



Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi

Esther Merino

Profesora Titular
Departamento de Historia del Arte Moderno II
Facultad de Geografía e Historia UCM
e.merino@pdi.ucm.es

Resumen: A mediados del siglo XIX, coincidiendo con la liberalización de la cultura, la apertura de las colecciones privadas, la creación de museos y de bibliotecas estatales, se fundó la Biblioteca Nacional de Madrid. Grandes fueron las aportaciones de distinto origen, como la de Pascual Gayangos o la de los fondos provenientes de la Colección Real, cedidas desde la Biblioteca de Palacio. De ambos casos se nutrió la nueva institución con un inestimable patrimonio, en el que se puede resaltar el material gráfico tanto como escrito y especulativo, referido a lo que forma parte de la Historia de la Escenografía. Y lo que queda por descubrir. Lo que se desgrana a continuación es una muestra del trabajo, fruto de la creación de uno de estos Escenógrafos y de Tratadistas del siglo XVII, italianos fundamentalmente, que permiten establecer un *continuum* desde el siglo XVI, con la configuración de la Caja Escénica, o sea el edificio polifuncional, independiente y estructuralmente concebido para albergar todos los posibles formatos de celebración de lo que terminó por conocerse como la *Fiesta Barroca*. Además, a finales del Cinquecento se definió la figura del Escenógrafo profesional, como la mejor expresión de las capacidades e intereses globales del artista renacentista de raíz humanístico, que podía solventar todas las necesidades propagandísticas de los príncipes y señores de los estados Modernos, con la creación de programas decorativos de notable erudición y técnica, y uno de cuyos mejores exponentes fue Bernardo Buontalenti, al servicio de los Grandes Duques de Toscana, precisamente de quien fue discípulo y muy notable heredero, Giulio Parigi.

Palabras clave: Escenografía teatral italiana, iconografía barroca, festival barroco, arte efímero y arquitectura

Abstract: In the middle of century XIX, agreeing with the liberalization of the culture, the opening of the deprived collections, the creation of museums and state libraries, the National Library of Madrid was based. Great they were the contributions of different origin, like the one of Paschal Gayangos or the one of the originating bottoms of the Real Collection, from the Library of Palace. Of both cases the new institution with an inestimable patrimony was nourished, in which the treatise one can be stood out on the graphical material as much as written and speculative, referred to which it comprises of the History of the Stage scene. And what it is to discover. What one shells next is a sample of the work, fruit of the creation of one of these Theatrical designers of century XVII, Italian, that they allow to establish a continuum from century XVI, with the configuration of the Scenic Box, that is the building, independent and structurally conceived to lodge all the possible formats of celebration than finished knowing itself like the Barroca Celebration. In addition, end of the Cinquecento the figure of the professional Theatrical designer was defined, as the best expression of the capacities and interest of the Renaissance artist of humanistic root, that could resolve all the propagandistic needs of the princes and gentlemen of the Modern states, with the creation of decorative programs of remarkable erudition and technique, and one of whose better exponents global it was Bernardo Buontalenti, to the service of the Great Dukes of Tuscan, indeed of that he was disciple and very remarkable heir, Giulio Parigi.

Keywords: Italian Stage Scenery. Baroque Iconographic. Baroque Festival. Ephemeral Art and Architecture.

LA TEATRALIDAD DEL BARROCO.

El filón de la Biblioteca Nacional permite establecer una línea argumental desde los trabajos y el significado de las creaciones de Buontalenti para los Médici, como prototipo asentado en Italia y difundido a otras cortes europeas, a las obras de sus sucesores, como Giulio Parigi, también en Florencia, a través de los grabados del francés Jacques Callot, y así poder comprender tanto las fórmulas como la semiótica aprendida de tales fuentes, por los escenógrafos del poder áulico de Felipe IV y sus sucesores en la Península Ibérica, Cosme Lotti y Bachio del Bianchi. Por todo ello, es de justicia resaltar la importancia que tiene el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Madrid, en lo que atañe a una materia, esta de la Escenografía, en el marco del Arte Efímero y de la genérica Teatralidad del Barroco, que sirve para entender la trascendencia de un instrumento publicitario al servicio de las Monarquías Absolutas, en su vertiente de lúdica manifestación pública, así como la comprensible razón del interés en España por este tipo de manifestación artística.

Por otro lado, son muy escasos los trabajos en castellano, dedicados a desentrañar la estética, la ciencia y la experiencia de las grandes figuras de la Escenografía Italiana del s. XVII. Y, sin embargo, abundan los términos que han intentado plasmar el significado del “exceso” Barroco: “ampulosa retórica”, “demasiado humano” decía Nietzsche, “retórico” identificado como falso ‘ [1], “vacuos colores del papagayo” [2] . Además, hay que darse cuenta de que el Escenógrafo del Barroco no fue sólo el creador de las decoraciones teatrales. Era el artista de la puesta en escena y quizás el mejor representante de la integración de las Artes, de la “unidad y diversidad del lenguaje artístico” [3] , puesto que podía utilizar todos los soportes de las artes plásticas para propagar el mensaje persuasivo de las Monarquías Absolutistas. Precisamente, una de las metáforas recurrentes de la época para describir el ámbito de desarrollo cortesano, era la de la *Teatralidad*, siendo cortesanos y súbditos en general, los actores protagonistas, con los monarcas como centro de tal universo. Las ceremonias, la Fiesta y especialmente, las decoraciones teatrales, tanto dentro como fuera del edificio versátil en que termina convirtiéndose el Teatro, son uno de los cauces representativos de la

globalidad expresiva del *Grand Goût*. El gesto del actor profesional desborda la escena y se convierte en el aspecto definitorio de la forma de presentarse en sociedad. Uno no es sino lo que se muestra en su imagen pública, y esto cobra importancia si se asume que, incluso, la percepción estamental venía determinada por la actuación en la escena social. La importancia de los usos y costumbres de la práctica escénica profesional radica en el hecho de que el Teatro aporta la estética y el léxico del espectáculo.

No se puede negar que en el ilusionismo de la *Ventana Albertiana* está el antecedente de la Teatralidad del Barroco, en una vertiginosa carrera de consolidación de experiencias y comportamientos, que desemboca en prácticas obsesivas, como las investigaciones perspectivas y disquisiciones sobre el punto de vista, cuyo desenlace se atisba, justamente, en las creaciones de Ferdinando Tacca como continuador de Parigi, de Torelli, tanto en Italia como en su periplo francés, de los Burnacini y los Bibbiena, sancionadas y codificadas por la tratadística de Sabbattini.

Quadratturas, Glorias, Vuelos, Apoteosis son algunos de los términos acuñados para denominar los instrumentos de los que se sirvieron en la creación y adorno del marco, el movimiento y la semiótica de los espectáculos. Con todo, el componente lúdico *per se* no existió sino como mero aderezo secundario. Lo esencial era la didáctica del *Poder y la Gloria* [4].

ANTECEDENTES.

A los telones pintados a manera de única decoración, como herencia del mundo medieval, por tanto, se les fue implementando el interés de la cultura humanística del Renacimiento, con las distintas aproximaciones posibles a la ilustración de las distintas escenas descritas por los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, recogiendo informaciones anteriormente recopiladas por Aristóteles, y por Julius Pollux en el *Onomastikon*, de los siglos I a. C y II d. C (reeditado en 1502) respectivamente. La recuperación de un corpus en el que se incluía la mención de los *Periaktoi* o prismas triangulares, historiados arquitectónicamente según el contenido dramático de la historia que fuera a contarse, la Tragedia, la Comedia y el género Satírico, de la misma forma que se apuntaba un nombre, Agatarco de Samos, al que atribuir el honor de ser el creador originario de las decoraciones escenográficas, en forma de "*eskenographia*", siglo V a. C, como marco espacial de las representaciones teatrales de la Antigüedad Clásica, perpetuadas a lo largo de la época Helenística [5]. Pero también data de esos tiempos remotos una de las primeras alusiones a alguna de las invenciones que vendrían a realzar la representación, como fueron los ingenios hidráulicos y autómatas, y ya con una utilización sistemática que correspondió a Ptesibio, Filón de Bizancio y el famoso Herón de Alejandría, otro de los mitos la Escenografía, que buscó con fruición las descripciones de sus inventos, para emplearlos en las renovadas decoraciones derivadas de los nuevos usos polivalentes de la Fiesta Moderna. Bastidores pintados y escenas vitruvianas que peregrinan en busca de un nuevo espacio en el que asentarse, de lo provisional al emplazamiento permanente, primero en cortiles [6] y patios porticados de la innovadora arquitectura palatina, que asume las funciones de albergue transitorio, de actores y de espectadores, a la manera de Proscenio o *Frons Scenae* y de Cavea, reconvertidos en laboratorio experimental a principios del siglo XVI en determinados ámbitos cortesanos de una Italia en construcción, en la que el espectáculo y las Artes en general, se convierten en instrumento publicitario y legitimador. Así ocurre en determinados centros a la vanguardia de la utilización del poder de la imagen, como Roma, donde se emplean a fondo en dicha materia, al servicio del Papado, Rafael [7], Peruzzi [8] y Bramante. A lo largo del siglo XVI [9], otras aportaciones terminaron de configurar la tipografía habitual de las decoraciones escenográficas, con la sacralización de los grabados de Serlio, incluidos en su monográfico sobre la Perspectiva, en el Libro II de *Arquitectura*, publicado en París en 1565, a mayor gloria de su mecenas de entonces, el rey de Francia Francisco I. De la misma manera que durante ese periplo cronológico se fue gestando y definiendo más allá del ámbito de acción del director artístico, la figura del Escenógrafo profesional, aquél que terminaría por solventar las amplias necesidades de la oferta generada por los distintos tipos de eventos amparados bajo el epígrafe de la Fiesta Moderna, ya fueran Banquetes, Mascaradas, Entradas Triunfales y Exequias. Pero, sin duda, la otra gran contribución del desarrollo ligado al espacio escénico radicó en la creación de la *Caja*, pero con mayor amplitud de miras, entendida más bien como el edificio multifuncional que engloba el Teatro, perfectamente cerrado, independiente y permanente. Un espacio acotado, en el que el escenógrafo dirigía la vista del espectador, manipulaba decorados orientándolos hacia el punto de fuga en la línea del horizonte, sin dejar resquicios a la libre imaginación, en base a los nuevos preceptos de la perspectiva euclidiana, con la definición del punto de vista preferencial, que convierte cualquier puesta en escena artificiosa a ojos de los espectadores, en la *ventana albertiana*, una recreación ilusionística, a través de la cual se pueden relatar todo tipo de asuntos mediante composiciones verosímiles al ojo humano. Edificios emblemáticos como son el Teatro de Vicenza, de Andrea Palladio, comenzado en 1580, aunque rematado por su hijo Sila y por Vicenzo Scamozzi, un ingeniero civil y militar, con el que se contactó, precisamente, por sus habilidades de los recursos técnicos necesarios a esas alturas de finales del Cinquecento [10], con los que aderezar las representaciones y mantener al público cada vez más ávido de entretenimientos, embelesado frente al escenario. Un recorrido en el que resulta indispensable mencionar el Teatro Olimpico de Sabbioneta, 1588, para los festejos celebrativos de Vespasiano Gonzaga, así como el Teatro Farnese de Parma [11] (en el interior del conjunto palatino de *la Pilotta*), donde terminó por conciliarse Arte y Ciencia, de la mano de las creaciones ideadas por Giambattista Aleotti, quien arrastraba ya sobrada experiencia, adquirida en el entorno

