino para llegar al Templo de la Gloria. En el boceto de Conca se expresa la dual iconografía de lugar expresada en el templo circular centralizado y perfecto, que se impone sobre una mítica montaña, se unieron al espíritu de Centauro, al alma de la Naturaleza. Tetis, Isabel de Farnesio, entregará Aquiles, su hijo Luis, el Infante Luis de Borbón que apoyó a Goya en la corte humanista de Arenas.

Las imágenes filostratas impregnaron el siglo XVIII y la emblemática cueva con el recinto centralizado son recuperados por Sebastiano Conca (1680--

¹¹² Juan J. Luna y Andrés Úbeda de los Cobos, Guía de pintura europea del siglo XVIII, Museo del Prado, Madrid, 1997

1764); las máquinas y la escenografía, con la alegoría de España y del Infante, ilustradas por Vasconi Filippo y Conca permitieron unir la gruta y la ruina para definir escenografías mágicas.

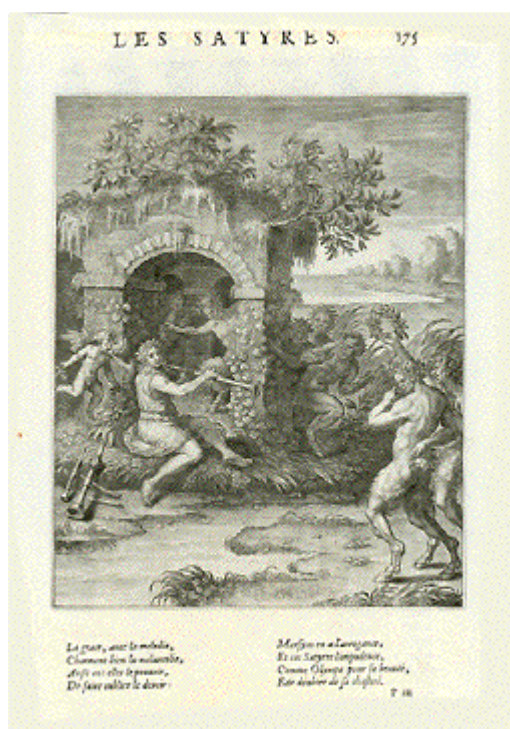


Fig. 14. Filóstrato. Imágenes. Sátiros.

RUINISMO ESCENOPLÁSTICO.

El gusto por las ruinas formó parte de los escenarios intensificados en el Manierismo. Se impusieron las representaciones fantásticas de las ruinas, la escenografía fueron refugio y plataforma para las visiones de ruinas, remarcando aspectos pintorescos. Gran parte de los tratadistas del Renacimiento insistieron en su estudio. El aspecto rústico de los testimonios de la Antigüedad, se convirtieron en referente para reflejarse en los caprichos espaciales. Resultó paradójico que se representaran de manera fantástica; a los manieristas les interesó más el ornamento que la estructura, aunque en los escenógrafos se equilibró el trabajo cuidado de la perspectiva y de los símbolos. La ruina clásica y el humanismo pagano definieron la iconografía de la Antigüedad. La estampa, la pintura mural de palacios y los jardines, como los grabados de los siglos XVI al XVIII, reprodujeron una parte importante de la iconografía de la ruina. La *Renovatio*, la vuelta al paganismo clásico desde la escenografía, permitió interpretar la herencia artística del Humanismo pagano para redescubrir el pasado.

El análisis y la representación de la Ruina se estableció desde un doble campo: el literario y el puramente arqueológico; de la arqueología como ciencia, centrada en el análisis de las artes y de los Monumentos de la Antigüedad, surgió una evocación hacia la Ruina; nuevamente, poesía y ciencia se unieron para alabar las relaciones de la pintura con la escenografía. En este camino,

los Tratados de Serlio, Dosio y Baccioli, aportaron destacadas visiones que se incorporarán al espacio escénico. La Domus Áurea y el palacio de Nerón, las imágenes de Piranesi y los descubrimientos de Pompeya y Herculano, nutrieron los escenarios.

La fascinación por las Ruinas desde Alberti, Mantegna y Colonna, desde el Codex Escorialense, marcaron las apuestas de la pintura mural por la evocación de la ruinas. El ruinismo en el siglo XV marcó una devoción que llevó a la nostalgia por la grandeza del pasado, del esplendor de trasfondo pagano, se unió a la iconografía de la Melancolía. La Mímesis, la emulación del pasado, más idóneo para expresar la grandeza de un nuevo tiempo, permitió reinterpretar el pasado perdido, una visión del mundo apoyada en la literatura artística y en la poesía de los autores clásicos. El *Sueño de Polifilo* fue un relato amoroso-arqueológico esencial para la evocación del ruinismo; la andadura de la novela se pudo relacionar con la tratadística, poesía y ciencia se funden.

Junto a Fortuna, una aliada de Polifilo, llegó el soñador ante un escenario con ruinas; partiendo de la visión de las aguas de las ninfas, inició el camino al Templo de la Fortuna de Palestrina, apareció un paraje de ruinas junto al templo piramidal de la Fortuna; por un lado, estuvo la explicación y el significado desde la clave arqueológica, que se relaciona con el arquitecto Alberti. Entre columnas partidas, capiteles y sarcófagos, que se identificaron con las Ruinas de la Villa Adriano, apareció un palacio en ruinas que dominó el jardín de la Ninfa, que linda con un burgo fortificado; en este mágico contexto, se presentó una ninfa que se relaciona con Las Gracias del cortejo de Venus, la imagen vegetal permitió unir la náyade con Ofelia e identificar así las Ruinas de Eros con el más allá, tal y como se reflejó en el Ballet Clásico. En otra parada, aparecieron las ruinas del Templo de Diana, que se presentaron ante Polifilo en el carro de Venus tirado por Eros, entramos en el camino de la Sabiduría, del Conocimiento.

Un Coloso femenino en ruinas se reveló ante Polifilo para contrastar interior-exterior, una dialéctica del abandono melancólico, que se enfrentó con las magnas puertas del sueño; alguna lleva a una gruta, a salas dedicadas al origen de la vida, ante el templo del sol, templo de fortuna, origen de la vida y cercana a Venus, a Eros. Los decorados, como la joven con carro-fuente, se relacionaron y dependen con las máquinas de Leonardo, con los las Autómatas.

En el Sueño de Polifilo, las ruinas se relacionaron con la historia de Plutón y Proserpina, fueron las Ruinas de Poliandron, lugar dedicado a Plutón y Proserpina, ruinas que unen el más allá y el más acá. Las ruinas explicaron la salida del alma del cuerpo carnal, representado en el Plutón Tricorpóreo, guardián de cuerpo astral; la ruina explicó el origen del tiempo. La Semántica del ruinismo, para revivir el pasado e interpretarlo en clave escenográfica, llevó a los escenógrafos de Renacimiento a la revisión del mundo clásica, para convertirse en modelo para los siglos XVII y XVIII.

Frente a la desnuda Mímesis formal, el sentido de la Ruina configuró un Paisaje en ruinas, referencia de la estética clásica al dar solidez del poder político, al templo de la Gloria. La ruina, como elemento moralizante, enlazó con la Emblemática, Saavedra Fajardo y Salórzano, aunque destacará Alciato, logró triunfar en la alegoría de la escenoplástica, en la representación en el espacio del Arte Efímero. En este marco, la ciudad ideal aparece de nuevo. La Nueva Roma, ciudad eterna, definió la concepción del poder y de un coleccionismo propio de emperadores y monarcas humanistas. Para recrear el sentido de la Nueva Roma, presencia y ausencia de la poética de la ruina, se traducirá la alegoría espacial en los grandes espacios y en las diminutas pinturas.

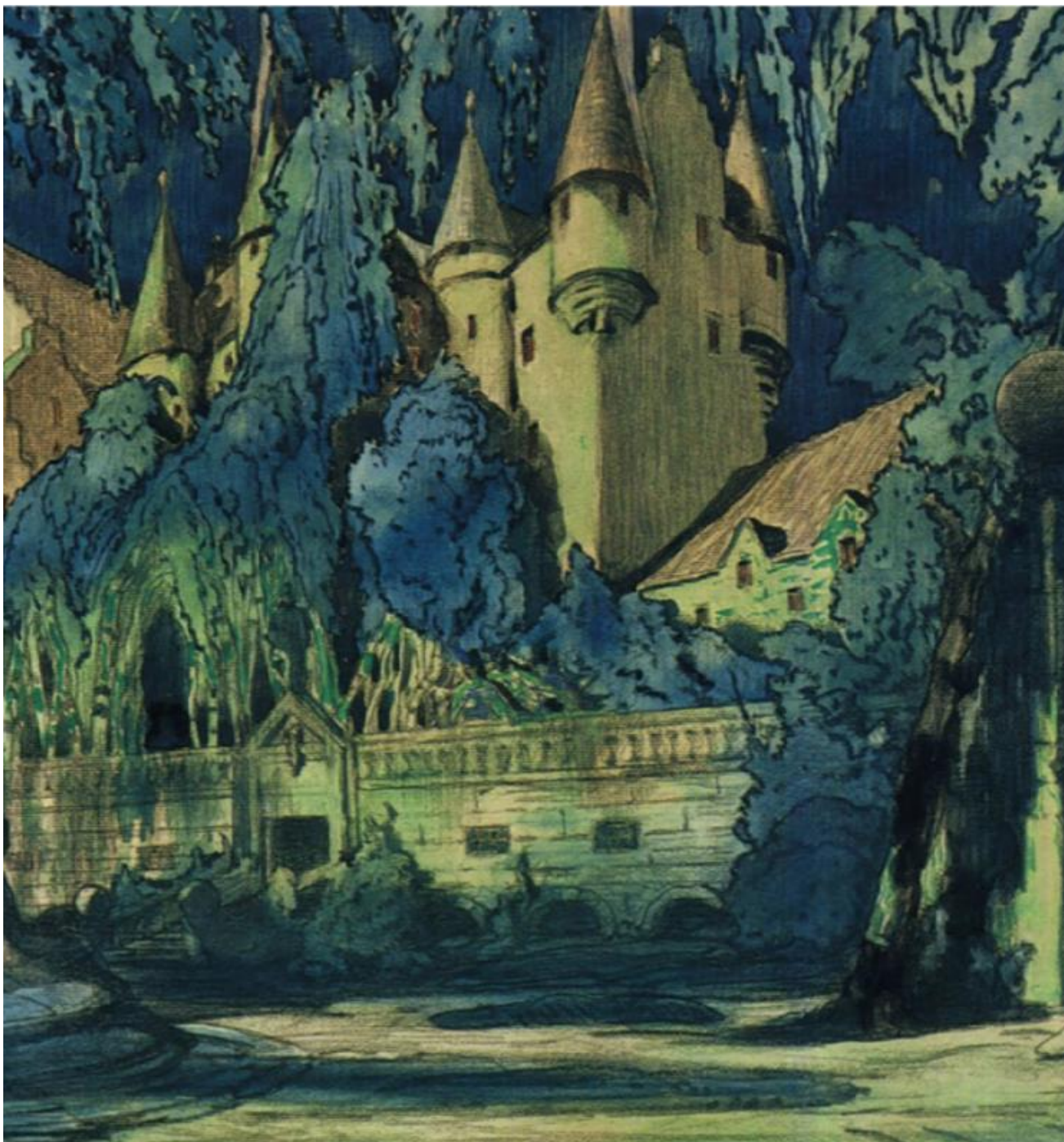
Frente a las maravillas, el coliseo, el panteón, el palacio de Nerón en el Palatino o las Termas, aparecieron las locuras de los grutescos que rememoraron la libertad de licencia. Entre la recreación y la evocación, la visión idealizada de un recordó pastoril apareció en el arco de triunfo; frente al purismo de formas, se presentó la huella de lo inacabado, con el contrapunto de otros elementos como el obelisco. Las vistas triunfales con puentes y templos, mausoleos y altares, alimentarán las fábulas de las escenografías. Los Mitos nutrieron a la ruina y, como alegoría, estableció un significado para la reliquia, para la ofrenda, en el *Gran Tour*.

Al meditar ante una ruina, el espectador entró en el culto pagano. El Ruinismo y Pintoresquismo partieron del texto de Polifilo desde la leyenda de la princesa Ninfa. Las ruinas dominaron el jardín, surgió una fórmula para la Escenoplástica que afectó a la Escenografía del Ballet Clásico, a las representaciones del otro mundo.

El escenógrafo Alexandre Benois realizó una las pocas decoraciones con ruinas en el Ballet, será para *Les Siffides*, para Fokine. La escenografía reflejó la interpretación romántica que desplazó la imagen de la Antigüedad, para apostar por la tragedia del Romanticismo determinado por los arcos apuntados de la tradición gótica. La Naturaleza y la Noche invasora se mostraron en obra de Benois, la arquitectura se rompe y se gestan grietas, los arcos apuntados, neogóticos, empequeñecen a los personajes. El carácter fantasmagórico ilumina el teatro del más allá; remitieron a Caspar David Friedrich, al paisaje del Romanticismo alemán, para crear unos espacios oníricos con retorno; se desplaza la escenografía topográfica, emergió una transformación alimentada por la subjetividad del escenógrafo, esencia de lucha y de invención que tiene como musa a la Melancolía.



Fig. 15. A. Benois. Las Sílides



CAPÍTULO IV. EL REINO DE LAS SOMBRAS Y LA TOPOGRAFÍA DEL ARTE DE LA TIERRA.

La alegoría del sol y el mito de la caverna de Platón se unieron en el espacio escénico, formaron parte del proceso creativo de la escenoplástica; en paralelo, el espacio escénico se alimentó de la unión de la Naturaleza pintada y de la perspectiva científica. La luz interna y externa, dentro y fuera de los intérpretes, se enfrentó a las sombras fugaces. La luz se interpretó como imagen de Belleza, en alegoría de la Hermosura, explicó la unión entre lo bello y la visibilidad escénica, el conocimiento se situó ante la revelación del escenario. La alegoría solar y el retorno a la caverna estableció un discurso para plantear una correlación que identificó la luz cegadora con la intensa espiritualidad, una luz que fue marcando la oscuridad en los escenarios pintados, las sombras del bosque aparecieron desde el paraje ideal. El dualismo antropológico de Platón se impuso en el espacio escénico, fue ocupando su papel en la escenografía.

La visión de la luz del Neoplatonismo se unió a la imagen de la catedral gótica que se planteó en *Las Sífides*, una imagen que se retomó del Romanticismo. El resplandor de los arcos y de los muros se constituyó en eje esencial para el espacio escénico. El luminismo del Paraíso de Dante y la Gruta de Amor en el *Tristán* de Gottfried se representó en los escenarios. Los jardines italianos del siglo XVI marcaron en gran medida la puesta en escena, intensificando el reino de las sombras, un mundo que Salomón de Caus unió al teatro de la Naturaleza, el jardín se transformó en Escenografía del *El Hortus Palatinus*.

El bosque sagrado, lugar clave en la poética romántica, espacio santo y misterioso, se incorporó al Ballet de Corte. Los Intermedios, las interrupciones dancísticas como trasposición de los Entremeses, generaron un universo repleto de elementos visuales, con Carros alegóricos como microescenografía que fueron creando una interacción artística clave para divertimentos y espectáculos. El Bosque como sombra, la escenografía con árboles que se comunican con la luna y con el más allá, configuraron espacios escénicos que se reiteraron en las programas iconográficos del ballet clásico. Uno de los creadores representativos del ideal humanista es Francini, escenógrafo italiano que trabajó en Florencia, destacaron sus decorados y juegos en el jardín de Pratolino.

Tomasso Francini(1571-1648) llegó a Francia para innovador en el campo de la decoración y de las máquinas; trabajó para Enrique IV y Luis XIII; sus coreografías, brillantes y vanguardistas, permitieron a Francini realizar trabajos en el palacio y en los jardines de Fontainebleau. En el ballet del duque de Vendôme, un Ballet de Cour que será bautizado como Ballet de los Cinco Sentidos de la Naturaleza, se convirtió en una pieza ejemplar desde su representación en 1610, se estrenó el 12, 17 y 18 de enero. Uno de los precedentes fue el Ballet de Circe, pieza esencial determinada por las grutas, las pérgolas y los bosques sagrados, un reino de sombras perfectamente orquestado.