de la corte de Ferrara, junto a maestros reconocidos como Cornelio Bentivoglio [12], desembocando todo ello en la construcción de una embocadura o boca de proscenio triunfal, con cierre de telón latino. Tras los cinco vanos abiertos en el *Frons Scenae*, concebido como Arco Triunfal por Palladio en Vicenza, Scamozzi decidió unificar decoraciones para las distintas escenas vitruvianas mezclando vistas de arquitectura urbana y monumental que coincide con los tipos clasicistas que se estaban imponiendo en la arquitectura veneciana, la propia preconizada por Serlio, de Palladio o de Sansovino. Mezclando materiales, los *periactos* preconcebidos por Palladio vinieron a ser sustituidos por bastidores de tela con armazón de yeso y estuco policromos, se logró esa impresión de fingida realidad, que por si fuera poco, aunaba la necesidad de unificar los distintos puntos de vista divergentes (a través del arco central y secundarios) requeridos por la igualitaria equidad de óptima perspectiva preferencial, de cada uno de los miembros de la Academia de los Olímpicos, que venía ideando la ejecución de eventos en emplazamientos transitorios desde los años 50 y que terminó por sufragar la empresa de la construcción definitiva. La culminación de tal colosal esfuerzo de virtuosa factura artificiosa determina otro de los elementos sustanciales de la decoración permanente, esto es, la inclusión de las figuras de los Académicos en los nichos del arco, ataviados "*all'Antica*", como los mismos generales y emperadores romanos, con los que rivalizaban en la Fama para la posteridad, precisamente con esta contribución que supuso la construcción del edificio Teatral. Scamozzi mantuvo la planta rectangular, con simulación de azulado firmamento estrellado mediante pespunteado dorado y suelo del Proscenio al mismo nivel de la semiesférica *orchestra* de igualmente raigambre latina, y rematado por peristilo porticado [13]. Aleotti en Parma a su vez, y dada ya la perentoria necesidad de utilizar maquinaria complementaria al discurso narrativo en la puesta en escena, se decantó por un escenario inclinado, con gran profundidad hacia el fondo y una *orchestra* mayor, porque los usos y costumbres festivos hacían necesario el aumento de espacio para el movimiento, que había de incluir carros e incluso coreografías tanto humanas como ejecutadas por distintas especies animales, y en conjunto cercado por una *cavea* en forma de herradura de grandes dimensiones, porque ya se perfilaba el colosalismo que presagiaba las grandes composiciones de los espectáculos de Barroco ilusionístico [14].

La Escenografía del Siglo de Oro puede escindir-se entre la que emplea decorados simples, en base a un elemento, y múltiples. Uno de los aspectos definitorios del Teatro Cortesano es que sus espacios escénicos se conciben en función de una extensa gama de posibilidades en cuanto a su cauce expresivo, frente a las limitaciones del corral de comedias [15]. La mitología es el tema preferido en las representaciones cortesanas, cuya puesta en escena se basa en Maquinaria de tramoyas, efectos escénicos, bastidores y rico vestuario, que en España [16] surgieron de la autoría de artistas italianos como Fontana, Lotti y Baccio del Bianco, el último de los cuales, incluso, cayó muerto en medio del Paseo del Prado, de camino al Palacio del Buen Retiro [17].

En Florencia, una de las zonas más activas en el diseño del espacio de representación y la decoración escénica, a mediados del siglo XVI, gran parte de los espectáculos se realizaban en el Teatro de los Jardines Boboli, de la misma forma que se improvisaban decoraciones efímeras en el seno del Cortile del propio Palacio Pitti, al tiempo que se emplazaba un teatro portátil en otras estancias palatinas, como por ejemplo en la Sala de Reuniones del Cinquecento del Palazzo Vecchio, obra de Vasari, para terminar habilitando un espacio permanente en los Uffizi, en vista de las necesidades lúdico propagandísticas cotidianas de los Medicis, y a la manera de similares tipos arquitectónicos generados por Asociaciones profesionales y culturales, como el *Teatro de la Dogana*, de la Aduana, también en Florencia, en la antigua calle de Baldracca.

En principio, las decoraciones se basan en reutilizaciones del *Ingenio* de Bruneschi, continuadas gracias a los diseños decorativos de Bastiano de Sangallo, Vasari, Buontalenti, creador, además de un género específico, los *Intermezzi* [18], con decoración específica y alternativa. Influencia notable la de las obras de estos artistas, que encontraron acomodo en el interés por similares asuntos, de Scamozzi y Aleotti, posteriormente [19]. Es imposible obviar las innovaciones escenográficas de Leonardo, en su trabajo como Director Artístico durante las dos últimas décadas del siglo XV, en la Milán de Ludovico el Moro y los sucesivos Sforza. Con sus numerosas ideas en la organización de los distintos eventos laudatorios de la familia ducal se establecen las pautas de lo que terminará configurando la profesión del escenógrafo, que a finales del siglo XVI puede representar perfectamente Bernardo Buontalenti. Entre los esbozos conservados en sus códices, los dibujos del artista muestran el creciente interés por la aplicación de los recursos de la perspectiva a la escena, a la hora de disponer la posición del marco arquitectónico, orientado hacia un punto de fuga, intentando ilustrar las descripciones de Vitruvio. Y, en cuanto a recursos técnicos o de *escenotecnia* [20], como algunos los han denominado, apenas una mínima aproximación a manera de recopilatorio, se puede encontrar un resumen de información en el mismo texto de Serlio sobre *la Perspectiva*, al final del Libro II, sobre emplazamiento y tipos de iluminación por ejemplo, aspectos todos que inciden en el enorme interés de dicho Tratado.

GIULIO PARIGI (1571-1635)

Hijo de Alfonso di Santi Parigi, a Giulio [21] se le debe el diseño del *Isolotto* de los Jardines Boboli, entre 1618 y 1620, dentro de los parámetros del Manierismo tardío [22], con influencia de Giovanni Bologna, a través de su maestro Pietro Tacca (1577-1640). El mismo estilo impactante y expresivo, que se deriva como alumno de Bernardo Buontalenti (1523-1608), a la hora de configurar las decoraciones para los festejos promovidos por y para los Médici. Y, si Parigi es el creador del corpus de contenidos y de la semiótica de las Fiestas, el francés Jacques Callot fue quien difundió la iconografía celebrativa, el marco y los personajes, cuyos modelos florentinos sirvieron de referencia para la inspiración de los creadores de las Decoraciones del Poder y de la Escenografía Teatral del siglo XVII y XVIII.

Callot [23] había nacido en Nancy en 1592 o 93 (e igualmente fallecido el mismo año que Parigi, en 1635) y descendía de una familia relacionada con la corte durante varias generaciones [24]. Fue aprendiz de orfebre y después viajó a Roma para completar su formación, en el estudio de un compatriota, Philippe Thomassin, donde aprendió las técnicas del grabado y también se familiarizó con las obras de artistas flamencos como Sadeler [25]. A finales de 1611 se le localizaba en Florencia [26], donde quedó fascinado por la corte y los fastos del Gran Duque, Cosme II. Ya al año siguiente se le encargó una colección de grabados que recopilaban las ceremonias locales de las Exequias de las Reinas de España y otra serie a continuación sobre la biografía de Fernando I de Toscana. Aunque se terminó especializando en su labor como grabador de los Festivales organizados y sufragados por los Médicis, en su mayoría debidos a la invención de Giulio Parigi.

Ya en 1628, para conmemorar los esponsales de Eduardo de Farnesio con Margarita de Medicis, se representó en el Teatro Medici de los Uffizi la obra titulada *La Flora* de A. Salvadori, con música de M. Gagliano, escenografía y maquinaria de Alfonso y Giulio Parigi respectivamente [27]. Precisamente, a principios del siglo XVII, Giulio Parigi era el Escenógrafo oficial de los Médicis. Uno de los encargos a los que tuvo que hacer frente fue la puesta en escena del famoso asunto de *El Juicio de Paris*, una fábula moralizante en cinco actos, de M. Buonarroti el Joven, en 1608. Al parecer, seguía los postulados de Buontalenti, decantándose por “una escena fija de bosque, con sucesión de bastidores a lo largo de perspectivas diagonales, única para los cinco actos de la comedia y seis diferentes para los distintos interludios o *intermezzi*, en los que se recreaban el Palacio de la Fama, *Astre*, el Jardín de Calipso, la Nave de Américo Vespuccio, Vulcano y el templo de la Paz” [28]. Una técnica basada en mutaciones, apariciones, glorias, efectos de escena versátil a ojos de los espectadores, y que son característicos de la escenografía de la primera mitad del siglo XVII en Italia.

El *Ingenio de San Felice*, junto a autómatas creados por Leonardo, constituyen tempranos exponentes de lo que luego se estableció como Maquinaria o Tramoya, complementaria a las decoraciones arquitectónicas de la escena. Entre los festejos ideados por Buontalenti, para conmemorar en 1565, los esponsales de Juana de Austria con Francisco de Médici, estaban los *Intermezzi* o interludios musicales para *La Pellegrina*. Uno de ellos, concretamente el tercero, *La lucha entre Apolo y Pitón*, comenzaba con la representación de un bailarín con máscara en el papel de Apolo, que fue sustituido por una figura del mismo dios, mediante un autómata de cartón, que volando desde el cielo, venía a asaetear a la monstruosa Serpiente Pitón [29].