El montaje escénico del Ballet de Circe lo organizó Beaujoyeux, los decorados los realizó el pintor Jacques Patin, aunque todas las obras fueron supervisadas por Beaujoyeux. El Ballet se configuró con formas geométricas, al desplazarse, estas coreografías rígidas contrastaron con la imagen de los moradores de las cavernas, espíritus dionisiacos del reino de las sombras. La gruta, el más allá y la noche, sempiternos en el Ballet, estuvieron presente en la Escenoplástica del Renacimiento.

En el Ballet de Circe se fijaron las coreografías con dibujos, sin diagonales –que aparecerán en el siglo XVIII-, movimientos que se desarrollaron en un espacio dominado por la vegetación, por la Naturaleza. El jardín de Circe tuvo bordados de lavanda, romero, salvia y espliego, plantas aromáticas completadas con frutas, oro, seda y plumas; las parras dominaron el espacio cambiante enriquecido por los carros alegóricos, carros con bosques de sombras, de diosas de la transformación y de la metamorfosis. En mitad de la sala se posicionó el bosque de Pan, con abundantes bellotas; la gruta, en el interior de este bosque sagrado se inundó con flores, destacaron entre las estrellas Mercurio y Júpiter. La Fuente Glauca, monumental fuente con olas de plata, con el dios Glauco y la diosa de Tetis, amplió su significación con doce Náyades, ninfas acuáticas que revitalizaron la poética de aguas en el espacio escénico. Con seis máscaras, entre las aguas perfumadas, se incorporó el Carro de Minerva y el Bosque de Dríades. Los árboles gigantes y las bóvedas doradas definieron las cúpulas soleadas y las cavernas húmedas del Ballet de Circe. En el bosque de las Dríades, destacaron la Ninfa Opis –ninfa de Diana - y cuatro Dríades - ninfas de los árboles, destacan los robles -, todas vestidas de verde dorado y con sedas, con guirnaldas de castaño y de rosal, con hojas de roble en oro para iluminar el bosque-jardín de las Hespérides. La entrada en el bosque sagrado, entre las líneas geométricas, definió un mensaje de clave alegórica: la Virtud Triunfal, aniquiladora de los Vicios. El gran creador, Baltazarini Baldassarino di Belgioioso (Balthazar de Beaujoyeux), marcó un estilo y una estética. La influencia italiana de Catalina de Medici y la llegada de artistas de Italia conformó unas coreografías vanguardistas, con movimientos de elevación amplios y un concepto de unidad entre la fábula y su escenario que amplió las tipologías del espacio escénico.

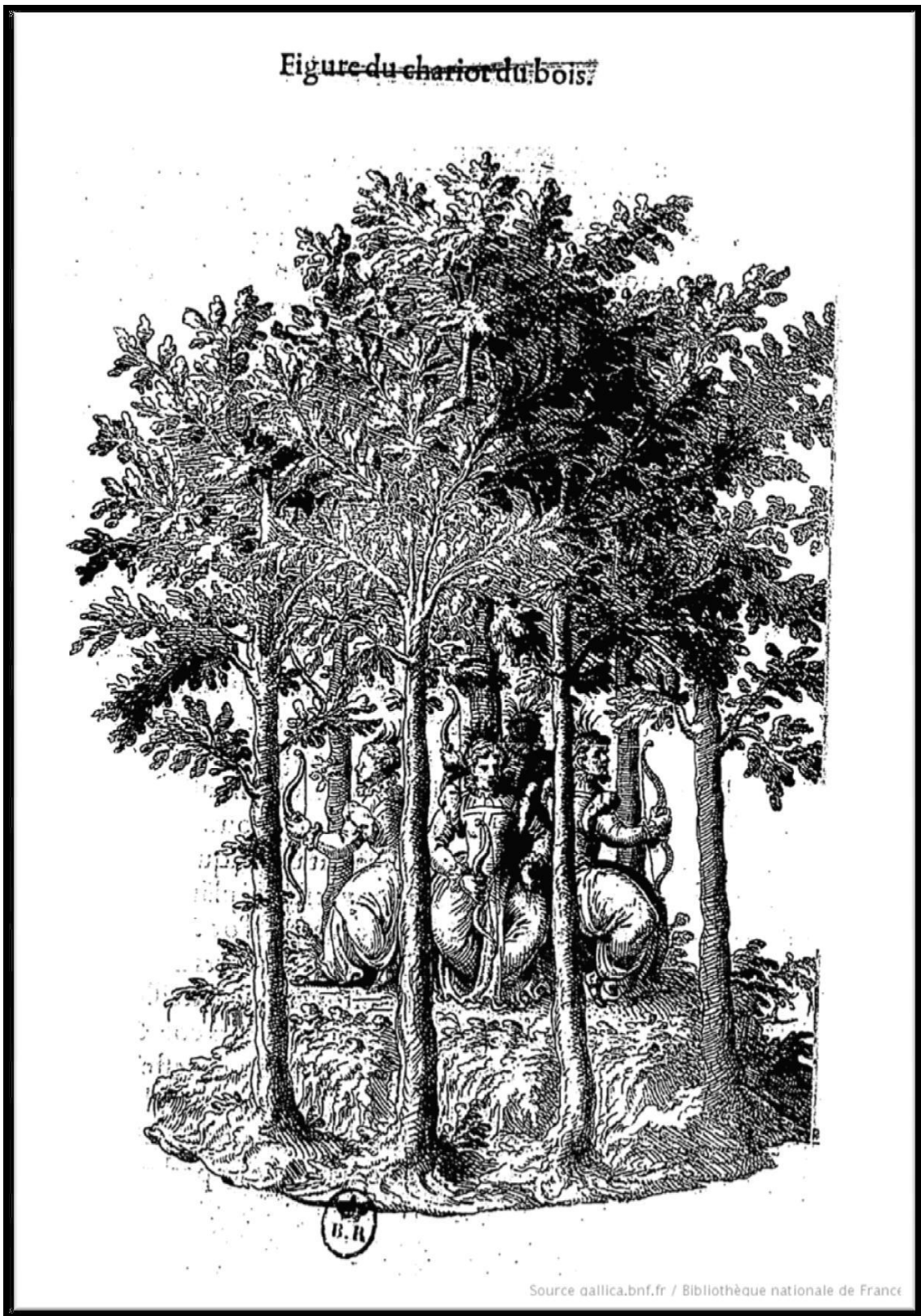


Fig.1-Bosque de las Dríades. Carro alegórico. Ballet de Circe.

Las Escenografías realizadas por Thomas Francini(1571-1651) en *La Liberación de Renaud*, ballet inspirado en Tasso que tuvo a Luis XIII de protagonista. Destacaron en la puesta en escena, las cuevas y la ruinas del Ballet du Roy, con iconografías de lugar definidas por ruinas, jardines, muros-barrera y cuevas; es decir, elementos constituyentes del Otro Mundo, del Reino de Sombras. El rey tiene dieciséis años e interpretó en el ballet al genio del fuego pacificador y a Godofredo, mito venerado. El ballet se representó en 1617, al contenido político y a la mitología se unieron los escenarios mutantes, en un espectáculo que mantuvo las influencias de los espectáculos florentinos.

La Liberación de Renaud, la visión bailada de la Jerusalén Liberada, exploró el jardín de placer con sus sombras; en el espacio, apareció con la fuente y las montañas, la maga Alcina. El pabellón de oro y el escudo de cristal definieron el emplazamiento del rey fuerte. En el relato, el fuego fue un elemento importante, el rey como Godofredo se impuso, como monarca ideal y virtuoso aniquiló a los Vicios. La puesta en escena, con sus códigos y claves triunfales, descubrió espacios de fantasía¹¹³.

El tema del Ballet se basó en *la Jerusalén Liberada* de Torcuato Tasso, se escenificó en el palacio del Louvre, en la sala del pequeño Borbón, el 29 de enero de 1617. La escenografía, el vestuario y la maquinaria de Francini se completaron con la coreografía de Beleville. La representación resultó rompedora. Luis XIII descubrió un telón en el que aparece un palacio, ante la maga, la hechicera Armida, descubrió el jardín de Armida, recodo repleto de fuentes. Como contraste, en el tercer decorado apareció el jardín de Armida enfrente con las ruinas el palacio. Entre bosques encantados, con referentes en el texto de Tasso, apareció el ermitaño que acabó con la maldición. El bosque y la oscuridad, junto al oscuro recodo del ermitaño, definieron el reino de sombras. La corte humanista francesa, con el precedente del pensamiento y el gusto de la reina Catalina de Medici, impulsó los espectáculos humanistas, destacó el poder del ballet como aglutinador. En el *ballet de Cour*, los libretos y los textos de humanistas como Ludovico Ariosto u Torcuato Tasso, revitalizaron las fábulas de la Antigüedad.

¹¹³ Biblioteca Nacional de Paris, Ballet de Cour, La Liberación de Renaud, 1617, Y-5981.



Fig 2. Ballet Liberación de Renaud. Francini, 1617.

El luminismo y las sombras de la gruta de Platón se representaron en el ballet destacando su misticismo. *El sueño de una noche de verano* de Heinz Spoerli se inició con las sombras de los bailarines. Las Willis en *Giselle* son Sombras en el Acto Blanco, las doncellas fantasmales, que murieron para convertirse en espíritus en el Otro Mundo, son jóvenes que fallecieron por amor antes de casarse; vestidas de blanco ultramundano irán al reino de las sombras convertido en universo de luz.

La Bayadere es un ballet místico con un desatacado Reino de Sombras. En el Reino Ultramundano, las Sombras las representaron un grupo de bailarinas muertas que descienden del Himalaya para acoger a Nikia; se reconstruye el Sueño de Solor al fumar opio para olvidar su dolor por Amor, Nikea señala el cielo. La gran Entrada de las Sombras, con el Adagio, fue una escena que expresó un tema poético de la música –de Minkus-, en una danza monofónica. La Entrada representó el infinito, la belleza de la danza, las sombras múltiples tradujeron el espíritu del ballet, su magia y misterio, revelado en un elogio al Ballet. El Vals es una danza polifónica. En este Acto Blanco, se revela la esencia de la danza sin pantomima, Petipa buscón referentes en Gustav Doré, recreó la escena en base al universo fantasmagórico de Doré.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 4. Benois. Giselle. Fig 5. La Bayadere. Ezio Frigerio.



EXPRESIONISMO y REINO DE SOMBRAS.

Warm se convirtió en un escenógrafo poderoso en la obra de Wiene *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), los espacios lograron diversificar los paisajes del Romanticismo desde el prisma del Expresionismo alemán y bajo el peso del Cubismo. La escenografía de vanguardia bebió del expresionismo teatral y de los relatos místicos, abstracción e irrealidad que se presentaron como espejo de los estados del alma de los protagonistas, de la historia, fue su carta de presentación¹¹⁴. Sombras y distorsiones que se nutrieron de la alegoría.

En la película *La muerte cansada, Destino* (1921), obra maestra de Fritz Lang¹¹⁵, Warm y su equipo de escenógrafos montó unas atmósferas determinadas por la pintura del paisaje romántico, Romanticismo alemán en esencia que pudo nutrir el mito de Orfeo y de Eurídice. La estructura tripartita lleva al viaje ultramundano con tres destinos: Bagdad, Venecia y China. El escapismo y la oscuridad nutrieron los espacios interiorizados, enfatizados por los contrastes lumínicos, una obra que une arte y ciencia que encumbró la escenografía ultramundana. La representación alegórica de la Muerte y de los espacios, evocaron el mito de la caverna, unieron la imagen de un arco neogótico con la imagen de una vela, crearon una escalera irreplicable para, como en Fausto, pactar un viaje simbólico que unió Eros y Thánatos. Hermann Warm y Walther Röhring diseñan los escenarios y las sombras como elemento

¹¹⁴ L.BERRIATÚA, *Los proverbios chinos de Friedrich W. Murnau*, edita Filmoteca española, Madrid, 1990.

¹¹⁵ Q. CASAS, *Fritz Lang*, editorial cátedra, Madrid, 1991.

poético. Las escenografías estuvieron marcadas por dos genios: Max Reinhardt y Caspar David Friedrich. Las iluminaciones de ambos genios, desde el teatro de Reinhardt y la pintura de Friedrich, definieron el conflicto entre la luz y la oscuridad, la poética de la sombras renacieron como tema.

Los bosques con árboles convertidos en moradas de cuervos, tuvieron un contrapunto en *Los nibelungos*, Lang y el escenógrafo Otto Hunte mostraron el paisaje con niebla para ensalzar el paisaje épico, resucitaron tipos espaciales que llevaron al Romanticismo germano; Sigfrido conquista la naturaleza y se eleva. En paralelo, *Metrópolis* (1927) de Lang enfrentó la escenografía neogótica con las derivaciones de la arquitectura utópica de Bruno Taut, con los espacios abstractos de La Bauhaus, decorados innovadores de Otto Hunte que se decantaron por mitos como la Torre de Babel.



Fig. 6 Warm: Gabinete del Doctor Caligari.



Fig 7. Los Nibelungos. Lang.



Fig. 8. G. Friedrich. Cementerio.



Fig. 9. Warm. Las Tres Luces. Fritz Lang.

El teatro de sombras fue el escenario para las luchas del Amor contra la Muerte, Eros y el Destino se enfrentaron, por tanto, en *La Muerte Cansada*, *Las Tres Luces* (1921), película de Fritz Lang enmarcada en el Romanticismo. La historia se articula en tres viajes –Bagdad, Venecia y China- para reconstruir la escenografía de sombras del Ultramundo universo. Lang, con su genio arquitectónico, mostró la oscuridad del Reino de los Muertos, del Más Allá, apoyándose en la monumentalidad y la épica, una solemnidad de contrastes que se reveló en la trayectoria de Orson Welles. *Las Tres Luces*, entre el Romanticismo y el Expresionismo, será una plataforma que llevará a la Abstracción geométrica de *los Nibelungos* (1923-24). Las líneas ascendentes marcaron la estética expresionista; buscando el cielo oscuro y la fatalidad, siempre llevó a los escenógrafos expresionistas ante el Romanticismo que,

desde una renovada visión de la Naturaleza, ensalzó al paisaje como espejo de los tormentos humanos. Lang, hijo de arquitecto, estudió pintura clásica y dibujo, la influencia del expresionismo teatral marcó su obra, repleta de contrastes lumínicos, sueños de fantasía y atmósferas místicas, para reverenciar lo sobrenatural, misticismo y alegoría en una escenografía de pura vanguardia. En *Der müde Tod (Las Tres Luces)*, Lang plantea tres cuentos unidos, dependientes de un bodegón con las tres velas, exponiendo el tema de la *vánitas*. Sobre el montaje, se impuso la escenografía, el sello y la carta de presentación del Expresionismo; el espacio escénico muestra una cara nueva de lo pintoresco con escenas sobrenaturales. El vestuario, basado en parte las obras del museo Heinrich Umlauff, se fundieron con los paisajes y con el Muro-barrera del más allá. El Muro separa el más allá del más acá, elemento esencial para representar el mundo de los muertos. Los diseños de decorados, desde la emoción, revitalizó la historia de los enamorados. Orfeo y Eurídice fueron el punto de partida para el genial Hermann Warm, que diseñó con Walther Röhring los espacios de *Gabinete del Doctor Caligari*. El uso de Sombras, basados en una sólida y fuerte estructura ampliada por la fotografía de Fritz Arno Wagner, Erich Nietschmann y Hermann Saalfrank, por la iluminación de Robert Herlth y Walter Röhring, se unirán a la metáfora de la caverna para encumbrarse en *Nosferatu*.



Fig. 10 *Nosferatu*. Murnau.



Fig. 11. *Metrópolis* de F. Lang.



Fig 12. Metrópolis. Lang

La escenografía de *Metrópolis* de Lang fue, en parte, deudora de las piezas de jardines – Bomarzo y Heidelberg son dos ejemplos – y sus efectos de tramoya escénica se relacionaron con la obra de Alessandro Vittoria, destacamos la *Chimenea del Palacio de Thiene en Vicenza (1553)*. Federico Zuccaro, en la puerta de entrada al jardín del palacio del artista en Roma, fechada en 1593, mostró la voracidad uterina de una caverna infernal que se realizó en Bomarzo y en gran parte de las escenografías y fantasías del Manierismo; se impulsaron en el cine expresionista y en el género de la Ciencia Ficción, en Lang la representación de imágenes procedentes del Arte Manierista fueron la base para imponer la arquitectura de vanguardia de La Bauhaus.