Con el trabajo anteriormente mencionado de Alfonso Parigi [30] (1600-1656), el Joven, hijo de Giulio, en la senda de Ammanati y Buontalenti, en *Flora o El verdadero nacimiento de las flores* en 1628, el Teatro de los Uffizi dejó de funcionar, tomando el relevo el Teatro de la Academia degli Immobili, en la via della Pergola, y desde entonces conocido por tal apelativo. El trabajo del hijo de Giulio abordaba las decoraciones para ilustrar una fábula bucólica, en honor de los esponsales de Margarita de Médici y Eduardo Farnesio [31]. Parece que empleaba los bastidores laterales, cuya autoría se le atribuye a Aleotti, ya anteriormente a su época en Parma, en los tiempos en los que trabajaba en las decoraciones del teatro del castillo de Sassuolo en 1587, para el montaje de otro relato pastoril, con el título de *Il Sacrificio* de A. Beccari. La innovación parece que radicaba en la ruptura de los motivos habituales tipológicos reconocibles de cada una de las escenas serlianas, que “obligaban” a la inserción de algún elemento geográfico de una localidad concreta del lugar en que se ambientaba la representación narrativa. Un “nuevo mundo lleno de sugerencias”. Por su parte, Baccio del Bianco [32] colaboró con Parigi en *Las bodas de los dioses*, entrando así en contacto con la tradición de Buontalenti, que trajo a España en 1651, enviado por el Gran Duque Fernando II, acuciado por la necesidad el rey Felipe IV de dotarse de un profesional que organizara sus festejos cortesanos en Madrid, y donde el artista florentino de dilatada experiencia entre Toscana, Liguria y Austria, pasó los seis últimos años de su vida [33]. En su primer trabajo con Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*, ese año, en el Palacio del Buen Retiro, en la segunda mutación de la jornada segunda aparecía en el centro un cenador con una fuente sobre una basa o plinto, coronada por una estatua y con surtidores simulados en su entorno. Elementos como éste contribuyeron a explicar la notable influencia que la Arquitectura Ajardinada, en este caso de la órbita de las Villas de los Médici, aporta a la decoración escenográfica en cualquiera de sus formatos expresivos. No en vano, Giulio había colaborado con Ammammati en los Jardines Boboli, y conocía la fórmula iconográfica tradicional del escenario del artista florentino, en base a la composición de pilastras y hornacinas con esculturas en base a una fachada/fuente, constituida por formas alegóricas del Amor y del Agua, y de la misma Florencia a través de una figura de Ceres, el río Arno y el surtidor original sito en la montaña del Parnaso, en el marco abovedado de la gruta que ya patentara Buontalenti a finales del siglo XVI. Algunos de tales motivos de la gruta/fuente/cenador con decoración figurativa, se pueden encontrar reflejados en los bastidores utilizados para las mutaciones escenográficas a su vez engrosados con efectos ilusionísticos infinitos derivados del uso de espejos, por Giulio [34].

El caso es que en la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan varias estampas en las que se recoge material gráfico, que relata uno de los conocidos festejos florentinos, bajo el epígrafe de la “*Mostra della Guerra d’Amore Festa del Serno. Gran Duca di Toscana fatta lanno 1615 y 16*” [35] y firmado por Giulio Parigi y Callot. El torneo-carnaval del Jueves Santo antes de Cuaresma era un evento público para toda la ciudad de Florencia. Cosme II eligió en honor de su esposa, María Magdalena, un desfile triunfal, un ballet ecuestre y varios encuentros bélicos simulados, todo lo cual se mostró en forma de Torneo en la Piazza de Santa Croce, el 11 de Febrero de 1616. La historia de la Guerra del Amor fue escrita por Andrea Salvadori, y publicada como un “souvenir” del Festival. Narraba la batalla entre el Rey Indamoro de Narsinga, cuyo papel interpretó el mismo Gran Duque, y el Rey Gradamento de Melinda, encarnado a su vez por su hermano Lorenzo, pareja de Lucinda, Reina de la India. La música entonaba una métrica adulatoria de la Casa de los Médici, pero sobre todo, de los Habsburgo, con los que estaba emparentada la dinastía florentina, y fue ejecutada por cantantes sobre elaboradas carrozas. El tema de los dos contendientes que luchaban por la mano de una bella dama, indudablemente aludía a María Magdalena, pero los versos de Salvadori incluían un mensaje de propaganda política, con el fin de glorificar el poder y el prestigio del Gran Duque, así como llevaban implícita la reivindicación del papel de Toscana en la geopolítica europea. De hecho, como en la famosa Naumachia de 1589, diseñada y organizada por Buontalenti, era deseo de Cósimo o Cosme, recuperar los espectáculos de la Antigüedad grecolatina, con este ballet ecuestre, así como se pudo comprobar igualmente en un festejo similar, la *Rostra dei Venti*, con el que se deleitaron los asistentes a sus propios esponsales en 1608. Para estas fechas, la fórmula del torneo ya había perdido su esencia bélica, pasando a ser entendido como coreografía dulcificada más bien, sobre diseño elíptico en imitación de la planta del Coliseo o Anfiteatro Flavio, incidiendo en la deuda estilística latina, con la que emparentan en líneas generales los espectáculos florentinos.

**FIGURA 1. Giulio Parigi y Jacques Callot,
"Mostra della Guerra d'Amore Festa del Serno.
Gran Duca di Toscana fatta lanno 1615 y 16".**

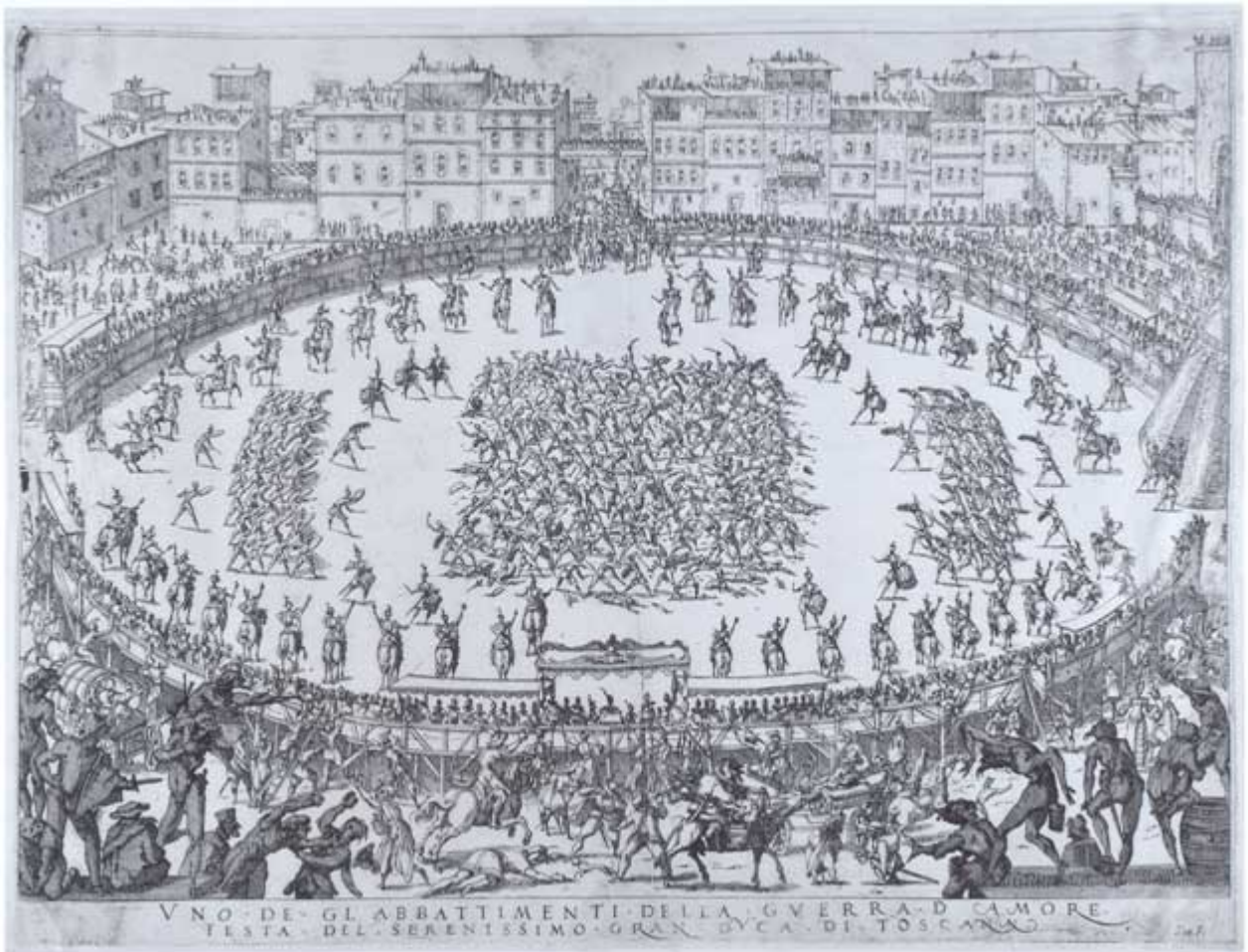
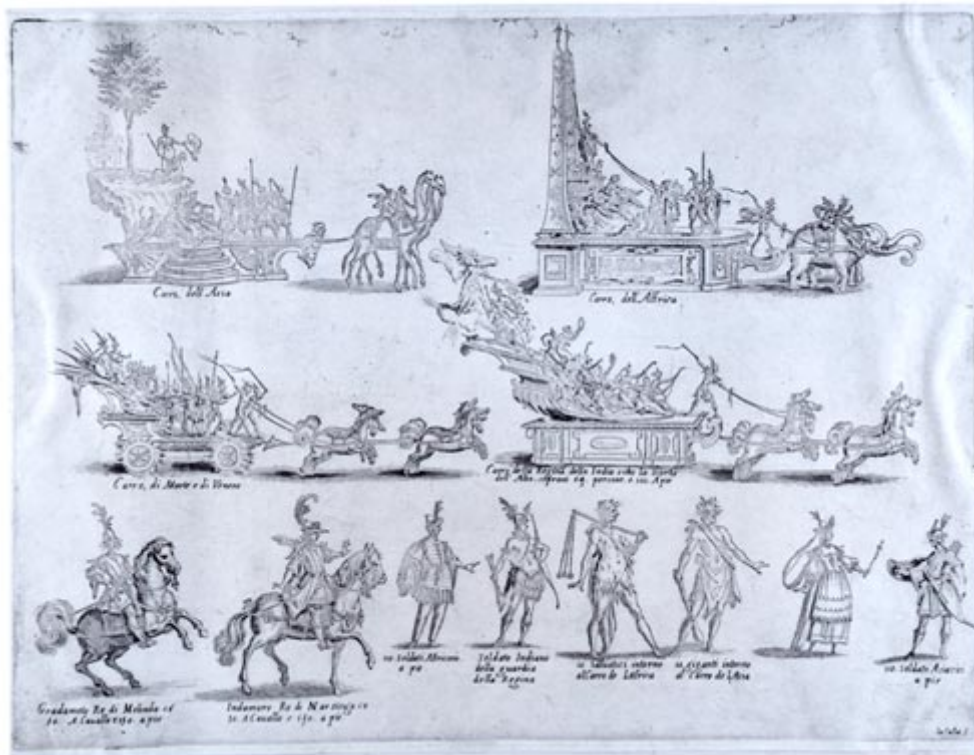


FIGURA 1. Las imágenes del enfrentamiento similar al de un Torneo, entre Venus y Marte, no son sino remedos del debate moral en el que la sociedad de la época dilucidaba el Triunfo del Amor o de la Guerra. Estilísticamente, recuerdan la iconografía de Callot aquellas otras de ámbito militar del italiano Busca, a la hora de plantear la contienda de infantes y arcabuceros, en una típica formación del escuadrón, base de la

Revolución de los campos de batalla en la época moderna, de la que hablaba Geoffrey Parker [36] . No sólo se trataba de una cuestión meramente cortesana, que también, sino de una disquisición asentada sobre las nuevas formas de plantear la táctica bélica que amparaba el dios de la Guerra. De la conocida serie es menos conocida una de las imágenes que se conservan en la Biblioteca Nacional [37] , que recoge en una sólo instantánea el catálogo de los personajes que intervinieron en la celebración del desfile triunfal por las calles de Florencia. FIGURA 2. Los grabados de Callot, desde luego, contribuyen a la creación de la estética de estos festejos, con una sofisticación que a veces es difícil de creer, fruto de su colaboración con Parigi, quienes crearon anfiteatros, carrozas, vestuario y las máquinas de 1616. Un protocolo y modelos iconográficos que perduraron durante los años de su armónica asociación. Callot puso imagen a las creaciones escenográficas de Parigi, mediante estas ricas estampas, como las que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, no sólo en base a las indicaciones y dibujos del florentino, sino también añadiendo de su propia cosecha detalles de sus recuerdos visuales, para la configuración final de tan fantásticas perspectivas lúdicas.