EL TEATRO DE LAS SOMBRAS¹¹⁶ y SERGEI EISENSTEIN. CINE PINTADO En EL ESPACIO LABERÍNTICO.

Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948) admiró e utilizó las artes para integrarlas en el plano teórico, en la películas; cultivando la literatura artística y desgranando su pasión por el Greco y por el veneciano Piranesi, pudo crear un espacio pictórico vivencial en el cine. En la pantalla y sobre el papel, el cineasta refleja el postulado ideológico que, enmarcado en el materialismo histórico y dialéctico, formula un conflicto que gira sobre el montaje intelectual, montaje de ideas y de alegorías. El conflicto de su obra se desdobra entre oriente y occidente, entre el arte italiano y español frente al arte chino y al japonés. El resultado de estos opuestos lleva al éxtasis, tal y como declaró el realizador soviético. Lo viejo y lo nuevo, el realismo y la abstracción, el primer plano y el sentido coral, la concatenación y la yuxtaposición, el doble efecto y la perspectiva, presidirán los fondos de los trabajos artísticos de Eisenstein. Neomanierismo y experimentalismo definen el alma del artista soviético, arrastrándose por la estética del siglo XVI en la búsqueda del papel autónomo de las utopías arquitectónicas que, repletas de invenciones procedentes de grabados ingeniosos manieristas, se establecen con violencia en un cine ruso que contempla con curiosidad la cultura pagana, lo veneciano en particular, los dorados bizantinos y las escenografías dramáticas. El Greco y Piranesi, manieristas del XVI y del XVIII, son frecuentemente citados en la obra teórica y práctica de Eisenstein. El poderoso huracán del pintor renacentista y del grabador del XVIII se va instalando en una poética puesta en escena, experimental y clásica, que cristaliza la formación en el teatro y en la dirección

¹¹⁶ STOICHITA, V.I., *La Sombra*, catálogo de la exposición sobre la sombra en las Artes, Museo Thyssen, Madrid, 2009.

artística del genio soviético. Un recorrido iniciado en el Teatro del Ejército que, posteriormente, se centrará en el Teatro Obrero del Proletkult. Es hijo de un arquitecto y, desde sus comienzos, profundizará en el valor de la escenografía anímica y en los diseños de la arquitectura; por tanto, en su proceso creativo estarán siempre presentes el volumen y el espacio, la arquitectura pintada y la música, la iluminación y las manchas, las sombras y las atmósferas móviles, las teorías de los artistas renacentistas y el pensamiento de Goethe.

Vinculado a la vanguardia artística, el cine de Eisenstein discute de conceptos, se centra en la reflexión teórica y experimenta sin cesar. La pintura y el teatro irán unidos en el cine para ordenar planos de intensa significación. Lo descriptivo de Griffith va unido al montaje expresivo, enlazando unos planos con otros y concatenando el concepto de cuadro con perspectivas orgánicas. Es la visión intimista con enfoque general y abstracto, se trata de uno de los pilares del creador soviético.

La pintura y el concepto de espacio agilizado definen parte de la obra del genio soviético, apasionado por el arte y entusiasta de la escenografía, filósofo del cine y teórico del arte experimental cinematográfico, Eisenstein desgrana en su obra el valor del montaje intelectual y de ideas, montaje de metáforas que define una novedosa forma de expresión integrada en la política social comunista. Los actores ordenan planos de transparente realismo y credibilidad, transmiten sentimientos e ideas al ser ordenados para comunicar imágenes con verosimilitud. Al detenerse en los primeros planos- retratos directos que deleitarán al Neorrealismo y a Buñuel- el espectador participa ante una galería de personajes que se identifican con esculturas, una carga simbólica inagotable que afecta intensamente al mundo femenino. La mujer como madre y heroína será la imagen alegórica de la libertad.

En paralelo, se integra en su trabajo el Constructivismo y el Neoplasticismo, fusionando el diseño y la fragmentación cubista para desvelar una realidad que, aparentemente niega la narración, aunque realmente plantea un renovado concepto de narrar, musical y abstracto. La discontinuidad lleva a un **collage** mágico que parte de la parcelación pictórica de El Greco. Un **puzzle** resultante de la reconstrucción mental, de la descomposición que lleva a una fragmentación hermética, difícil en apariencia, aunque resulta tener la verdad suficiente para aceptar las imágenes como auténticas y creíbles.

Las manchas de color venecianas creadas por El Greco, intensas y simbólicas, se integran en la pantalla. El pintor resultó ser el estandarte de los cineastas expresionistas alemanes, sus deformaciones y su verticalidad gótica creaban un poderoso repertorio que será recuperado en personajes emblemáticos como Cesare y el melancólico Nosferatu. Estos mitos se incorporan y prolongan en la película "Iván El Terrible" (1943-45), donde los personajes - especialmente el protagonista- se desplazan por los muros y las paredes de la mansión por medio de las estudiadas sombras. Iván es un personaje determinado por la estilizada verticalidad de El Greco. La sombra distorsionada se corresponde con los vanos desarticulados, como el cuerpo gótico de Iván y de su edificio. Una morada que es palacio y cueva, clásica y rústica, mansión armónica y gruta primitiva. Este mundo sumergido, ultramundano, está inmerso en el lenguaje manierista de "Iván El Terrible" que, desde el inicio de la cinta, presenta los simbólicos celajes identificados con los sueños de Tempestad de los románticos, el cineasta soviético cita a Wordsworth y Coleridge para ensamblarlas con las vistas de Toledo de El Greco, paisajes inundados de anamórficos cielos de dramático gris.



Fig 13. -Eisenstein-Iván el Terrible.

"El Entierro del Conde Orgaz" de El Greco organiza la galería de personajes de la película, intercalando un sabio juego de espacios con bóvedas y arcos de estética gótica, se impone lo apuntado. Para Eisenstein la arquitectura gótica encarnaba el éxtasis. La empatía entre personajes y espacios estaba ya en los bocetos y así lo reflejan los trabajos de la tercera parte de "Iván El Terrible", el valor del proceso cobra vida albergando lo inacabado, el "non-finito" se establece como asunto filosófico, su genial trabajo valora y enfatiza el proceso creativo.

El dorado y el rojo - colores del pintor de Creta- son utilizados por el director soviético. En "Iván El Terrible" el Ilusionismo y la discontinuidad están en lucha, este paisaje de incendios infernal se verá reforzados por los iconos bizantinos y románicos que, en gigantescos murales con rústico Pantocrátor dentro de la mandorla, se imponen para enfatizar el drama del protagonista, el Hades dantesco. Los colores, que funcionan autónomamente, son puros y efectistas para que, en opinión de Eisenstein, se definan "en bruto" sin variaciones, como depósitos de manchas en el lienzo y en la pantalla. Son formas agitadas por el montaje que en los rojos, en la sangre, retoman sus acepciones abstractas plasmadas por El Greco. Eisenstein fusiona así expresionismo alemán y manierismo, trazando los hilos que conectan el gótico, el manierismo y el expresionismo.



Fig. 14. Acorazado. Eisenstein

LAS ESCALERAS LABERÍNTICAS Y EL TEATRO ORIENTAL.

Eisenstein- el nuevo Dédalo- profundizó en las estampas de Sharaku- autor japonés del siglo XVIII-, proclamando las relaciones entre la escritura japonesa y el cine. La desproporción será el rasgo característico de Sharaku que, al tiempo, conectaba con la sensibilidad manierista italiana. En las estampas, los planos de distintas dimensiones fragmentaban una historia y establecían colisiones, conflictos que definían la esencia de un montaje basado en la lucha de líneas, de masas, de los volúmenes, los espacios y las velocidades.

Eisenstein componía con libertad, antes, durante y después del rodaje para jugar con las manchas de color y con los movimientos que definían su Teatro de Sombras. Emplazamientos, ángulos y distancias se construían y destruían recordando los contactos que el cineasta tuvo, desde 1919, con la cultura oriental. Sus conocimientos de la escritura japonesa- ideogramas- y del teatro Kabuki se proyectarán sobre su concepto de montaje, superponiendo y yuxtaponiendo imágenes que creaban una puesta en escena activa basada en movimientos discontinuos y continuados. Se trataba de una experiencia emocional que potenciaba la sinestesia.

Este abstracto mundo lo intercaló con los grabados de Piranesi (1720-1778) La poética de este artista veneciano se basaba en la invención libre de la composición, un inventor de espacios crípticos que llevaron al montaje mental y de atracciones. El laberinto de las *Carceri* potencia los espacios infinitos y sucumbe a una dialéctica del gusto de Eisenstein, asentada en el pluralismo contradictorio de una utopía aparentemente negativa, el devenir dialéctico de disolución final será la suma de Sharaku y Piranesi.

Giovanni Battista Piranesi creó en sus grabados un mundo fascinante. En el siglo XVIII, el artista reprodujo un repertorio intenso de pasarelas y de herméticas maquinarias, convirtiendo los espacios orgánicos en agitados escenarios configurados por la desarticulación de líneas diagonales, de contradicciones manifestadas en aperturas y vanos indefinidos, en espacios metamorfoseados. Dédalo vuela sobre su laberinto y Eisenstein valora- desde lo más alto- el significado del eterno retorno, la tierra natal y la madre heroica. El microcosmos patriótico está en un ajedrez- en “Octubre” e “Iván El Terrible”- que, a modo de **puzzle**, es un icono que participa de los abundantes objetos simbólicos activados por la vitalidad del maestro. Un amontonamiento de objetos presente en la obra de Piranesi, como gabinete de las maravillas. La irregularidad y la retórica del infinito están en las Cárceles presentando las claves utilizadas en los espacios de “El Acorazado Potemkin” (1925), “Octubre”(1927) y en las dos primeras partes de “Iván el terrible”(1944-45) Se alteran las dimensiones reales de los edificios unificando el drama con el escenario anímico. M. C. Escher- como continuador de Piranesi- integrará en la Nueva Objetividad el valor de los espacios logrados en la escuela soviética. Las bóvedas y las escaleras crean una cascada abismos con construcciones arquitectónicas repletas de dobles efectos.



Fig. 15. Piranesi. Ruinas.

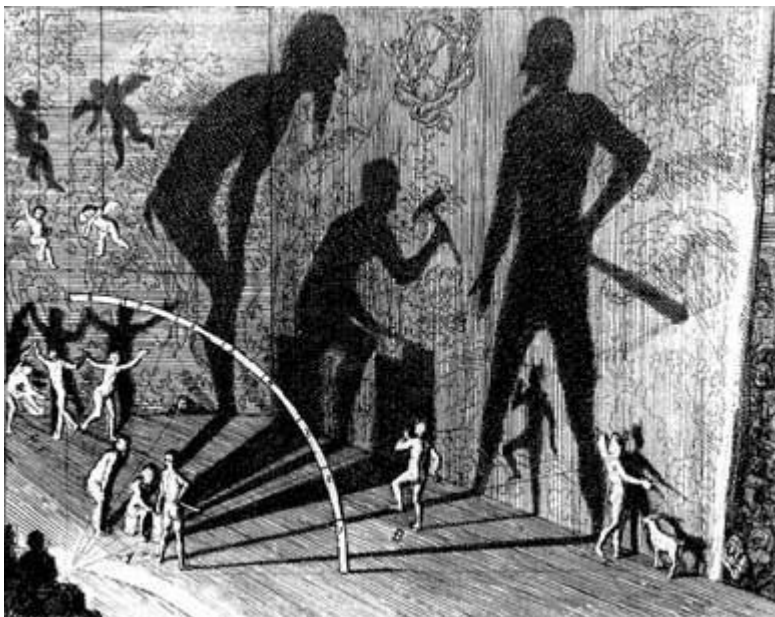


Fig. 16. Samuel van Hoogstraten(1627-1678).
La danza de sombras.

En los escenarios de Eisenstein y Piranesi los personajes minúsculos estuvieron inmersos en grandes espacios vacíos. El aire, instalado en las zonas altas, gravita jugando con la luz dramática y, ocasionalmente, buscan la atmósfera crepuscular en “Iván el terrible”. Por contraste, la escalera de *El Acorazado Potemkin* traduce el gran drama vivido por inocentes mujeres, es el prólogo de “El Guernica” de Picasso. La escalera que comunica dos mundos- cielo e infierno- se torna en Eisenstein en escenografía femenina, elogiando a las mártires madres, heroínas de Odessa y de la patria, mujeres hercúleas y desgarradas, como en el mural cubista. El Teatro de Odessa, metáfora y microcosmos de la tragedia clásica, estableció las sombras reguladas del ejército de Zar para anular a la madre con su hijo en brazos. La escalera de Jacob y las escaleras de “Iván el terrible” se corresponden con el estructuralismo de la Torre de Tatlin, con Babel y con Eiffel, con los escalonados jardines de Babilonia y con los bloques de Bruno Taut.

En el cine de Eisenstein los objetos tejen y descomponen en la trama el tiempo y el espacio neocubista. Las esculturas, las piezas de cristal, las sombrillas o los relojes van nutriendo el rico cosmos de las películas del cineasta. Las convulsiones expresadas por las metáforas visuales van configurando en “Octubre” un ejército de objetos con valor propio, con autonomía. En el inicio de esta obra se presenta la megalómana escultura del emperador, destruida al triunfar la revolución y reconstruida en los momentos de peligro de la misma. Tres símbolos alados se constituyen en el plano negativo e irónico. Son el águila bicéfala, el búho y el pavo real, todos ellos dorados y vinculados con la Vanidad. Las esculturas y las escaleras definen un lenguaje singular y reiterativo, estructurando libre y poéticamente la historia. Las cariátides, los atlantes, las diosas del Olimpo y otras alegorías se organizan para derramar humor. La concordia y la paz vienen de la mano de un ángel y de las arpas, armonía y contrapunto que lleva a las arpas de Apolo perfiladas en los cristales.

Las esculturas de “Octubre” vigilan y se identifican, mayoritariamente, con las mujeres. Damas guerreras que, como Atenea, se asoman a la guerra con inteligencia. Abundan las esculturas de mujeres, alegorías del valor familiar y de la madre patria, educadoras fértiles y ninfas con coronas, son diosas entronizadas y gigantescas. En ocasiones, adoptan la imagen de la Melancolía codificada en el Renacimiento por Dürero y Miguel Ángel. Una de las guerreras contempla la alegoría de “La Primavera” de Rodin, la Aurora, escena de danza y de Eros. Las referencias conceptuales iban unidas a la dialéctica marxista-ruptura y caída de esculturas- construida por instrumentos poéticos aparentemente anodinos- cubertería y cristalería-al tiempo, se van insertando animales- fauna metafórica que se plantea desde “La Huelga”-, símbolos imperiales, iconos religiosos y la sempiterna ironía de la imagen de Napoleón identificado con Kerensky y Kornilov, tratados con humor negro. Es el romanticismo revolucionario de Eisenstein.

LOS BALLETS RUSOS y LEÓN BAKST.

León Bakst(1866-1924) pintor ruso pionero por sus escenografías, fundó con Diaghilev la revista *Mir Iskusstva*¹¹⁷. El concepto espacial de los Ballets Rusos fue unido a la semiótica del vestuario, se trató de una escenografía emocionada que, en lo esencial, retomó valores emotivos de la pintura y la escenografía veneciana. Bakst creó la escenografía para la ópera Boris Godounoff, del compositor ruso Modest Músorgsk. Bakst retomó para Boris Godounoff la estética del Manierismo, resultó esencial reflexionar sobre una de sus influencias: los jardines italianos del siglo XVI. A Bakst le marcó Bernardo Buontalenti(1570-1681), fue esencial la Gruta del jardín de Bóboli que reflejó en *La siesta del Fauno*, las manchas y la texturas que, desde una dimensión alegórica, convirtieron la escenografía de *La siesta del Fauno* en el espejo del

¹¹⁷ A. SCHOUVALOFF, *León Bakst; The Theatre Art, London, 1991*. AA. VV, *Los ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1920, Cuando el arte baila con la música, Catálogo de la exposición organizada por el Victoria and Albert Museum de Londres, Obra Social la Caixa Barcelona, 2011*.

grutas del Renacimiento. Giambologna determinó la obra de Bakst, la alegoría paisajística de Los Apeninos (1575), en el jardín de Pratolino, en Villa Demidoff, resultó determinante. El tratamiento de la piedra y del dios fluvial, que fascinó a Salomón de Caus, se integró en el marco natural, en el paisaje circundante, en la topografía del lugar y del jardín, se fusionó con las texturas de las escenografías de Bakst.