**FIGURA 2. Giulio Parigi y Jacques Callot,
"Mostra della Guerra d'Amore Festa del Serno.
Gran Duca di Toscana fatta l'anno 1615 y 16".
Catálogo de participantes en el Desfile Triunfal.**



Por otra parte, además se trata de una de las primeras ocasiones en que se plantea en una procesión triunfal conmemorativa, el motivo de los continentes [38] , con cada grupo de elementos alegóricos definitivos, y cuyo planteamiento fue reproducido en unos de los festejos franceses del rey Luis XIII. El Carro del Asia tirado por dromedarios precedido de un mascarón turbado. Precisamente era ésta la carroza de Cosme II y para encarnar a los dromedarios se usaron dos camellos del zoo del Gran Duque, aunque Parigi ideó una máquina que era la que realmente tiraba del carro. Y sobre la parte alta de la pradera simulada aparecía un surtidor junto a un árbol en el que anidaba el ave Fénix, que representaba la alegoría de la inmortalidad y una personificación de Asia entronizada sobre un camello y justo delante, acostadas en las laderas de la fingida elevación montañosa, las personificaciones de los cuatro ríos sagrados, precedidas de cuatro soldados ataviados a la asiática. Los cinco escalones semicirculares y el mascarón de la nave, con su turbante correspondiente, completaban la efigie del simbólico carro, fruto de la creatividad de Parigi.

FIGURA 3. Carroza de Asia.



FIGURA 3. El Carro dell'África era el de Lorenzo de Médici, del que tiran sendos elefantes, muy realistas, como portadores de una plataforma flanqueada en la parte trasera por varios obeliscos, que enmarcan la figura de África entre dos leones y delante cocodrilos, las correspondientes personificaciones de los ríos más representativos del continente.

FIGURA 4. Carroza de África.



FIGURA 4. Seguidamente, el Carro di Marte e di Venere, tirado por ocho caballos, las personificaciones de los dioses titulares, acompañados de cuatro cupidos y siete infantes cabalgando todos a lomos de la fantástica carroza conducida por dos Furias desnudas.

FIGURA 5. Carroza de Marte y Venus.

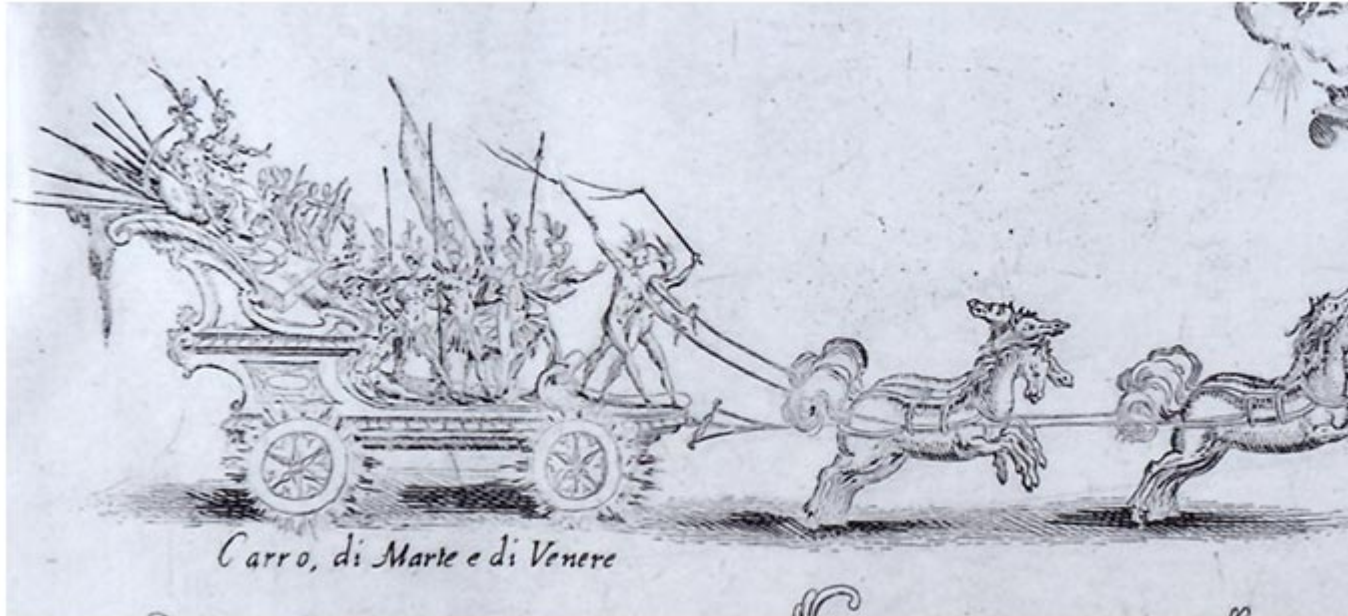


FIGURA 5. El Carro de la reina de la India, Lucinda (en alusión a la Gran Duquesa María Magdalena) escoltada por el Alba, bajo una cascada de su rocío y sobre el que se agrupaban sesenta y cuatro personas acompañadas de un séquito de otras cien a pie.

FIGURA 6. Carroza de la India.



FIGURA 6. Finalmente, el último renglón de la imagen agrupa las efigies de varios reyes a caballo, los Reyes de Melinda (Lorenzo) y de Narsinga (Cosme), varios soldados, uno africano tocado de turbante, otro "indiano" con carcaj y flechas, un modelo de salvaje para el Carro de África con maza de triple colgante y otro modelo de gigante como acompañante del Carro de Asia, así como el figurín de una dama sin epígrafe explicativo al lado de un prototipo de soldado Asiático. Representaciones todas, de los modelos de vestuario propuestos por el artista. FIGURA 7.

FIGURA 7. Personajes del Cortejo de los Continentes.



De 1606, se localiza en la misma Biblioteca Nacional de Madrid, un texto impreso, bajo el título de *Relazione d'uno Spettacolo Militare fatto in un prato del Palazzo de Pitti* [39], All Illustriss. Et Excellentiss. Sig. Paolo Giordano Orsino, Principe di Bracciano, publicado en Florencia por Volcmar Timan, éste sin ilustraciones, que igualmente firmado por Parigi, sin embargo, relata muy detalladamente los conocimientos

que de la guerra debía tener el escenógrafo, tanto de tácticas como de arquitectura fortificada, para elaborar el marco ambiental del espectáculo lúdico, a la manera de lo que se puede contemplar en cualquiera de las imágenes de la serie de los festejos en honor del Duque de Toscana, como en el que se organizó para conmemorar la visita del Príncipe de Urbino a Florencia en 1616, y del que se conservan igualmente copias en la misma Biblioteca Nacional madrileña, todas ellas de gran belleza, además de una fuente indispensable para el conocimiento de este tipo de eventos laudatorios de las élites de poder, durante el siglo XVII en Europa. Dichas Estampas también aparecen firmadas por Callot, representando las creaciones de Parigi.

La visita a Florencia de Federico della Rovere, el hijo del Duque Francesco de Urbino, comenzó con su entrada triunfal en la ciudad, el 6 de octubre de 1616, y continuó durante seis días, en los que se celebró un ballet de corte, un ballet de ninfas y pastores en el Palacio Pitti, así como tres veladas con representaciones de *Commedia dell'Arte*. Las negociaciones para los esponsales de la joven hija de Cosme II, Claudia de Médici (1604-1648) habían comenzado en 1609. Finalmente, siete años después, el Duque de Urbino había accedido a la unión de su hijo de diez años, con la hija del Gran Duque de Toscana, y con todo, el matrimonio no se celebró hasta abril de 1621. Además, Victoria della Rovere llegó a ser Gran Duquesa en 1637 cuando, a su vez, también se casó con el hijo de Cosme, Fernando II. Las delicias de los festejos de los dos vástagos alcanzaron su cenit el 16 de octubre, sobre las nueve de la noche, cuando la Guerra de la Belleza, el ballet ecuestre, fue ejecutado en la misma Piazza frente a la iglesia de Santa Croce. Y, como en febrero, el narrador fue Andrea Salvadori y tanto el vestuario, el diseño del emplazamiento y de las creaciones de Arte Efímero, correspondieron a Giulio Parigi, como Callot fue el autor de las estampas que dejaron testimonio de los fastos para la posteridad.

Sin duda alguna, que las creaciones artísticas de la *Guerra de la Belleza*, contribuyeron al enaltecimiento de la corte florentina, en sus esfuerzos para impresionar al Duque de Urbino, y al resto de cortes nobiliarias italianas, en sus comunes creencias de la semiótica humanística, sobre las protocolarias fórmulas de celebración de la magnificencia áulica. La magnificencia era un elemento sustancial en la ostentación de la prodigalidad y de las virtudes de los gobernantes de las Cortes del Renacimiento y el Barroco y los espectáculos aportan el soporte visual, sirviendo a la representación formal de tales calidades pecuniarias y morales. De hecho, hubo más de trescientos participantes en tales fastos, entre encuentros simulados de enfrentamientos bélicos y ballets ecuestres, con más de veinticinco caballos empleados, ejecutando figuras de danza de gran delicadeza, todo lo cual sirvió a los propósitos originales de glorificación de los Médici como anfitriones. Los cronistas de la época dan testimonio de la enorme afluencia de público que asistió a contemplar los diversos espectáculos, con las gradas atestadas, tanto como los balcones y hasta los tejados de los edificios, hasta completar cifras que rondan más de veinticinco mil personas.