En la escenografía, sobre el estanque, emergió el gigante en plena metamorfosis, una transformación única que se extendió a los jardines alemanes del XVII e ingleses del XVIII, además formó parte esencial del Arte Efímero, en las entradas triunfales. Las estalactitas y las porosidades conformaron capas que contrastaron con el cuerpo desnudo del gigante con amplia barba, el sabio vinculado a los sátiros, representó la naturaleza cambiante. Un coloso evocado por Salomón de Caus y por Goya, esencial representación para la historia de la escenografía y del espectáculo que fue unida a los jardines de Bomarzo.

El conflicto del Coloso con el monstruo marino definió, en la obra de Giambologna, el prólogo del programa iconográfico y el conflicto entre el intelectualismo hermético y lo lúdico; la alegoría paisajística se instaló en la obra de Bakst en los escenarios abstractos y remitió a las cuevas y a los relatos mitológicos; la unión entre escenografía y liturgia, entre espacio escénico y fábula, se apoyó en los orígenes de la danza, en la necesidad de retomar el abismo de Dionysos. La visión escenográfica de Bakst, de carácter ilusionista que apeló a la fantasía, se definió por los ritmos y volúmenes ya creados por Buontalenti y Bartolomeo Ammannati, las texturas rústicas de las grutas planteadas en el Palacio Pitti, en los jardines de Bóboli, junto a las estructuras palladianas llevadas a los caprichos de la escenografía florentina, fueron proyectadas en los jardines y en las artes escénicas, retomadas por Bakst que, se distanció del Expresionismo, apostó por las distorsiones manieristas de los escenógrafos venecianos y florentinos del siglo XVI y XVII, que se impusieron sobre la estética de Wagner y del Modernismo; pese a lo mucho que se ha insistido en contextualizar la obra de Bakst en la estética de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se consideró a los escenógrafos italianos el pilar de Bakst, la estética Manierista, los escenógrafos venecianos del siglo XVII como Torrelli, se impusieron a Wagner.

La interrelación de las artes y los programas coreográficos, los ciclos argumentales y la espectacularidad de artistas como Bernardo Buontalenti, nutrió los atuendos y figurines, con ritmos alocados pero repletos de valor simbólico y dimensiones alegóricas. Para Bakst es esencial el programa iconográfico del ballet y su espacio circundantes. Un concepto de obra total vanguardista.



Fig. 17. Baksts. La siesta del Fauno.

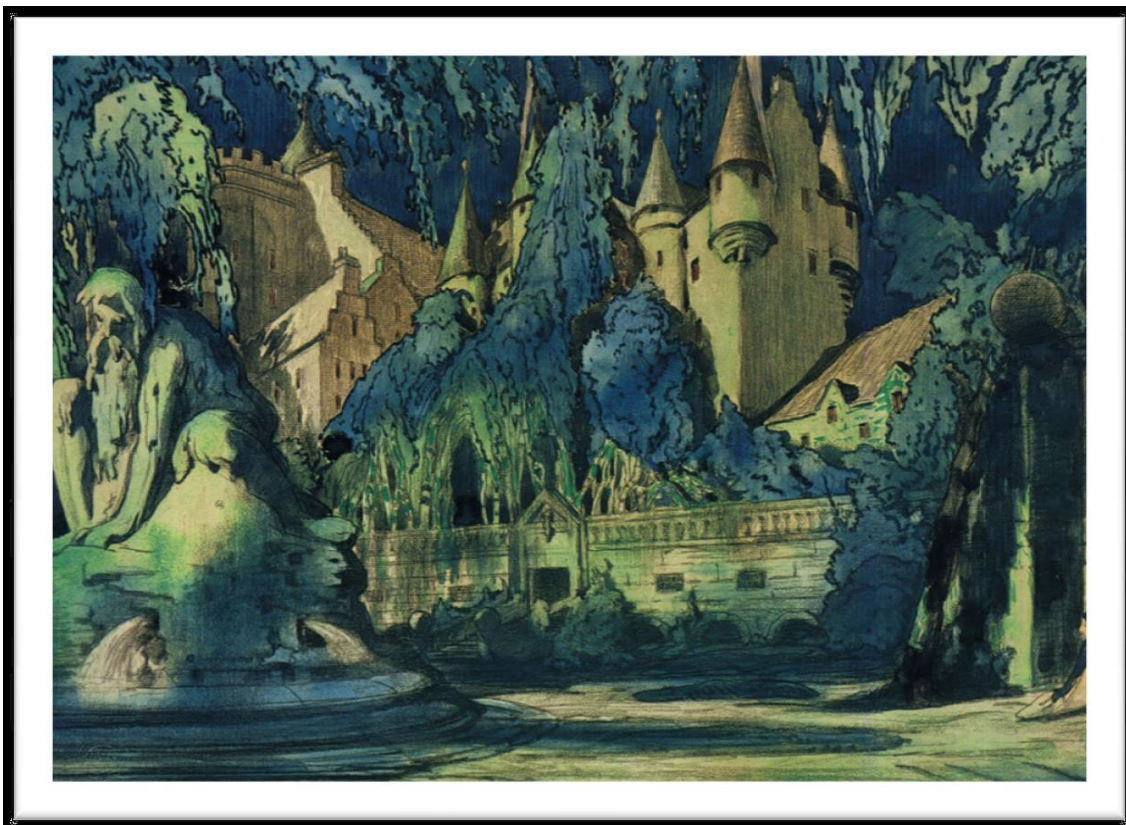


Fig. 18. Bakst. Boris Goudonoff. Apenino.

PINA BAUSCH Y EL RETORNO DE LOS ELEMENTOS. TOPOGRAFÍA DE EURÍDICE.

El agua luminosa y los chorros dominaron a la tierra de Eurídice. La masa desplazada y reemplazada de Michael Heizer (Nevada, 1969) permitió unir el Land Art con la obra *Luna llena* Pina Bausch. En este marco, el pensamiento primitivo y la puesta en escena de Pina revitalizó el recorrido de la escenografía en la danza alemana que, desde la mirada emocional del Arte Expresionista y desde la exaltación del Salvajismo de Nolde, retornó a Pina para impulsar el teatro-danza desde la visión de la pintura. La música vanguardista de Ígor Stravinsky, como una pieza cubista, definió un puzzle. Los acentos secos y angulares, como los ritmos acentuados, unen al compositor con Picasso.

El progreso nos acerca a la prehistoria. Para definir el Land Art, el movimiento artístico, indicó que las formas emergen de las civilizaciones ancestrales, que unieron espacios prehistóricos con escenarios actuales. En la danza, con las representaciones del espíritu de Pina Bausch, se presentó el azar y las reminiscencias a la prehistoria, la revelación del agua poetizada como motor; la dialéctica entre la danza y la naturaleza, entre los elementos y los movimientos de los bailarines, permitieron mostrar y aclarar la fuerza de la tierra. El arte de la tierra, inmerso en la escenografía repleta de pureza y simplicidad, marcó lo esencial, una verdad de formas del Paleolítico y del Neolítico. El espacio pudo cobrar fuerza para traducir conflictos entre el cuerpo y el alma, entre la vida y la muerte, entre círculos y espirales, un tiempo en movimiento, ocasionalmente cósmico, indefinido y cíclico.

Como las piedras en Nepal (1975) de Richard Long, el espacio de Pina tomó un carácter mágico y utópico, el espacio de remolinos expresados en los desplazamientos y movimientos de los bailarines y de la coreografía, ensalzaron el agua y los mares, aguas de diluvios como un mar interior,

aguas que llevaron al origen y al útero, a las fases de creación, un viaje desde la danza que enroca y desenrosca al ser múltiple y simultáneo. Pina y Rolf Borzik(1944-1980), que realizó gran parte de las escenografías de las creaciones de Pina Bausch hasta 1980, marcaron un concepto plástico para la escenografía del siglo XXI.

La Mística lunar se mostró en la poética de las sombras en el agua; en la obra *Vollmond*, se convirtió en protagonista para la luna llena, las aguas lúdicas y activas, que purificaron para aliarse, revelaron la invisibilidad de la Luna Llena.



Figs. 19 y 20. Luna Llena. Pina Bausch.

La soledad y lo aéreo permitió que los bailarines se identifiquen con el viento, la tempestad; el cuerpo de baile fue con el viento, el remolino y los vuelos oníricos, los saltos y las espirales, fueron las representaciones mágico-míticas; las vivencias con el agua y el aire unieron a Ofelia con el mito de Caronte, con los viajes de Eurídice.

La mística lunar, los ritos y la tierra, como ritos de renovación, alimentaron los cultos de fertilidad que se representaron en *La Consagración de la Primavera*, una obra en la que Pina Bausch incorporó los símbolos terrestres, una plástica que retomó referencias de la pintura de Emil Nolde y de Francis Bacon, un desgarrador mensaje, salvaje y primitivo que proyectó sombras ultramundanas, remitió a los torrentes y al mito de Deucalión.

Las coreografías de Pina se enmarcaron en las representaciones simbólicas, los desplazamientos se unieron a la tierra roja de suelo; bajo los bailarines se reforzó el poder de la tierra, desde la oscuridad surge el cuerpo de baile agrupado en volúmenes, simulando arquitecturas, las agrupaciones se rompieron para moldear el espacio labaniano, cortaron el espacio con sus gestos agresivos y primitivos que, ocasionalmente, emularon el lenguaje de los sordomudos, expresiones de verdad e intuición, conflictos entre el alma y el

cuerpo, como los esclavos de Miguel Ángel, como la Piedad de Rondanini, obra amada por Pina.

Los Gestos cálidos y enérgicos, para representar el fuego, para secar la tierra húmeda de arcilla fértil, contrastaron con la deformación y desaliento, fueron imágenes que rememoraron las obras del pintor alemán Hans Baldung, el aire limpia y seca las verticales enfatizadas por el gótico, por Baldung; la materia y el gesto compensaron la frialdad de las alegorías. La corteza y las manchas del cuerpo y del vestuario –claro en ellas y oscuro en ellos- aportaron organicidad ancestral; rica en matices, la estética de la mancha marcó el itinerario desde la limpieza de la suciedad, reflejaron los cuerpos desnudos de los intérpretes. El color y la Oscuridad, los rojos y los negros se enfrentaron a la tierra y a la muerte. La Luz y el suelo, la tierra y la noche, crearon la atmósfera para el sacrificio femenino que revitalizó a la Madre Tierra.

Las cabelleras de las damas, como poemas, se ampliaron con la viscosidad de la piel, marcas cambiantes de carácter totémico. Se revitalizaron las danzas de la Corte de Praga de Rodolfo II, evocando al mito del salvaje ensalzado en jardines y en fiestas, en textos y en mitos sobre la génesis. Los sentimientos de la naturaleza, como el ritmo del viento, mostraron las alusiones a los rituales del fuego. Ritual de los sacrificios humanos, como ciclos agrolunares, unido al culto al maíz entre los aztecas, marcó la ceremonia de la mitología lunar con el eje del ritual agrario, una iniciación alimentada en distintos actos, tres es la estructura azteca del maíz, una revitalización de la materia primitiva que remitió al regazo de las diosas: enterrar para fertilizar.

Los romanos vincularon los sacrificios a Saturno, para los antiguos germanos fue esencial hundirse en la tierra, enterraban a la sacrificada. Un ritual, como en la piedra sacrificial, que fue unido a la escena de los bailarines, cuerpos con grietas y tierra, cuerpos con tinieblas enfrentados a la Tela Roja, objeto poetizado que marcó a la doncella sacrificada, motor de los rostros trágicos. Ante la Estructura antropológica de Pina, el Fuego, como elemento sacrificial, permitió definir la importancia de destruir para regenerar, fuego nuevo de Prometeo, esencial para la tradición espacial y mítica de la escenografía alemana del siglo XX.

Dentro del llamado tríptico de redención por Roger Salas, *La Consagración de La Primavera*, desde la danza-teatro, definió el espacio escénico en la superficie de la escenografía viva que se cubre con tierra húmeda; por primera vez, indica Roger Salas, se incorporó un suelo orgánico de estas características. El responsable en gran medida es Rolf Borzik, que aportó una estética que ensamblaba perfectamente con Pina. Salas considera que, en parte, las obras de Pina tuvieron una dolorosa conexión con el Expresionismo. En paralelo al Expresionismo, el espacio pintado de Francis Bacon (1909-1992) estuvo unido a Pina, a la Consagración; el sentido trágico de los bailarines, su unión con el reino animal, ampliado por la experiencia ante las esculturas de Miguel Ángel, revelaron la unión entre destrucción salvaje y contención expresada desde la *terribilitá* del genio del Renacimiento.

Como en el lienzo Bacon, *Sangre en el Suelo* (1986), la poética y la violencia, la angustia –como en el Grito - y la materia, ilustraron la tierra, tierra como sangre que, entre visiones trágicas, fue capaz de erosionar, con los movimientos y los gestos de los bailarines, un espacio escénico abismal. El azar y la destrucción, desde lo desconocido, marcaron una acción violenta para el espacio inconmensurable que, definido en el suelo, contrastó con el negro alegórico, tenebrismo y oscuridad frente a la mancha de color rojo, variadas manchas que imprimieron horror y violencia expresiva.

La acción con sus desplazamientos, el aislamiento y la unidad por el color y la luz, asaltaron el alma del espectador. La escenoplástica del Inconsciente, como un universo de emociones contrarias representadas en el espacio psíquico, definieron el escenario narrativo, un espacio de gran magnitud cromática, revitalizador de la pintura flamenca y veneciana del Renacimiento, un hundimiento en el abismo interior que unió a Francis Bacon con las danzas sagradas de la Antigüedad.

A Artemisa (Diana) le dedicaron las danzas de las Cariátides, Artemisa-Pina es la diosa danzarina por excelencia. Los misterios y las danzas rituales, como los sacrificios y procesiones, ampliaron la liturgia y las ofrendas que rememoraron los Misterios espirituales y el simulacro de la búsqueda de Proserpina en su reino de las Sombras. Cada danza de Dionysos llevó al reino de Plutón y allí se enamoró de Proserpina, las danzas revitalizaron la tierra y las bacantes, que llegaron al paroxismo, representaban danzas de vegetación que enlazan con las danzas prehistóricas. La unión entre éxtasis y fecundidad, entre lo carnal y un concepto intelectual, permitió movimientos enérgicos y conflictos de fuerzas. Ante el teatro-danza, que tradujo colores y planos de la pintura, las líneas y los desplazamientos marcaron composiciones que penetran desde el gesto y el combate, la caja espacial albertiana ha perdido su centralidad.

El espacio neoicónico en la obra de Pina Bausch se basó en la investigación y la experimentación, la coreografía se estructura con compás y con volúmenes arquitectónicos, el cuerpo desnudo y la anatomía, la explosión y exploración sobre la piel, manchada de pigmentos, evocó a los mitos arcaicos y a la desgarradora violencia del ritual. El Sacrificio de Bausch rememoró, parcialmente, las celebraciones de la cultura romana, los saltos representaron la magia expresiva de la vegetación y de la floración, las danzas en el santuario de Cibeles se expresaron con sangre y dinamismo salvaje, ritmos turbulentos y giros que representaron en la obra de Pina los movimientos del sol y de los astros, remolinos incontrolados que se visualizaron en el sacrificio y, al tiempo, remitieron al culto a Cibeles para unirse con las danzas Lupercales y Saturnales, todas retomaron expresiones y liturgia de los ritos prehistóricos. Las Saturnales tradujeron el simbolismo de la vegetación que, en Pina, se representó en saltos agitados unidos a la alegórica del Negro, a la Oscuridad, al reino de las Sombras.

La Tierra y las Aguas unieron sentimiento y materia que, ante la tortura y la metamorfosis, fertilizaron con sudor y desgarró el alma femenina. El lamento de la Tierra Madre se canalizó en la escenoplástica de vanguardia.



Fig. 21. La Consagración de la Primavera. Pina Bausch.



Fig. 22. La Consagración de la Primavera. Pina Bausch.



Fig. 23. La Consagración de la Primavera. Pina Bausch.