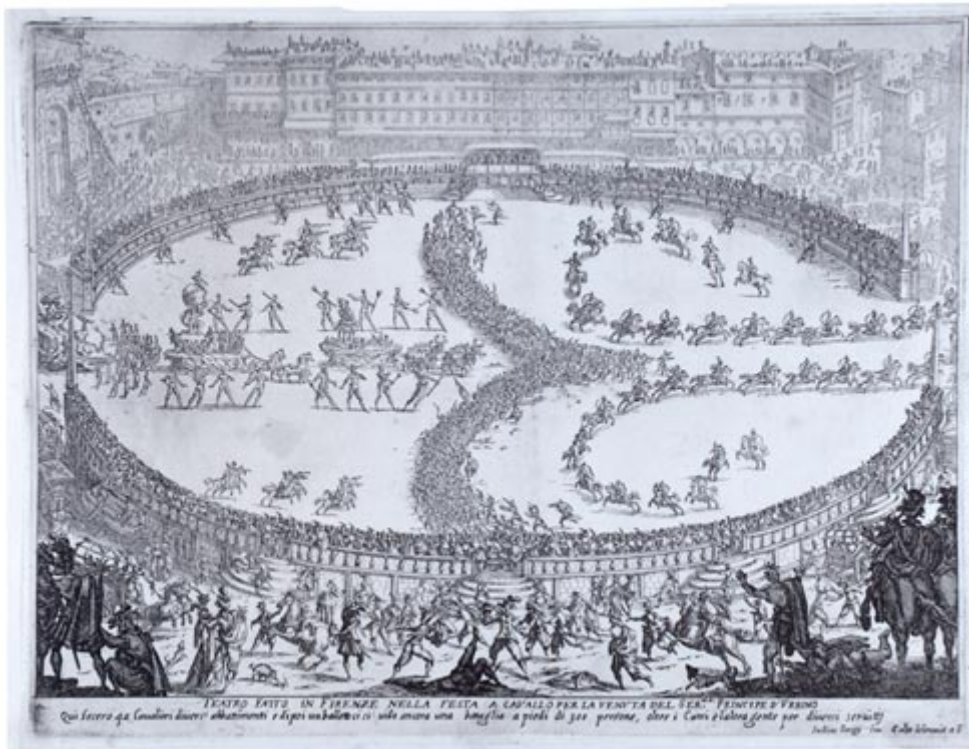
Mucho tiene que ver este festejo con el celebrado ocho meses antes, cuyos libretos fueron igualmente ideados por Salvadori, el prolífico poeta de la corte medicea, y quien los publicó junto al programa correspondiente, antes siquiera de que el pequeño príncipe de Urbino o sus invitados pudieran comprender la complejidad de la iconografía de naves y carrozas, aunque el homenaje a los contrayentes estaba implícito en la base del entramado lúdico.

Una de las estampas de Callot [40] muestra un “*Teatro fatto in Firenze nella Festa a Cavallo per la venuta del Sermo. Príncipe d’Urbino. Qui fecero 42 cavalieri diversi abbatimenti e di poi un balletto ci si vido ancora una battaglia a piedi di 300 persone, oltre i Carri e l’altra gente per diversi serviti*” [41]. Uno de los ballets ecuestres en que han desembocado los enfrentamientos armados finaliza con la entrada en el palenque, de las carrozas dedicadas a Tetis, Apolo y el Parnaso. De acuerdo con el libreto de Salvadori, a menudo las contiendas terminaban cuando hacía su entrada triunfal el carro de Cupido, dividiendo en dos a los combatientes, dando inicio a los propios Ballets. La Fama volvía a entonar un madrigal en honor de los Médicis, con el que prometía conmovir a toda Europa. Testimonio gráfico posterior pero similar al de aquellas recreaciones que reflejaron los festejos de la *Giostra dei Venti*, de 1608, a decir de Strong las que mostraban “más antiguas ilustraciones de un ballet ecuestre” [42]. No sólo relevantes por este detalle, sino por el despliegue escenográfico y decorativo fruto del ingenio de Giulio, composiciones y personajes que en todo caso terminaron convirtiéndose en iconografías indispensables de la simbología y la mecánica lúdica, tanto moderna como barroca. Como discípulo de Buontalenti, las invenciones decorativas de Parigi se recreaban en gran medida en el repertorio del primero, dentro del interés obsesivo de la familia de los Grandes Duques de Toscana, de publicitar sus actos, precisamente por lo que se le hicieron encargos de varias series de grabados en esta línea al artista francés.

Habían pasado unos siete siglos desde los primeros torneos documentados en Europa, fundamentalmente para dirimir divergencias patrimoniales entre señores feudales, desde los enfrentamientos caballerescos para “romper lanzas”, los Torneos puramente militares de raigambre medieval, a los Pasos de Armas, espectáculos cortesanos coreografiados de más amplia factura, que englobaban prosa y música, en los denominados “*Tournoi á thème*”, que alcanzaron enorme complejidad iconológica, especialmente en la corte florentina. La recreación de modelos de la Antigüedad quedó eclipsada por la perentoria necesidad de dotar de esplendor regio al servicio del nuevo estado preabsolutista. Tanto el Arte como los avances científicos eran meros instrumentos del poder, e idéntico sentido tenía la ostentación del lujo en tal ámbito, de manera que el aprecio estético per se no se concibe bajo los parámetros del pensamiento contemporáneo. Los avances hidráulicos, los aparatos escénicos, ingenios y maquinaria, junto al deleite artístico, sirvieron de instrumento para elaborar un lenguaje visual asequible para un público habituado, por muy intrincado que éste fuera, derivado del

sincretismo del neoplatonismo renacentista, especialmente recurrente en la memoria colectiva de la zona, y de la tradición hermética. Los Medici entroncan con las monarquías europeas mediante ventajosos matrimonios y no sólo aspiran a emular sus formas de gobierno, sino que se permiten instruirles en el léxico de la propaganda áulica. Se hacen imprescindibles los relatos oficiales de las ceremonias, el enaltecimiento de las alianzas políticas. Buontalenti se despidió de los diseños de este tipo de eventos en 1600, con los entretenimientos ideados con motivo de la despedida que la ciudad le tributó a Mária de Médicis, quien partía para erigirse en reina de Francia, desposándose con el antaño representante de la causa hugonote como rey de Navarra y entonces ya reconvertido al catolicismo, el Borbón Enrique IV. Habituales siguieron siendo a ojos de los avezados espectadores florentinos el corso a sarrazino, el calcio, banquetes y ballets ecuestres, como el que se puede apreciar en la primera de las cinco estampas de la serie, de la Biblioteca Nacional de Madrid. FIGURA 8.

FIGURA 8. Grabado de J. Callot. Visita del príncipe de Urbino. Carro del Sol. Giulio Parigi. 1616.



En el origen de los modelos de influencia de Parigi para estos espectáculos con motivo de la visita del séquito Urbinés, no son únicamente las *Sbarras* de Buontalenti, sino también las Mascaradas ideadas por Vasari a mediados del siglo anterior [43], en las cuales su sucesor en la dirección de las decoraciones llega a la máxima tensión posible en el difícil equilibrio entre creatividad y propaganda, que terminan decantándose hacia ese lado, gracias a composiciones en el marco escénico que supone el propio urbanismo de la ciudad, así como a las figuras de ese catálogo recopilatorio de muchas de las figuras que se encuentran en las estampas grabadas por Callot. No sólo las representaciones puramente teatrales sirven a ese propósito laudatorio, sino que las Carrozas, estas maquinarias móviles articuladas, constituyen capítulo indispensable para la comprensión de toda esta grafía del poder. Se recuperan tradiciones del pasado, desde las primitivas de la Antigüedad, que portaban la impedimenta de intendencia militar y trofeos de los vencidos, adornadas y figuradas, para desplegar el mensaje de la Victoria en procesiones y cortejos triunfales de generales y emperadores. Pasando por los carros, a veces, de uso incomprensible o directamente imposible, de los diseños de artistas como Durero, dentro de la campaña de glorificación de uno de estos visionarios de los Príncipes y Señores del Renacimiento humanístico, como Maximiliano I de Austria. Hasta los fastuosos carruajes de la Apoteosis del Barroco, cuyas bases asientan en creaciones como éstas, emanadas de la trabajada originalidad de Parigi, que servían al propósito de resaltar una circunstancia social, que más allá de ser reflejo de una realidad, eran exponente efímero de una suerte de ilusión, de un Teatro Social, en el que ternima por convertirse la sociedad del Seiscientos. Como ocurrió en una buena parte de los Estados que declinaban a medida que transcurría el siglo, cuanto más se avanzaba hacia la decadencia, más visibles eran las muestras de ostentación, de sobreabuso ornamental tanto como programático, en los espectáculos en los que la debilidad quedaba oculta tras una pátina distorsionadora de la realidad, a la manera de de anamorfosis visual.

Lo cierto es que en estas imágenes de los festejos de 1616 ya se atisban las coreografías ecuestres de magistral y precisa ejecución, sancionadas en 1608, en idéntico marco arquitectónico urbano, enmarcado el palenque por una provisional grada de forma oval, cuyos extremos transversales quedan marcados por similares hitos triunfales, unos obeliscos gemelos por los salían al campo de liza los componentes de este “*balletto*”, y en el que es perfectamente distinguible la Carroza con el Atlas, aunque fuera en la lejanía que impone el punto de vista del espectador que hace las veces de grabador de la imagen sintética, que plasma en una sola imagen uno de los momentos del espectáculo, como si se hubiera detenido para cumplir las funciones de la instantánea fugazmente retenida para la posteridad. La colosalidad de la imponente figura que se adivina sobre uno de los carros hace obligatoria su ampliación en una imagen individual, junto al resto de las que desfilaron en el encuentro festivo, como colofón de tan monumental procesión [44]. El llamado Carro del Sol muestra aquí la primera referencia al Monte Parnaso con el Atlas como Gigante, con sus dos acompañantes Ussimano de Media e Idaspe de Armenia, iconografía de célebre recuerdo en la corte española del rey Felipe IV, difundida a través de los montajes de los discípulos de Parigi en el Coliseo del Palacio de Buen Retiro de Madrid, Lotti y Bianco.

Si bien los grabados de Callot no informan sobre los mecanismos que hacían posible el movimiento de las carrozas, excepto los cuatro caballos que conforman el tiro, desde luego la composición de la escena no puede ser más espectacular, con el colosal Atlante de más de siete metros de altura, portando a hombros el Orbe, sobre el que campea el aureo dios Apolo. El mismo dios de la música y la poesía, el protector de las Musas y de las Artes Liberales, una clara alusión del humanista Salvadori a su mecenas, el Gran Duque Cosme. Y acompañado de seis de las doce personificaciones del Zodíaco asentadas sobre las laderas de la roca sobre la que se erige el Gigante, junto a similares personificaciones temporales de los Meses, las Estaciones, las Horas. Completando la imagen, cuatro Salvajes Etiopes caminan al lado de la carroza. Los cuatro carros, del Parnaso, Apolo, Tetis y Cupido vienen a representar a los Cuatro Elementos: la Tierra, el Fuego, el Agua y el Aire, el Cosmos en general, en rendido homenaje de cortesía a los futuros esposos. FIGURA 9.

FIGURA 9. Grabado de J. Callot. Carro del Sol. Visita del príncipe de Urbino. Giulio Parigi. 1616.



La estampa que sigue a continuación de la vista general en la plaza de la urbe florentina [45], muestra un estrado de nubes en el que la leyenda reza como “*Carro d’Amore fatto in Firenze della festa a cavallo per la venuta del Sermo. Principe d’Urbino. Questo Carro comparve circondato tutto da una nuvola la quale passando per mezzo de combattenti S’aparse e mostro in un bel Soglio Amore accompagnato dall’Ordinaria sua Corte, il quale comando che si lasciasse di combattere e si facesse il balletto a Cavallo. Anno 1616*”.

Una corona de angelotes alados, de puttis, en representación de Eros, dios del Amor, con sus arcos y flechas, acompañan a tres figuras femeninas, desnudas y anudadas las manos. En la divina trilogía acostumbraba a presentarse a las tres hermosas jóvenes, Gracias o Cárites, antiguas diosas de la vegetación, que con el discurrir de la Historia vienen a ser asociadas a la Belleza y el Arte. En la Mitología clásica ellas acompañaban a la diosa Venus y son habituales en banquetes de los dioses, con sus danzas y cantos, gracias a los cuales se alcanzaba la Armonía celeste [46] . FIGURA 10.

FIGURA 10. Grabado de J. Callot. Carro del Amor. Visita del príncipe de Urbino. Giulio Parigi. 1616.



Con los dos testimonios relatados se hace alusión al fuego y al aire, como al agua se refiere el motivo del Carro de Tetis, en otra de las estampas de Callot [47] en cuya divisa se puede leer que “Era su quest Carro Teti con le tre Sirene, con le Nereidi e i Tritoni, camminavano a pie del Carro otto Giganti in forma di tanti Nettunni che figuravano i principali Mari del Mondo”.

FIGURA 11. Grabado de J. Callot. Carro de Tetis. Visita del príncipe de Urbino. Giulio Parigi. 1616.



FIGURA 11. Era Tetis uno de los hijos de Urano y Gea, desposada a su vez con su hermano Océano, uno de los Titanes, en algunas de las fuentes de la Mitología clásica se dice que procrearon entre ambos más de tres mil hijos, que a la sazón venían a simbolizar la fecundidad de las aguas, la misma riqueza alegórica de la que buscaban apropiarse los Médicis con tan lisonjera comparación. Sirenas, Tritones y Nereidas, su cuerpo de baile tradicional en el acompañamiento de la fantástica carroza acuática, flanqueada de ocho Gigantes, si bien en la estampa se retratan sólo siete de ellos, a la manera de dioses marinos portando sus respectivos tridentos. Acompañada de un ejército de Armenios, el carro de Tetis seguía al del Sol en su entrada al anfiteatro de la Piazza de Santa Croce. El estrado regio de la divinidad, en este caso se compone mediante tholos o tempieto circular, de desordenados fustes coralinos, coronados de espiral helicoidal sobre la que asentaba la figura femenina de la diosa en su concha, a la manera de prototípicas formas de representación de la Venus marina.

Toda la escena al completo responde ya a estas alturas de la carrera humanística, al contrapuesto de la Maniera. Una respuesta a los ideales neoplatónicos de la Belleza canónica, cuya perfección plusquamperfecta había terminado por agotar incluso a los artistas representativos del estilo del Renacimiento pleno, como Miguel Ángel. En esta línea, quizás uno de los más significativos exponentes de tal cansancio y de las nuevas inquietudes estéticas sea Arcimboldo, el pintor que mejor retrató el nuevo espíritu de mecenas como el Emperador Rodolfo II. Así, se buscan con fruición agónica, innovadoras formas de expresión plástica, frente al *ethos* del orden predomina el *pathos* del caos, la sorpresa continua de autómatas y aparatos hidráulicos, la transmisión del punto de vista individual, del sentimiento fugaz, ocasional. El edificio del clasicismo arqueologizante, milimétricamente anclado en el léxico y el vocabulario de la normativa clásica da paso a una suerte de “deconstrucción” que pretende abrir las compuertas de un histrionismo, que recuerda en muchos de sus términos a la diversificación del Arte Helenístico, y que desemboca de forma fluida en el movimiento indefinido, en la curva ágil del Barroco. La Naturaleza armónica va perdiendo la partida ante los embates del Caos primigenio, elevado a la potencia creativa apoteósica del Artificio, que suscita la necesidad de mantener plenamente distraídos de la realidad sociopolítica a los espectadores del inestable Seiscientos, acuciado por guerras y bancarrotas. Aún vigente el debate maniqueo Contrarreformista del Bien y del Mal, no obstante termina triunfando esta nueva mentalidad colectiva en la que impera en igual medida el Gigante, el otrora Infiel de los tiempos medievales, reminiscencia del artúrico mundo caballeresco de paladines forjados en las Cruzadas, en los Cantares de Gesta de Amadís o Palmerín, que batían espadas contra el enemigo de la Media Luna, apenas por una refulgente armadura para salvar a la bella dama sometida por un ladino hechicero, ambos representantes del mortal Vicio, por otra parte consustancial al género humano, y que para hacer ostensible la fuerza del contendiente que enalteciera la victoria final, solía presentarse una jerárquica desigualdad de tamaños como tal Coloso, cual David frente al Goliat en su versión católica de la ejemplificación de las virtudes morales con las que se adornaban estos nuevos Héroes de la Europa Moderna. No es de extrañar, por tanto, que sea reconocible en la estampa de Callot el Gigante en su grafía habitual en

Grutas de Jardines, siquiera recubiertos sus genitales de somera floresta y glorificada su rústica semblanza barbado y tocado de corona vegetal de endurecidas estalactitas, cual mascarón mostroso en su también reconocible acepción del “Salvaje”, perfecta ejemplificación de la ferocidad más irracional inherente tanto en lo arbóreo como de la Naturaleza Humana. La armonía del cosmos que prometían los Medici tenía su origen en las ideas emanadas del la creencia terapéutica de los pitagóricos, recuperadas por una de las asambleas de eruditos florentinos, la Camera della Crusca, presidida por Giovanni de Bardi, Conde Vernio [48] , el humanista y mecenas que entre 1576 y 1582, ya presentó un programa para la recuperación de la tragedia griega junto al uso de la música y la métrica antigua, puesto en práctica precisamente a través de los espectáculos de Buontalenti. En tal contexto era indispensable entonces el último eslabón que aludía a los cuatro elementos, Fuego, Aire, Agua y Tierra, con la presencia de la Carroza dedicada al “Monte Parnaso” [49] . Las referencias a los cuatro elementos, como a los cuatro continentes de las carrozas anteriormente tratadas, vienen a ser exponente de los modelos de influencia o de las creaciones introducidas en el espectáculo cortesano, por Buontalenti. Y tampoco era un aspecto original propia del artista, pues la alusión a los cuatro puntos cardinales ya eran constatables en la disposición de los claustros medievales, de la misma forma que su persistencia artística durante el Seiscientos, como atestigua la *Fuente de los Cuatro Rios* de Bernini. Se trata, no sólo de una mera lusión geográfica, sino de una alusión aprehensible al microcosmos, ampliado gracias a los descubrimientos de los viajes ultramarinos, de españoles y portugueses, de ingleses y holandeses seguidamente. El tema ya había sido debatido en la República de Platón, entre otros, y encaja a la perfección con el idela neoplatónico de las Florencia de la segunda mitad del siglo XVI y en adelante. Entre otras cosa, porque se prestaba a la analogía política, por la que la armonía cósmica se establece como modelo del buen gobierno de los príncipes. Uno de los componentes de ese mundo iconológico que impregna el Renacimiento Humanístico, similar al de la Nave Argonáutica, retomada de la historia mitológica de los viajes probatorios, que pasa a convertirse en otro de los símbolos alusivos a las capacidades de los monarcas para controlar el timón de sus Estados. La armonía terrestre, el orden, es otra forma de demostrar que la razón humana, a instancias de los príncipes, es capaz de controlar la agreste Naturaleza, emulando al Cosmos celeste, es decir, a la entidad divina. Y a partir de ahí se establece un proceso evolutivo, en el que los distintos episodios del Renacimiento no son sino meras aventuras de aprendizaje en la carrera hacia el Absolutismo político. En Florencia, la República no es sino un breve paréntesis en el ascenso de una familia de burgueses enriquecidos, que logran emparentar con dinastías cuyas raíces monárquicas traspasan el Feudalismo, para entroncar directamente con los héroes de la Ilíada, y que gracias a la labor publicitaria que les ofrecen las artes plásticas, en cualquiera de sus formatos, les permiten equipararse, no ya a los dioses del Olimpo pagano, sino al Heliocentrismo de la restauración Barroca tras la Contrarreforma. Los monarcas absolutistas firman con el plurar mayestático, que sirve para sustentar la arbitrariedad de su autoridad, el centralismo del hombre vitruviano termina dando paso a la oscilación completa de toda la sociedad estamental en torno a su rey, como atestigua la dualidad del Rey Sol, el monarca francés Luis XIV, cuyo ceremonial vital termina imperando en los usos y costumbres de la vida cotidiana de sus súbditos. La vida comienza cuando el rey se levanta y finaliza cuando se completa el ritual que le acompaña al lecho nocturno. De ahí la relevancia de un tema ideado por Giovanni de Bardi, Conde de Vernio, originariamente plasmado a través de los Intermezzi, el nuevo género basado en los interludios musicales entre actos de las representaciones teatrales creadas por Bernardo Buontalenti, con motivo de la celebración de los esponsales de Fernando de Médici y Cristina de Lorena en 1589. La política de glorificación conlleva una función didáctica de consolidación, que estimulara de forma persistente -y en la recurrencia asienta la fortaleza del mensaje- en la mentalidad colectiva el sincretismo entre uniones dinásticas y beneficios sociales, entre aceptación y sumisión, entre caos y armonía, en la delgada linde que separa la guerra de la paz. Es en este contexto en el que hay que entender la complejidad del discurso entre líneas, de los espectáculos de magnificencia cortesana, tras las costosa maquinarias que articulan la arquitectura efímera del discurso político, creadas por Buontalenti, secundadas por la fuerza terapéutica de la música compuesta por Cristóforo Malvezzi, Luca Marenzio o Jacopo Peri [50] , en una concepción global del espectáculo, derivado de los amplios Pasos de Armas de raigambre tardomedieval, que presagiaban los montajes barrocos.

FIGURA 12. Grabado de J. Callot. Carro del Monte Parnaso. Visita del príncipe de Urbino. Giulio Parigi. 1616.



FIGURA 12. “*Si vedeva nella piu alta parte del Monte Rovere Arme del Sermo. Casa d’Urbino le Muse e Pallade stavano alla sua ombra veniva Coronate delle frondi dell’istessa Rovere erano sparsi per il Monte tutti quei letterati che nomina il Cortigliano con listessa Corone in testa, veniva la fama sul minor giogo del Monte et apied la seguivano cento settanta de sui ministri*”. Con el sincretismo entre el monte del que partía el origen ducal allá en Urbino, y el Parnaso, el Paraíso mítico pagano donde habitaban las Musas y la diosa de Armas y Letras, Pallas Atenea, era la pretensión de Parigi glorificar al visitante con este Triunfo. Coronando la carroza el roble simbólico al que alude el apellido Della Rovere y sobre el que anida el Ave Fénix, de cuyas ramas cuelgan trofeos militares. Además, en la misma cima trota el no menos mítico Pegaso, deleitándose frente a los surtidores de la Fuente de la Eterna Juventud. Más abajo, las representaciones de una veintena de escritores y poetas de la corte del norte, todos y cada uno de ellos tocados y ennoblecidos con coronas del mismo arbol. La Fama alada tocando las trompetas con ambas manos sobre la proa de la efímera nave, justo encima de una figura femenina, personificación de la Verdad, con el espejo en su mano y el látigo en la otra, restallando sobre veintiocho mentiras que caminaban al frente de la carroza y que se distinguían por llevar doble faz, o sea, la propia y la máscara que aludían a la dualidad del engaño.

Tanto las imágenes como el texto impreso en 1606 forman parte de las habituales formas de elogio del gobierno de los Médicis como promotores de la Vanguardia ornamental del Arte Efímero. Como mecenas hicieron posible el sueño de los humanistas, con el Arte del *fare presto* en provecho de su propia propaganda laudatoria, así como del establecimiento institucional de estos usos y costumbres lúdicos. No se podía haber elegido, en este caso, mejor presente como cumplida ofrenda a la gloria del Estado de Urbino, uno de los pioneros en el Renacimiento Humanístico, ya desde los tiempos del afamado *condottiero* reconvertido en príncipe de las armas y las letras, y verdadero artífice de su inserción en la órbita de la cultura moderna europea, Federico de Montefeltro. Así se puede entender que Baldasare de Castiglione eligiera tal capital como trasunto de inspiración para su obra *El Cortesano*, uno de los manifiestos distintivos de la sociología de la época. Con “discursos” escenográficos como estos ideados por Giulio Parigi, la Florencia de los Medici [51] se erigió en uno de los centros de poder y de creación del lenguaje propagandístico de la Fiesta Barroca.

NOTAS.

- [1] Como recoge Oscar CORNAGO BERNAL en “Nuevos enfoques sobre el barroco y la Posmodernidad” (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor), *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, 2004, 22, pp. 27-51.
- [2] Fernando CHECA, en “Del gusto de las naciones”, en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Ciclo de Conferencias, Roma mayo-junio 2003, SEACEX, 2004, pp. 1-18.
- [3] Fernando CHECA, Op. Cit., p. 26.
- [4] GOMBRICH, *Historia del Arte*, título del Capítulo 22, de la edición Debate, Madrid, 1997.
- [5] Esclarecedor al máximo, delimitando aspectos relacionados con la descripción del edificio teatral, tanto como en la definición de géneros específicos del gusto romano, así como de las técnicas escénicas o escenografía, el Catálogo de la exposición *El Teatro Romano*, celebrada en la Lonja de Zaragoza (abril-junio del 2003), organizada por el Ayuntamiento, y que se puede consultar on line en la dirección electrónica <http://www.almendron.com>.
- [6] André CHASTEL, “Cortile et theatre”, en *Le lieu theatral a la Renaissance*, París, 1968.
- Esther MERINO, *El reino de la Ilusión. Breve historia y tipos de espectáculos. El Arte Efímero y los orígenes de la Escenografía*, Monografías de Arquitectura 1, Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2005.
- [7] En 1519 se representaron los *Suppositi*, en Roma, con decorado de Rafael Sanzio, en el Vaticano, ante el Papa León X por iniciativa del Cardenal Cibo, en una estancia habilitada para albergar unos dos mil espectadores, con un escenario en el que se presentó una figuración ilusionística de la ciudad de Ferrara en perspectiva. El artista, al parecer, utilizó el telón, ocultando en primera instancia el decorado, a la manera de telón latino, o sea la forma en que se empleaba en el mundo romano, desplegado al principio de la representación, como introducción, cayendo seguidamente en un foso abierto delante del escenario, tal y como recoge Rafael MAESTRE, en *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia 1989, p. 32. Y sobre las experiencias iniciales de los artistas que se citan, apunta Maestre también otras obras de referencia, como la de F. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e la feste romane del 1513*, Milano, 1968 y del mismo autor .F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983. También se hace un recorrido sobre la Historia de la Escenografía en la obra de Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga 2001.
- [8] Las escenas de Serlio se inspiraban en los bocetos de su maestro Peruzzi, para la representación de *La Calandria*, del Cardenal Bibbiena, en Roma en 1514, de la misma forma siguieron el modelo de las escenografías dibujadas en 1548, ilustrando las páginas de la edición de Vitruvio de Sulpicio de Veroli, por parte de Battista da Sangallo. Recoge esta información Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, en “Escenografía y Tramoya en el teatro Español del Siglo XVII”, *La Escenografía del Teatro Barroco*, de Aurora EGIDO (Ed), Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989, p. 39.
- [9] Allardyce NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'Arte Teatrale*, Roma, 1971.
- [10] Ya se sabe que se conmemoró la inauguración del edificio, con la representación del Edipo de Sófocles, en la versión de Giustiniani y dirección escénica de A. Ingegneri. Entre otros, en R. MAESTRE, *Escenotecnia...*, Op. Cit. p. 37.
- [11] Bruno ADORNI, *L'Architettura Farnesiana a Parma*, Parma 1974. R. CIANCARELLI, *Il Proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma 1987.
- [12] Roy STRONG, *Arte y Poder*, Alianza Forma, Madrid 1988.
- [13] R. MAESTRE, Op. Cit. p. 37.
- [14] La “espectacularidad fue ganando terreno en el teatro popular”. Las diferencias entre la representación en los corrales y la representación cortesana radicaba fundamentalmente en la utilización del decorado en perspectiva, con bastidores escalonados sobre el escenario y una iluminación específicamente teatral, así se fue precisando el divorcio entre el teatro popular, obstinadamente conservador y el teatro cortesano. En tal sentido se pronuncia Arróniz, recogido por

José María DÍEZ BORQUE, en “Puesta en Escena”, dentro de *Los espectáculos del Teatro y de la Fiesta en el Siglo de Oro*, Arcadia de las Letras, nº 14, Ediciones del Laberinto, Madrid 2002, cap. 4, p. 87. Aunque es en el epígrafe 4.2 en el que se aborda específicamente el tema de la Escena del teatro Cortesano.

- [15] Es significativo el título de M. FAGGIOLO y S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, Roma, Bulzoni 1977.
- [16] Interesante, como siempre son los trabajos, en este caso como editor de J. E. VAREY y Luciano GARCÍA LORENZO, *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis Books Limited, en colaboración con el Instituto de Estudios Zamoranos, Serie a, Monografías 45, Editorial Castalia, Madrid 1991. Precisamente, en esta obra se cita otra obra igualmente notable, de Stefano ARATA, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa. Giardini Editori e Stampatori, 1989.
- [17] J. M. DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Op. Cit., p. 94. En la misma obra se recoge la cita de Ruano de la Haza en “La escenografía del teatro cortesano”, al respecto de que es la Perspectiva la que define el decorado del teatro cortesano, produciendo “la impresión no sólo de realismo, sino de *certezze*, es decir, la imitación de la naturaleza científica y la creación de armonías complejas, o sea, la reproducción armoniosa de la realidad, lo cual engendra la ilusión de control y dominio. Por eso el decorado en perspectiva es, pues, particularmente apropiado para el protocolario y reglamentado mundo de la corte”, en J.M. DÍEZ BORQUE, *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10, 1998, p. 150. En este sentido, junto al que sigue siendo uno de los títulos de referencia de información sobre la representación palatina en el Coliseo, de Brown y Elliot, *El Palacio del Buen Retiro*, no hace mucho se ha publicado el libro de M^a Teresa CHAVES MONTOYA, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004. El estudio pormenorizado de los recursos empleados en obras representadas en el marco del Buen Retiro, como *El Faetón*, las *Fortunas de Andrómeda* y el *Perseo* de Calderón de la Barca, se pueden encontrar en el Capítulo III de la obra ya citada de R. MAESTRE, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Op. Cit., pp. 117-152. También se ha ocupado de este asunto Virginia TOVAR, en *Arquitectura escénica en el Madrid calderoniano*, Madrid, CESIC, 1981. Por si fuera poco, un pormenorizado estudio del Teatro del Buen Retiro se puede encontrar en el artículo de M^a Asunción FLÓREZ ASENSIO, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: Teatro público y cortesano”, en *Anales de Historia del Arte*, 1998, nº 8, pp. 171-195.
- [18] Los prototipos de escenas clásicas, sacralizados por la triple escenografía serliana, coartaban la imaginación de escritores y escenógrafos, pero precisamente la introducción de los *intermezzi* o interludios musicales, cantados o bailados, “fueron uno de los mayores revulsivos para la renovación de la Escenografía”. Así, los prototipos serlianos nunca dejaron de ser elemento básico a tener en mente, si bien se fueron incrementando las mutaciones del escenario. En A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, en “Escenografía y Tramoya en el teatro Español del Siglo XVII”, *La Escenografía del Teatro Barroco*, de A. EGIDO (Ed), Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989, p. 39.
- [19] No sólo aplicaron los conocimientos derivados de dicha influencia artistas como Aleotti en el Teatro Farnese, sino también lo hicieron, al parecer, en las decoraciones del Teatro de los Intrépidos de Ferrara, donde se adecuó igualmente a los postulados de la composición arquitectónica teatral latina, a la manera preconizada por Serlio, según se recoge en la misma obra de R. MAESTRE, Op. Cit., p. 43.
- [20] En la misma obra citada, de MAESTRE, se habla de *Luminotecnia*, p. 48.
- [21] Se encuentran noticias al respecto en L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venecia 1954. De la misma forma que en R. LINNENKAMP, “Giulio Parigi architetto”, Riv. D'Arte, VIII, 1958. Según Warren Kirkendale, Giulio di Alfonso Parigi, el nieto de Bartolomeo Ammannati (Archivo de los Médici, ID 327), aparece en el listado de cortesanos al servicio de los Medici entre 1597 to 1634. Kirkendale especifica que Giulio fue bautizado el día después de su nacimiento el 7 de Abril de 1571, desposado con Caterina di Andrea Bartolotti el 3 de Julio de 1605, constando como fallecido el 14 de Julio de 1635. Era, a su vez, hijo de Alfonso Parigi, a quien se menciona en el mismo índice documental mediceo, entre 1635 y 1636, al servicio del Gran Duque Fernando II, con un salario de 15 escudos, en 1639 remunerado con 25 y desde 1641 a 1656 con 30 y domicilio en Via Maggio cuando falleció, el 16 de Octubre de ese año.
- [22] Rudolf WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra, Madrid 1979, p. 132.

- [23] Jacques Callot (1592-1635) Actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre et la ville de Nancy á Paris et á Nancy les 25, 26 et 27 juin 1992, sous la direction scientifique de Daniel Ternois, Paris, Louvre Klincksieck 1993. En esta interesante obra de referencia sobre el grabador francés se dice que no era un mero ilustrador de los espectáculos, sino que su trabajo gráfico se inspiraba en su predecesores, como Scarabelli, de manera que contribuyeron a la evolución de la Historia del espectáculo en Florencia, “par sa capacité á traiter les arguments d’un spectacle, en les fixant avec cette efficacité de la transcription synthétique qui est propre aux seuls arts figuratifs et en particulier á la gravure, art de la légèreté alerte et des multiples”, p. 207.
- [24] Su padre fue rey de armas del duque Charles III, según se cita en Anthony BLUNT, “Enrique IV y la Regencia de María de Médici”, *Arte y Arquitectura en Francia*, Manuales de Are Cátedra, Madrid 1977, Cap. V, p. 191.
- [25] Op. Cit. p. 191.
- [26] En los Archivos de los Medici, Warren Kirkendale cita a "Jacopo Castor di Lorena, intagliatore di bulino", quien cree que puede hacer referencia al grabador Jacques Callot de Nancy, al servicio de los Médici. Igualmente consta mención de Gianvittorio Dillon indicando que Jacques fue nieto de Jean Callot "archer des gardes" of Carlos III de Lorena. Presuntamente habría venido comisionado a Florencia, para ayudar al pintor Antonio Tempesta, en las decoraciones para los funerales de la reina española Margarita de Austria, celebrados en San Lorenzo en 1612, a través de cuya empresa entró en contacto con Giulio Parigi, autor del diseño del conjunto de actos laudatorios de la ciudad de Florencia en honor de la reina difunta. A lo largo de los diez años siguientes trabajó grabado los famosos Festivales mediceos, dedicados, entre otros asuntos, a la "Guerra d'Amore" y a la "Guerra di Bellezza. Tras la muerte de Cosme II el 21 de febrero de 1621 (el ultimo pago que se le hace a Callot es de ese año) volvió a Lorena.
- [27] En Rafael MAESTRE, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Op. cit., pp. 39-40.
- [28] R. MAESTRE, Op. Cit., p. 51, y en la que se recoge información de PETRIOLI TOFANI, A., “Contributi allo studio degli apparati e delle feste medicee”, en *Firenze e la Toscana dei medici nelle Europa del 500*, vol. II, *Música e spettacolo. Scienze dell’Uomo e della natura*, Firenze, 1983, p.650.
- [29] Rafael MAESTRE, Op. Cit., pp. 59-60. Mecanismos en base a juegos de poleas instalados en la parrilla o en el peine y accionados por sistemas de cuerda de telar, para permitir el efecto de dichos “ingenios”. En la misma obra, a continuación se recoge la información de Serlio sobre dicha “tecnología escénica”, cuando dice que acerca de los efectos como el trueno, relámpago o el rayo, Serlio explicaba la forma de obtenerlos, con las modificaciones propias que sobre lo básico hizo Buontalenti en sus festejos para los Médicis. El trueno según recomendaba Serlio debía tener lugar en el suelo de la parte alta de la sala sobre el que se hace correr una gruesa bola de piedra; el relámpago se hará en la parte alta de detrás del decorado de fondo, donde habrá una persona que dispondrá de una cajita llena de polvo de barniz que arrojará hacia lo alto ante la faz de una candela encendida; el rayo se fabrica tirando un alambre dorado desde un punto lejano que atraviere la escena de lo alto hasta un punto bajo, donde irá cogido a un carrete y al soltarse el extremo del punto lejano dará este efecto. Las máquinas que permitían los vuelos y sus distintos tipos, oblicuo o vertical, también llamadas glorias eran mecanismos con varios juegos de poleas y fuertes andamios que sostenían tramoyas y actores. También se utilizaron en *La Pellegrina* las trampas o escotillones, para hacer aparecer o desaparecer objetos o personajes, mediante, además, el ascenso desde el foso de una plataforma. En el segundo *Intermezzi*, concretamente, dice MAESTRE, que el ascenso de dicha máquina llegó a alcanzar los siete metros de altura, y teniendo en cuenta que el espacio que la ocultaba, delante de los espectadores, no alcanzaba los tres metros, al parecer, el asombro del público fue grande. La habilidad de Buontalenti se extendía igualmente, a la utilización de máquinas en sentido horizontal, desde los laterales, introducidas en la escena sobre plataformas empujadas por personas. Pero, lo cierto, es que Buontalenti también fue maestro en la utilización de otras “sorpresas” o trucos, que tenían cautivada a la concurrencia, como aquél que consistió en cubrir las mesas de los banquetes con espejos, móviles y giratorios, para que las damas pudieran mirarse y retocarse en ellos, Op. Cit. pp. 60-61.
- [30] Op. Cit. p. 62. Para Maestre es Alfonso, el hijo de Giulio el “verdadero heredero de Buontalenti en su simplificación y perfeccionamiento, como lo es N. Sabbatini en la sistematización teórico-práctica”.
- [31] Recoge la información R. MAESTRE, en la Op. Cit., de F. MANCINI, M.T. MURARO y E. POVOLEDO, *Illusione e pratica teatrale*, Venecia, 1975, p. 155.

[32] Educado en el taller del pintor Belivert, a su vez discípulo de Ludovico Cardi, más conocido por el *Cigoli* (1559-1613), se presentaba como “pintor al óleo y al fresco de historias, animales y paisajes, marinas, arquitecto civil y militar, escenotécnico (inventor de máquinas y escenografías de teatro, de comedias y autómatas)”, en R. MAESTRE, *Escenotecnia del Barroco...*, Op. Cit. p. 165.

[33] Op. Cit., p. 165.

[34] En R. MAESTRE, *Escenotecnia del Barroco...*, Op. Cit., pp. 182-183. También se encuentra aquí referencia a las medidas del Teatro de los Uffizi, para hacerse una idea de las dimensiones en que se han de desenvolver maquinaria y mutaciones del espacio escénico, con 20,30 m de ancho, 14,50m de largo y 11,60 de altura, y con las que se pueden equiparar las ideadas por el binomio Calderón y Del Bianco en España.

[35] Inventariadas en la parte trasera de las fotografías de la Bne con números 8017, 8018 y 8019.

[36] Geoffrey PARKER, *La revolución militar*, Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente 1500-1800, Editorial Crítica, Barcelona 1990.

[37] Bne, INV 8019.

[38] Ejemplo de tal fórmula en la Península Ibérica, como se recoge en el trabajo de Teresa ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000. También aborda tan interesante aspecto, el artículo de Victoria SOTO CABA, “Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco (Notas sobre oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro)”, XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1993, pp. 129-143.

[39] R. 11279, procede de la colección de Pascual Gayangos, con fecha en los Preliminares, del 23 de Agosto de 1878.

[40] Sala Goya, Invent/7993-Invent/7997.

Tal y como aparece en la ficha bibliográfica del catálogo electrónico: “Las estampas están desordenadas, siguen el siguiente orden: L.182, L.181, L.179, L.178, L.180 Parecen corresponder a dos estampaciones: unas sobre papel más oscuro y recortadas (L.181, L.179, L.178) y otras sobre papel más blanco sin recortar (L. 182 y L.180)”

[41] INV. 7993. Figura *Iulius Parigi Inv, Callot delineavit et F.*

[42] Roy STRONG, “Apoteosis de una dinastía”, en *Arte y Poder*, Alianza Forma, 1984, pp. 129-152, específicamente se asevera en la anotación de la Figura 44, en referencia a la Giostra dei Venti, 1608.

[43] Se puede ver el ejemplo del ingenio de Vasari en los diseños de disfraces, como el de la *Bufolata* de 1566, uno de los espectáculos de moda en el siglo XVI florentino. Se trataba de un festejo que recreaba una partida de caza, una mascarada en la que los grupos de participantes, jinetes, con sus séquitos correspondientes y relacionados todos con el dicho tema, practicaban una batida, ataviados como personajes históricos y mitológicos o incluso personificando conceptos alegóricos, y teniendo la capital toscana como escenario de la persecución. En *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Catálogo de la Exposición (Real Alcázar de Sevilla 2000), SEACEX 2000, cat. 103, p. 419.

[44] La deliciosa e imponente figura, termina la serie, inventariada con el número 7997. En la leyenda que acompaña se precisa: “*Carro del Sole fatto in firenze nella festa a cavallo per la venuta del Sermo. Pripe. D’Urbino. Era su questo cerro Atlante d’altezza di braccia 12 con il globo solare in spalla, esopravi, l’istesso Sole, i dodici Segni del Zodiaco il Serpe d’Egitto, i mesi, le quattro Stagioni, l’Ore del Giorno e della notte, e a pie del Carro caminavano Otto gigante Etiopi d’Sei braci d’altezza*”.

[45] Biblioteca Nacional de Madrid, Bne, Inv. 7994.

[46] Sobre este asunto, tan recurrente en la grafía lúdica barroca desde mediados del siglo XVI, hay una obra reciente, que aborda el tema, y que es una auténtica delicia, al mismo tiempo que exhaustivo recopilatorio de autores que se ocuparon de ello en el pasado como Platón, Plinio, Ptolomeo, Censorino, Escoto de Eriúgena, Ugolino de Orvieto, Kepler o Newton, verdadero soporte especulativo de los escenógrafos que lo pusieron en escena. Se trata de la obra de VV.AA. *Armonía de las Esferas*, Atalanta Ediciones, 2008.

[47] Bne, Inv. 7995.

[48] R. STRONG, Op. Cit., p. 139.

[49] Bne, INV. 7996.

[50] En *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, SEACEX 2000, p. 418.

[51] Una buena parte de la concepción de este artículo y de otros similares en la misma línea de quien esto escribe, se debe a la inspiración que suscita la obra imprescindible de Arthur BLUMENTHAL, *Theater art of the Medici*, The Trustees of Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA, 1980.

© *Esther Merino 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario