

La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686)

The mark of the XVII century Italian scenographical in Spain: Ferdinando Tacca (1619-1688)

Esther MERINO PERAL
Departamento de Historia del Arte Moderno II. UCM.
e.merino@pdi.ucm.es

Recibido: 09-01-2010
Aceptado: 22-02-2010

RESUMEN

Entre los fondos de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense se conserva un ejemplar de una de las obras más significativas de la labor del escenógrafo florentino Ferdinando Tacca, la *Hipermestra*¹ de Giovanni Andrea Moniglia (1624-1700) y libreto musical de Pier Francesco Cavalli (1602-1676). Y, con el valor añadido de las ilustraciones con los diseños escenográficos que contiene, frente a una sola estampa de la misma obra depositada en la Fundación Getty de California, careciendo de todas ellas otra copia de la misma depositada en la Biblioteca Nacional de Madrid, de la que parecen haberse arrancado.

En el pasado, el Escenógrafo 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. Las ceremonias, la Fiesta y especialmente, las decoraciones teatrales, tanto dentro como fuera del edificio versátil en que terminó convirtiéndose el Teatro, son algunos de los cauces representativos de la globalidad expresiva del Barroco. *Quadratturas*, *Glorias*, *Vuelos*, *Apoteosis* fueron 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*.

Palabras clave

Escenografía italiana. Iconografía barroca. Teatro barroco. Arte y Arquitectura efímera. Arte y Espectáculo en la Florencia de los Medici.

SUMMARY

Among the funds in the Historical Library of the University Complutense retained a copy of one of the most significant works of the work of the Florentine designer Ferdinando Tacca, the *Hipermestra* of Moniglia, Giovanni Andrea (1624-1700) Music and libretto by Francesco Cavalli (1602-1676). And with the added value of the artwork with which contains the set designs, compared to a single print of the same book deposited at the Getty Foundation of California,

¹ Fondo Antiguo [BH FLL 28993].

lacking all the other copy thereof deposited in the National Library of Madrid, of which appear to have cut.

In the Past, the designer was not only the creator of theatrical scenery. It was the artist of the staging and perhaps the best representative of the integration of Arts. The ceremonies, the Festival and especially theatrical decorations, both inside and outside the building that eventually became versatile in the Theatre, some of the channels are representative of the whole expression of the Baroque. *Quadratturas*, *Glorias*, *Flights*, *Apotheosis* were some of the terms coined to describe the tools that they used in the creation and decoration of the frame, movement, and the semiotics of the shows. However, the recreational component per se did not exist but merely as a secondary dressing. The main thing was the teaching of Power and the Glory.

Keywords

Italian scenery. Baroque iconography. Baroque theatre. Ephemeral Art and Architecture. Art Show in the Florence of the Medicis.

El Cardenal Giovanni Carlo de Médici (1611-1663), hermano mayor del Gran Duque Fernando II, y mecenas de las Artes y las Ciencias, encargó la creación y puesta en escena de una gran ópera para conmemorar el nacimiento de Felipe Próspero, el hijo de Felipe IV, en Noviembre de 1657. El Cardenal, como otros tantos de la Corte medicea, quería mostrarle su agradecimiento al Rey de España, por las dádivas y honores a su familia. De hecho, Gian Carlo ostentaba el cargo de "Almirante de la Mar" y se sentía en deuda con el Habsburgo. Además, creía que el monarca apreciaría sobremanera el presente, como gran aficionado que fue a los montajes de los escenógrafos florentinos Cosme Lotti (desde 1618 a 1650) y Baccio del Bianco (desde 1651 a 1657).

Se escogió a Giovanni Andrea Moniglia, para realizar el libreto sobre la legendaria historia de una de las más famosas hijas de Danao, o sea, Hipermestra, para lo cual se envió no menos rápidamente el manuscrito resultante a Venecia, donde Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi le dotó de partitura. Y, a diferencia de los espectáculos de los Medici, este evento no iba a celebrarse en los Teatros habituales ni en el emplazamiento del *Cortile* del Palacio Pitti. Un nuevo teatro permanente había sido edificado en Via della Pergola, por cuenta de la Academia degli Immobili, una sociedad de nobles florentinos que se dedicaban a promocionar las Bellas Artes del Drama, la Música y la Danza, así como diversos ejercicios o juegos caballerescos. De hecho, el Cardenal era uno de sus principales promotores, y en 1652 él mismo aportó los fondos necesarios para la construcción del teatro, abierto ese mismo año de 1657.

Ferdinando Tacca diseñó las máquinas para una *Naumachia* celebrada en 1652 y como hijo del reputado escultor de la corte florentina, Pietro, también se le encargaron tanto los diseños del nuevo edificio como de las decoraciones efímeras para la Hipermestra². Alfonso Parigi había muerto dos años antes y Tacca fue nombrado entonces arquitecto e ingeniero de la corte del Gran Duque. Y, aunque continuó la tradición de Parigi y Buontalenti anteriormente, Ferdinando se decantó por un nuevo estilo escenográfico, mucho más cercano a lo que se practicaba fuera de Italia, quizás más centrado ya en los efectos técnicos cada vez más arriesgados y en la opulencia de los recursos disponibles. Así, diseñó un fantástico edificio debidamente adecuado para mostrar sus máquinas ingeniosas. El espacio de la escena era por tanto muy profundo y de gran capacidad igualmente apropiado para un numeroso público. Como ya se ha anunciado, Ferdinando Tacca (Florencia, 1619 – 1686) era hijo de Pietro (discípulo de Giambologna) y de María Lucrecia di Pompeo Pellegrini, y en 1632 al parecer vivía junto a su numerosa familia en una calle del distrito de San Giovanni. En 1640 sustituyó a su padre como arquitecto de los Grandes Duques de Toscana. A partir de los años 50, pese a su especialización como escultor (con parejas de personajes mitológicos como el *Apolo y Dafne*, *Juno y Mercurio* o el *Hércules con el ciervo*), su trabajo se centró en la organización y diseño de las puestas en escena teatrales, así como en las obras arquitectónicas y de ingeniería, por otra parte, en la misma línea de la dualidad laboral que iniciaron Leonardo o Bernardo Buontalenti. De acuerdo con la información que se encuentra en los Archivos Mediceos, el ingeniero Ferdinando Tacca aparece en los registros salariales de la corte florentina entre 1662 y 1686, al servicio de Fernando y Cosme II. Así consta, en la órbita de tales funciones, en 1656, el encargo recibido del Cardenal Giovanni Carlo de Medici para diseñar, edificar y ocuparse además de los entresijos del funcionamiento del Teatro de la Pérgola florentino para la *Accademia degli Immobili*.

En cuanto a otro de los artistas que participaron en este montaje, Stefano della Bella (1610-1664), después de su regreso de París en 1650, fue contratado por el Príncipe Matías de Medici (1613-1667), Comandante de las tropas del ejército de Toscana, así como Gobernador de Siena en nombre de su hermano, el Gran Duque. En numerosas ocasiones, los miembros de la *Accademia degli Immobili* le encargaron el diseño del vestuario de varias de sus producciones y de los montajes que se llevaron a cabo en el nuevo Teatro de la Pérgola, desde 1657 a 1661. De hecho se conservan

² Arthur R. BLUMENTHAL, *Theater Art of the Medici*, The Trustees of Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 1980, pp. 185-194.

unas cuantas decenas de sus bocetos³ derivados de su trabajo en esos años, como los que realizó para ataviar a los actores que representaron la *Hipermestra*. Tommaso Guidoni fue el encargado de idear las coreografías de sus numerosas danzas, como gallardas, gavotas e incluso danzas españolas con castañuelas⁴. Por su parte, Silvio degli Alli, un joven noble al servicio como paje del Cardenal, ideó los trece impresionantes grabados de las decoraciones escenográficas creadas por Tacca que ya aparecían en la primera edición del texto impreso, aunque no todas las invenciones se usaron en la representación, lo cual no fue óbice para las cinco horas de duración de tan ingente producción, el 18 de Junio de 1658.

El ejemplar que conserva la Biblioteca Histórica procede del Colegio Imperial tal y como reza una anotación manuscrita en el Frontis de la obra, mientras que el otro depositado entre los fondos de la Biblioteca Nacional tiene ex –libris y sello con anagrama de la Biblioteca Real⁵. Y, la lógica del espectáculo lúdico explica el lugar de origen de este tipo de obras en Madrid, en la órbita de las necesidades celebrativas vinculadas a la corte regia, como *Il Pomo d´Oro* de Burnacini por ejemplo, tomando como modelo las iniciativas de este tipo llevadas a cabo en otras capitales europeas del Absolutismo.

A manera de preliminar hay una fantástica imagen simbólica (FIG. 1) representativa de la misma Academia, con sus armas y divisa, su lema, todos los elementos relativos a su ennoblecedora actividad intelectual como a su labor de promoción de las Artes y las Letras, en cuyo ámbito se ubicó el montaje de esta obra, tal y como se aprecia en el libro abierto a los pies de la figura. La estampa que se inserta en el Prólogo de la *Hipermestra*, rematado por un escudo heráldico con las armas de la Academia degli Immobili: IN SUA MOVENZA E FERMO/ IMMOBILI, y que responde al epígrafe de **Palacio del Sol. La Hipermestra (o la Captura de Argos)**. Cual presentación, previa a la que se inscribe el título y lugar donde se editó el libreto, “Nella Stamperia di S.A.S”, en 1658. Antecediendo igualmente a la Dedicatoria de Moniglia para D. Luis de Haro, Conde de Olivares:

³ Arthur R. BLUMENTHAL, Op. cit., p. 194. Dice este autor que algunos de ellos se conservan en el British Museum de Londres, y otros en los Uffizi de Florencia, así como otros tantos forman parte de la Colección de la Reina Isabel II en Windsor Castle.

⁴ Op. cit., p. 191.

⁵ Con la signatura T/2024, ex –libris y sello con anagrama BR, se conserva un ejemplar de la *Hipermestra*, mencionado al principio de este trabajo, incompleto, sin ilustraciones, de cuya catalogación e información bibliográfica se encarga el Servicio de Divulgación y Gestión del Fondo Antigo de la Biblioteca Nacional de Madrid.



Figura 1: Portada simbólica de la Hipermeestra.

La historia está tomada de Apolodoro y alude a las Danaidas, las cincuenta hijas de Danao, Rey de Argos, quien había tenido un desencuentro con su hermano Aegyptio, Rey de Egipto. Cuando éste envió a sus cincuenta vástagos a casarse con las hijas de Danao, a quien el oráculo le predijo su asesinato a manos de sus sobrinos, les hizo jurar a aquéllas la desgracia de sus maridos en la noche de bodas. Todas menos Hipermeestra, que por su parte, se había enamorado de su prometido primero y marido después, respectivamente, Linceo. Danao entonces la acusó en público tribunal, pero ella fue absuelta. Linceo, volviendo a Argos después, desde el exilio, con un enorme ejército, reconquistó el Peloponeso, mató a su suegro y tomó posesión de la corona en nombre de su esposa y legítima heredera. Giovanni Andrea Moniglia, el libretista, añadió de su cosecha numerosos cambios y tramas, insertando a los dioses en la narración, tal y como hiciera Homero en la *Iliada*. Con este argumento, para el primer grabado se escogió una vista del Palacio Real del Sol celestial cubierto de nubes, mostrando un Templo de planta circular en el centro de la imagen, como "**Palacio de la Fama**" (FIG. 2), teniendo como deuda estilística directa el modelo establecido por Parigi en los Festejos de 1608, ya que Tacca se había formado con este artista florentino y conocía de primera mano, además de muy concienzudamente, las creaciones ideadas por su maestro:



Figura 2: "Palacio de la Fama"

Igualmente, las perspectivas celestiales olímpicas se venían usando con frecuencia ya desde los tiempos de Buontalenti, entre finales del siglo XVI y comienzos de la nueva centuria, como en la célebre representación de *La Pellegrina*. Así y todo, Tacca fue innovador en su propuesta en base a una edificación de dos pisos con ventanas ovales y nichos con figuras, en alusión a la confusión de los primeros momentos del Renacimiento, identificando la forma solar con la planta del Anfiteatro Flavio o Coliseo⁶, testimonio físicamente tangible para los estudiosos de las ruinas de los edificios de la Antigüedad en general, y de los más interesados en la búsqueda de recursos útiles en particular, contratados al efecto para la organización de los eventos propagandísticos de los nuevos césares, en que querían reconvertirse los *condottieros* tardomedievales, para su legitimación dinástica.

El dorado Apolo aparecía en el mismo centro de la sintética imagen, entre los celestes pórticos, ya descendido de su carro, aparcado a nivel del suelo en el lateral derecho, interpretando un madrigal, a través del cual hacía presentación de la narración. Por su parte, Tetis, una de las deidades marinas y Nereida también, flotaba sobre una concha en el lateral izquierdo y Venus a su vez, Diosa del Amor, sobrevolaba en su carro alado, acompañada de tres angelotes o Cupidos.

En cada una de las estampas con que Silvio degli Alli grabó los diseños escenográficos de Tacca, se puede vislumbrar un esquema similar, en el cual las imágenes quedan encuadradas por un arco de Proscenio con el lema de la Academia en el escudo, justo en la clave en el eje axial, y enmarcada por sendas figuras en

⁶ *Teatro sive Coliseum*, en Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, *Espectacula: Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga 2001.

intercolumnios con fondo parietal decorado de una intrincada floresta de grutescos. El resultado son esas enormes láminas plegadas junto al texto y que contribuyen sobremanera a la ilustración de tan complejas y elaboradas iconografías, plagadas de significados desde los más evidentes a los menos perceptibles, pese a la erudita formación de los espectadores de la época, acostumbrados ya a esas alturas a exposiciones programáticas de esta envergadura simbólica y analógica.

Pero es en el opúsculo encuadrado junto al libreto, bajo el epígrafe de **“Descrizione della presa d’Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra”** (FIG. 3), donde se pueden encontrar las directrices del mecenas, así como información más precisa sobre los autores intelectuales y materiales del festejo. De hecho, al final se anota la lista con los nombres de los caballeros que participaron personalmente, ejecutando las figuras de Ballet, como *Rústicos, Ninfas y Amorcillos*, en los *Jardines de Venus*, mencionándose en tales papeles ilustres apellidos del rancio abolengo en la república florentina, como Filippo Strozzi, el señor Conde Cosimo Bardi, Giovanni Taddei, Domenico Pontanari, Alessandro Rinaldi, Orazio Buondelmonti, Guglielmo Sangalietti, Michele Grifoni y el propio grabador de las ilustraciones del texto, que figura como Silvio Alli.

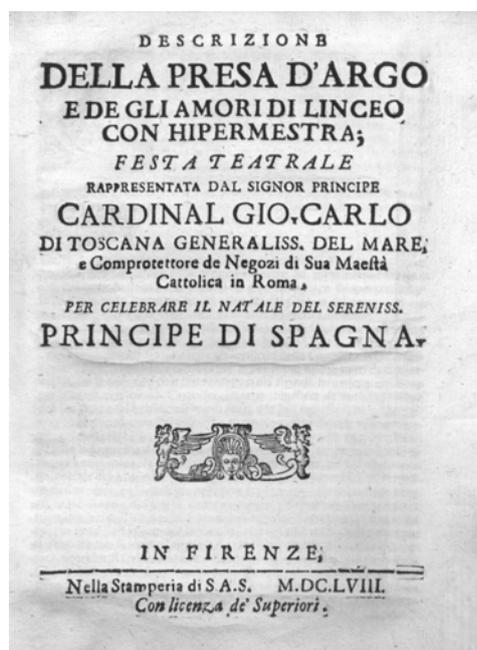


Figura 3: “Descrizione della presa d’Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra”:
 Portada

El Cardenal Gio. Carlo Medici relata como se sirvió, a su vez, de los consejos del Marqués Tomaso Guidoni, al que conocía desde la infancia, y con quien se había formado en el *“Arte della Ginnastica”*, indispensable disciplina para ejercitarse en los Torneos o en la *Barriera*, para poder organizar los combates simulados que se

incluyeron en el montaje del espectáculo o "*Poetico ritrovamento*" encargado a la postre a Andrea Moniglia. Era éste el indicado, debido a que estaba señalado por las Musas para elaborar una "*fábula heroica, que simbolizara el Destino con el que los Astros habían señalado a la estirpe*" del rey hispano, y que sirviera al propósito de su "*gloriosa propagazione*"⁷.

Como expertos en la Historia de Grecia y Roma, a los que se consultó sobre la elección del tema se menciona a los eruditos Vincenzo Giraldo, Anibal Dovara, Giovanni Rucellai y Carlo Taddei. Para pasar a enumerar las virtudes de Ferdinando Tacca, por las cuales se le dotó de la gracia del encargo de los "*abbellimenti delle Scene e del Palco*" e igualmente dotado con las virtudes artísticas de su padre, el famoso Pietro, a "*quien superaba en imaginación, como nuevo Dédalo*"⁸ y al que se debía además la rauda construcción "*con exquisita y bien ordenada medida*" del Teatro de la Academia de los Immobili "*el mejor de todos los teatros de Italia*", bajo el patrocinio del Cardenal mismo. Dicho Teatro había sido dotado de "*un recinto di stanze e di cortili...bellezza di Picture e di colonne di pietra in bell´ordine dorico e con nobile struttura disposte*", tal y como se aproxima a aventurar en una stampa no menos grandiosa que acompaña al resto de las ilustraciones de la *Hipermestra*, con vista del Auditorio desde la Escena del Teatro FIG. 4., cuyo autor es el mismo cavaliere Silvio degli Alli, cuya firma se puede vislumbrar en alguna de las otras trece imágenes con los diseños de Tacca, y plegado al final del libreto impreso de Moniglia.



⁷ *Descrizione della Presa d´Argo e degli Amori di Linceo con Hipermestra. Festa Teatrale rappresentata dal Signor principe Cardinal Gio. Carlo di Toscana Generaliss. Del Mare e Comprotettore de Negozi di Sua Maestá cattolica in Roma. Per celebrare il Natale del Sereniss. Principe di Spagna, 1658.* Biblioteca Histórica de la Valdecilla, p. 5.

⁸ *Descrizione...*, Op. cit., p. 7.

Figura 4: Vista del Interior del Teatro de la Pérgola.

Es interesante porque permite la contemplación del espacio destinado a la ubicación del público en este Teatro de la Pérgola, edificado entre 1653 y 1658, en este caso escogiendo una instantánea del lugar con medio aforo nada más, pero más explícito por eso, a la hora de percibir las enormes dimensiones conferidas al emblemático local de la geografía lúdica florentina. En el esquema planimétrico se preveía el estrado para el Gran Duque, apenas unos simples asientos, sobreelevado mediante tres escalones y justo frente al centro del escenario (FIG. 5), remarcando el punto de vista preferencial de la visión del mecenas o propietario y sus invitados, para quienes realmente estaba construida toda la parafernalia escénica, siguiendo la misma disposición y costumbre del emplazamiento en el antiguo Teatro, tanto en el Palazzo Vecchio como en el portátil ideado por Vasari, para montar y desmontar en las estancias del Palazzo Pitti, a las afueras de la ciudad del Arno.

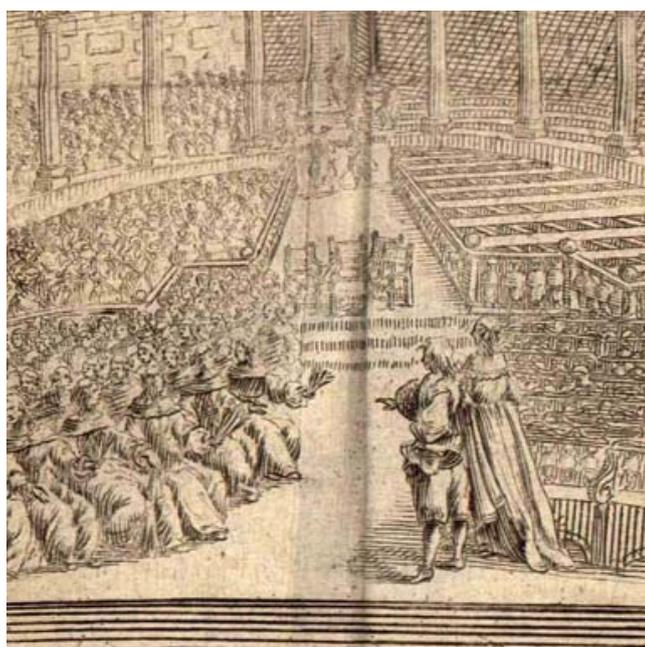


Figura 5: Detalle del Estrado de Autoridades, en el Teatro de la Pérgola.

No podía faltar la insignia medicea, con las bolas preceptivas, rodeada de banderola con el lema "*Per cui raggio d'alo a noi di luce*" (Por quienes nos han dado las Luces)" que no puede ser más significativo. Entre otros detalles también se aprecia en la imagen la disposición de los asistentes, con separación entre hombres y mujeres, aquéllos sentados delante y justo detrás ellas, tras una balastrada. Aunque, ciertamente, uno de los aspectos más sugestivos era el dibujo en el pavimento del propio diseño planimétrico del Teatro, como en Vicenza estaba sobreimpreso un alzado del edificio ideado por Palladio sobre el mismo centro del *Frons Scenae*, erigido en

símbolo expreso de la Academia de los Olímpicos que corrieron con los gastos de su construcción, como sacralización de la tipología edilicia lúdica. En este caso, el bello dibujo del suelo, diseñado por Tacca y presumiblemente ejecutado por Carlo Fontana, se encuentra en la actualidad en el Museo de Sir John Soane de Londres⁹.

La habilidad del constructor y escenógrafo, plenamente inserto en la competencia por mostrar mayor dominio del espacio perspectivo, queda igualmente de manifiesto en las líneas del texto en alabanza de quienes participaron en todo el proceso creativo, cuando se dice que *"un'occhiata a pena il misura, dando agevolezza all'Ingegnero di rappresentare vere lontananza, e non finte. E qui tralascio di considerare l'altezza, e l'agilità delle prospettive, ed i cambiamenti loro senza numero, la maestria delle pitture..."*, aduciendo que gracias a la liberalidad de otros Académicos como Lionardo Mattellini y Alessandro Visconti y el Marqués de Gerini, se pudieron usar *"dodici volte si videro in miracolosa maniera cambiare diversamente le Scene, e volgersi intorno piú di trenta macchine differenti, altre per l'aria con varie gite volanti, altre ondeggianti per mare, ed altre per terra, che anzi di soprannaturale incantesimo, che d'ordigni dell'arte, e dell'ingegno umano aucuano simiglianza"*¹⁰.

Así, con todos los preparativos dispuestos, la *Hipermestra* se representó el 18 de Junio, atestado de público, gran parte del cual se quedó fuera, con toda la nobleza y el Cardenal atentos en primer lugar al gran telón que cerraba la boca del proscenio, decorado con *"ingegnosa pittura"*, en la que se pudo contemplar una vista de la ciudad de Florencia, el Arno y Siena, junto a una reproducción del Parnaso y Apolo sobre él, preparado para gozar con las Musas *"e con vagho artificio adorna, ove diversi Angeletti intramesme del loro Serenisimo Protettore"*. No terminaban de maravillarse con dicha contemplación cuando se hizo *"un'improvviso silezio diedesi al Prologo incominciamento....."*¹¹.

La decoración que ilustraba la primera escena del Acto Primero venía a denominarse **Regio Cortile** (FIG. 6), por la excelencia de su Arquitectura, según reza en el texto descriptivo. Aquí hacía aparición la protagonista, flanqueada de *"lati in figura quadrata d'ordine Jonico"* y en la perspectiva mediana decoración mediante una *serliana*, que daba paso a unas vistas porticadas que continuaban hasta el fondo, y para cuya semblanza se usaron pinturas que simulaban el bronce, los mármoles escultóricos con bajorrelieves. En este cortile *"si vedi Hipermestra figlia del re Danao"*

⁹ Arthur R. BLUMENTHAL, Op. cit., p. 191.

¹⁰ *Descrizione...*, Op. cit., p. 9.

¹¹ Op. cit., p. 10.

revestida de manto argénteo, que imitaba la cola de un pavo real, recamada de joyas y perlas.



Figura 6: Regio Cortile.

A lo largo de la misma escena primera se completaba la ceremonia de los esponsales con Linceo, vestido de celeste cubierto de estrellas, con una banda surcando el pecho, no menos acicalado de gruesos diamantes y rubíes. E igualmente se fueron presentando en las siguientes otros personajes de la obra, como Arbante, favorito de Danao o Berenice, la institutriz de Hipermestra, hasta el momento en que se presentaba la predicción con el siniestro Oráculo y el rey le solicitaba la obediencia al tiempo que el asesinato de aquél, como al resto de sus hijas, siendo entonces cuando se cambió de decoración *“venendo la camera nuziale candida e iustra qual neve bianchissima a raggi del Sole, di Statue, e di bassirilievi con stuchi d’oro ricamente attorniata, la ciu volta de medesimi lavori e di maestrovo **dipintare ragguardevole si dimostrava e nella parete di essa opposta al proscenio una Cortina tirata di brocato d’oro si vedea, la quale come in una Alcova, talamo nuziale de Regi Sposi**”*¹² (FIG. 7).

¹² Op. cit., p 15. Acto segundo, escena vigésima quinta.

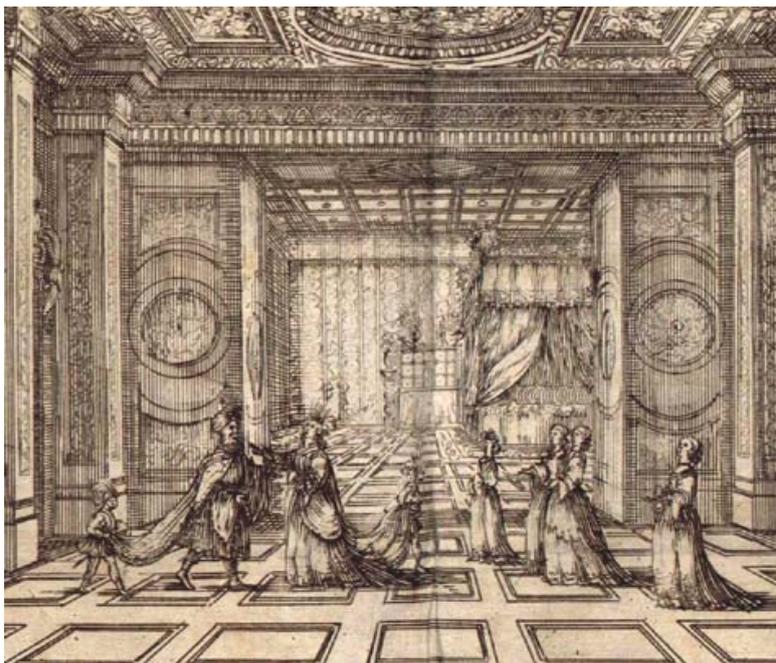


Figura.7: La alcoba nupcial.

Con esta mutación la acción entraba en el dormitorio mismo de los esposos envueltos en la fatal predicción y de esta forma confluían la líneas de la perspectiva hacia el fondo, pasando por el lateral adosado del tálamo nupcial tras la zona media habitual en la disposición escénica de la segunda mitad del siglo XVII, en sintonía a las experiencias escenográficas desarrolladas por Torelli. Mientras Danao se da cuenta de que su hija no va a cumplir, al tiempo que clama su ira, prometiendo cadenas y suplicios varios, se produjo un nuevo cambio de escenografía, presentándose a ojos de los espectadores los llamados "*Giardini di Venere*" (FIG. 8) entre restos de ruinas romanas.



Figura 8: Los Jardines de Venus.

Según la descripción, la composición del simulado jardín "*in mezzo alle fresche verzure*" tenía por misión la de recrear las delicias paradisíacas relacionadas con la Diosa de Citera. Y, en ese punto del diseño es cuando aparecía surcando el cielo una gran masa de nubes descendiendo "*di mano a mano*" sobre ellas la máquina-carroza con la diosa a lomos de su alado trono conducido por Cupido. En el delicioso jardín esperaban ocho ninfas vestidas de "*color di fuoco*", para acompañarla en su respaldo a los amantes. La decoración sirvió de marco para la celebración asimismo del Baile de las Furias, en base a un espectacular fondo en el que se abría la oscura boca de una espantosa caverna que vomitaba fuego, humo y llamas en su fantasmagórica imagen, y del profundo abismo emergían la Discordia y los Celos con doce Furias de acompañantes, reducidas a nada al final de los acompasados movimientos de las figuras que les dieron vida, al someterse a los dictados del Amor divino, con lo que se dio por terminado el Primer Acto. Lo realmente significativo, además de la espectacularidad del nimbo ígneo de flameantes rayos al fondo, era y es la presencia en primer término de las máscaras que personificaban las deidades que flanqueaban las Puertas del Averno. Se representan en forma de agrestes salvajes, una iconografía prototípica, ya consolidada, que venía a ser la plasmación del desorden del cosmos. Una fórmula asentada en la mentalidad colectiva de los espectadores de este tipo de eventos, acostumbrados a reconocer la tempestad dionisiaca antes de la calma apolínea, del orden identificado con la Belleza del Bien Moral, con el triunfo del Amor al final, percibido en conclusión como elemento indispensable para alcanzar la armonía celeste¹³, derivada desde luego del nacimiento del vástago del Rey de España.

¹³ La armonía del cosmos que prometían los Medici tenía su origen en las ideas emanadas de 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 Vernio¹³, 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. 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. Entre otras cosas, porque se prestaba a la analogía política, por la que la armonía cósmica se establecía como modelo del buen gobierno de los príncipes. Uno de los componentes de ese mundo iconológico que impregna el Renacimiento Humanístico. La armonía terrestre, el orden, era en definitiva, 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 estableció un proceso evolutivo, en el que los distintos episodios del Renacimiento no fueron sino meras aventuras de aprendizaje en la carrera hacia el Absolutismo político. En Florencia, la República no fue por tanto sino un breve paréntesis en el ascenso de una familia de burgueses enriquecidos, que lograron emparentar con dinastías cuyas raíces monárquicas traspasan el Feudalismo, para entroncar directamente con los héroes de la *Iliada*, y que gracias a la labor publicitaria que les ofrecieron las artes plásticas, en cualquiera de sus formatos, les permitieron equipararse, no ya a los dioses del Olimpo pagano, sino al Heliocentrismo de la Restauración Barroca tras la Contrarreforma. De ahí la relevancia de un tema ideado por el Conde de Vernio, originariamente plasmado a través de los *Intermezzi* de 1589. La política de glorificación conllevaba una primigenia función didáctica de consolidación, que estimulaba 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 costosas maquinarias que articulaban la arquitectura efímera del discurso político. Sobre este asunto, tan recurrente en la grafía lúdica

Con el Segundo Acto se produjo otra de las veloces mutaciones escénicas que convirtieron la vista ajardinada en otro "Cortile alto" donde se ubicaba el **Palacio Real** (FIG. 9), de anilladas columnas gigantes orden compuesto o cubiertas de balaustres, para ambientar la entrada de Hipermestra cargada de cadenas y llorando sus miserias, como Reina, pero Reina prisionera, a quien se unía Elisa, para animarla con la promesa de un pronto rescate por parte de Linceo.



Figura. 9: El Palacio Real.

A la izquierda de la fabulosa imagen, en la parte inferior, además, se aprecia la firma del grabador como "*Silvio delle Allius fecit*" y en el fondo, el muro porticado se curva cual "venera" aplicándose el gusto por la combinación de rectas y curvas, la oscilación del movimiento que impregna la barroquización estilística del resto de las formas plásticas de finales del siglo XVII.

La sucesión de actos sirvieron para ilustrar la denominada "**Presa d'Argo**" (FIG. 10), la empresa contra el reino del maléfico Danao, y ejecutar distintas figuras de combates simulados por cuatro "*squadras*" junto a recitales de bellas arias, entre grupos de contendientes, al objeto de hacer ostensible la *Guerra de Amor*, que tan magistralmente puso en escena Parigi, el maestro de Tacca, por las calles de Florencia a lo largo de los años al servicio de los Duques de Toscana.

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.



Figura 10: La conquista de Argos.

Lo cierto es que el relato no hace justicia a la impresionante imagen, en el que se habla de momentos bélicos de máxima tensión, con la utilización de *"arietes y todo tipo de instrumentos de guerra y baterías"* empleados contra las defensas arquitectónicas de la fortaleza de Danao por el ejército que venía al asalto para rescatar a la princesa sometida. El grupo que parece conversar amablemente en la ilustración elegida por el grabador al principio del segundo acto no permitía vislumbrar lo que se avecinaba al final del mismo con el *"abbattimento e incendio della Citta"*, gracias a *"la gloria di quei forti campeoni, che ci anno operato nell'Abbatimento della sontuosa festa, che anno dato lo spirito e la vita perche tanto i perdenti, quanto i vincitori mostrarono animo invito e ben che fosse disuguale la sorte, non fú dispare il valore"*¹⁴.

No puede negarse la evidente similitud con las representaciones de asedios y saqueos de ciudades, puesto que la guerra es un asunto cotidiano entre príncipes y señores para dirimir afrentas patrimoniales de los Estados de la época moderna. El pavor, el desconcierto, la irrefrenable marea humana de quienes padecieron los horrores del infierno de las contiendas en los escenarios bélicos de la urbes reales, todo lo cual es perceptible en la estampa en cuestión, cual semblanza del mismo Averno, siendo esto lo que el aparato escénico debía simular *"facendo con gran maraviglia a faccia, a faccia un feroce combattimento per aria...facendosi strada col ferro per mezzo le squadre armate, vennesi dispietatamente alle mani con tant'empiro e con tante fiamme di sdegno, e d'ardire accalorandosei i petti, ed accendosi di furia,*

¹⁴ Op. cit., p. 25.

che tra 'l fragore dell'armi e delle precose, infra lo strepito, e 'l rimbombo di tambutu, e delle trombe che con valorosi stimolisino al Cielo risonavano a guisa di fulmini balenando le spade con indomita forza colpir si miravano l'un altro, gittarsi sopra, ed opprimersi con cieco furore, e con atroce conflitto per entro le viscere de Cinti, cercandosi da vincitori piú gloriosa vittoria"¹⁵. (FIG. 11).



Figura 11: Detalle de la Escena con el tema de la Conquista de Argos.

Y, no es menos cierto que antes de llegar a ese punto, el libreto incluye las ilustraciones de otros cambios escenográficos, concretamente en la escena decimotercera, en la que se representaba la "**Grotta di Vulcano**" (FIG. 12), relatado en los siguientes términos: "*Hipermestra nella sua amaritudine, e in fra dolendi note derelitta restandosi, murossi la scena e videsi la marina, cinta di scogli, con la grotta, e fucina di Volcano, e in mezzo si stava lo Zoppo Vulcano tutto fuligini tinto, i tre Ciclopi, Sterope, Bronte e Pirammone tutti ignudi, ma neri, e affumicati, con un occhio solo*" batiendo en la fragua mientras "*feroci cantavano*". Tras el coro de Cíclopes, al fondo, difuminado, se puede vislumbrar también a Cupido surcando los mares a lomos de un delfín, viniendo en busca de Vulcano, el Hefestos de la mitología griega para pedirle un dardo invencible, con el que su madre, Hera pudiera someter a Linceo. La elección de este tema servía al propósito de introducir el componente acuático al conjunto de escenas, para conformar el equilibrio terapéutico que todo el montaje suponía al objeto del presente conmemorativo del nacimiento regio, como el aparatoso incendio

¹⁵ Op. cit., p. 24.

de la captura de la ciudad del Peloponeso venía a ser representación del elemento incandescente.



Figura12: La Gruta de Vulcano.

También apodado "*ojo de lince*", Linceo era un ser extraordinario igualmente en toda esta historia, pues tenía la facultad de una aguda visión. Sin embargo, pese a haber participado en peripecias mil junto a otros parientes semiinmortales, es en la fábula de las hijas de Danao en la que resaltaba su figura. Las cincuenta tampoco eran unas muchachas como el común de los mortales y en muchos relatos mitológicos se las describe cual amazonas. Sus andanzas, huyendo en principio de los tenebrosos vástagos de Egipto, su tío, ya ocupó las páginas de la literatura teatral, llevándose a la escena por Esquilo en su tragedia *Las Suplicantes*. Después, trazaron con su padre el plan sanguinario para matar a sus maridos la noche de bodas, cercenando sus cabezas para arrojarlas a las profundas aguas del Lerna. Todas, menos una, la protagonista de esta obra creada por Moniglia, que por dicha razón pasó a convertirse en bisabuela de sendos héroes sempiternos de la Fiesta áulica barroca, Perseo y Heracles. Precisamente era éste el argumento principal de otro de los escritos de Esquilo, las *Danaides*. Tanto en el texto del griego como en el de Moniglia, Hipermestra aparecía culpable frente a sus hermanas y casi sentenciada, acusada por el rey de Argos, hasta el punto de que la misma Diosa del Amor hubo de presentarse ante el tribunal que la juzgaba para poder salvarla como "*el sagrado cielo anhela penetrar la tierra, el anhelo del amor se apodera de la tierra*"¹⁶. Desde Lircea, la ciudad en la que se refugió Linceo de las iras de su suegro, comenzó la batalla por la reconquista del reino de Danao, ayudado por las antorchas de advertencia Hipermestra, refugiada por entonces en las

¹⁶ Kart KERENYI, *Los Héroes Griegos*, Atalanta, Girona 2009, pp. 75-76.

alta ciudadela de Larisa, perpetrándose el asalto y la captura final de la ciudad de la que Linceo, a la postre se erigió como nuevo regente.

Antes de finalizar el Segundo Acto, una nueva conversión del aparato decorativo se ejecutó a ojos de los ávidos espectadores del evento, en este caso bajo el título de "**Bosco degli Abissi**" (FIG. 13). "*Cambiandosi le prospettive, si fece innanzi una selva di grossi ed altissimi abeti per la cui radezza passava l'occhio a scorgere di lunghi in ampia campagna, e tende e altri arredi militari dell'Esercito che Argo stringeva*"¹⁷, una nueva estratagema con vistas a amedrentar a Linceo y hacerle creer que Hipermestra se había desposado con otro pretendiente, el rey de Corinto.



Figura 13: El bosque de los Abismos.

Seguidamente, para ambientar la entrada en escena de varios lacayos de Linceo como Vafrino o Delmiro, general de su ejército, hubo otro cambio de decorado, para ambientar sus apariciones en las escenas decimonovena y vigésima. En este caso, mediante la recreación de un campamento castrense, el **Campo de Linceo** (FIG. 14), en medio de un bucólico paraje, rodeado a su vez de ruinas cubiertas de arbórea floresta, creciendo en aparente y asilvestrada parsimonia, entre las grietas de una arquitectura tributo y recordatorio de un tiempo de glorias remotas.

¹⁷ *Descrizione...*, Op. cit., p. 19.



Figura 14: El campamento de Linceo.

Quizás, dicha engañosa cadencia fuera acorde con la descripción que de uno de los personajes protagonista de la escena se hacía en el texto, cuando se puede leer que *"Vafrino si mostró d'aver poco genio alla guerra...Allora al bosco d'abeti succedeo la campagna attendata, nella qualle le piagge si vedevano, e le colline d'intorno d'Argo, che per lungo giro di circonvallazione era in trestisimo asedio, ivi si mirava acampata tutta la gente de Linceo con ricche e sontuose trabache di damasco e velluto di piú colori con finimenti e frange d'oro"*¹⁸, junto a otros símbolos de la actividad bélica como los trofeos y armas e instrumentos propios como catapultas, arietes y cañones. En realidad era el escenario concebido para ilustrar la conversación en la que Delmiro presentaba a su señor el orden de las tropas para el asalto. Más, no obstante tan idílica composición sirviera un tanto para desviar la atención de quien, a la postre, iba a actuar *in crescendo* para alzarse con la gloria de la victoria final.

Discurrido el nudo central del relato, quedaba el desenlace a lo largo del Tercer y último Acto, en el que junto a la decoración de la Apoteosis final, hubo otra mutación, en este caso denominada en el libreto como **"Campagna della Torre"** (FIG. 15). Comenzaba el hilo narrativo con el discurso de Juno, la Hera griega, cantando las alabanzas de la ciudad destruida, pese a su desgracia, haciendo presagio de su Renacimiento futuro *"Dovrá d'Argo ammirar l'età futura. Qual' il famoso Angel rinascer suole, Arso risorgerà l'Argivo regno, ad Hipermestra io porgeró sostegno, e viurá la sua stirpe al par del Sole...sua fida sopsa accoglierá Linceo, nascer faró con*

¹⁸ Op. cit., p. 20.

*immortal trofeo da guerra pace, e da gli sdegni amore*¹⁹. No en vano, Argos era el lugar de nacimiento que la mitología ancestralmente atribuye a Hera y por su parte, en la descripción se añade que la decoración escénica mostraba a Juno con vestido atornasolado, recién llegada sobre un carro recamado de joyas que *"parti dal lato sinistro, fino alla destra parte...rivoltandosi l'altro fianco con meraviglioso artificio se ne ritorno a sinistra"*²⁰, moviéndose la maquinaria en la diagonal, de un lado al otro del escenario, tras el proscenio. Componía el marco decorativo otra vista de la ciudad en ruinas, con los rastros de la pasada lucha, luciendo *"cicatrices"* incluso afirma el texto, mientras espera su futura restauración presagiada por la madre de los dioses olímpicos. *"Ruine, rotti palagi, borghi desolati, con architetture pezzi insieme con una alta torre, che aveva anch'ella scarpezzata la cima"*, donde aparecía Hipermestra, con los vestidos tremolantes, suplicando su propia muerte a Delmiro, como causante de la degradación de su patria nativa y donde la encontraba su aya Berenice, dispuesta a suicidarse.

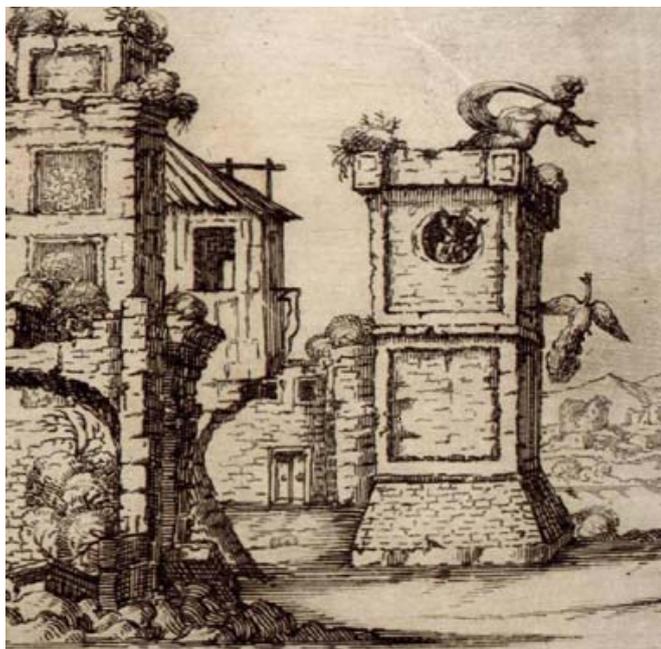


Figura 15: La campiña con la Torre.

De hecho llegó a perpetrar el salto, aunque fue salvada en la caída en última instancia por *"l'Augelio di Giugno"*, que según la muy conocida *Emblemática* de Cesare Ripa y las *Metamorfosis* de Ovidio se refería a la maravillosa transformación de la diosa en ave, cuando le venía en gana. Mientras tanto, la trama se complicaba, pues Vafrino, que asomado a un vano de la misma torre, había contemplado el vuelo pero

¹⁹ Giovanni Andrea Moniglia, *L'Hypermestra. Festa teatrale rappresentata dal Sereniss. Principe Cardinale Gio. Carlo di Toscana, per celebrare il giorno natalizio del Real Principe di Spagna*, Firenze 1658. Biblioteca Histórica Complutense., p. 55.

²⁰ *Descrizione...*, Op. cit., p. 27.

no el rescate postrero, huyó con la dama de aquélla, la bella Elisa, para terminar desvelándose el entuerto y compareciendo definitivamente todos los actores del drama "*cosí apparecchiandosi tutti con reciproche parole d'affetto alla celebrazione delle nozze in Lircea, usciron di scena, la quale cambiandosi comparvero in altra piú maravigliosa veduta i giardini di Venere*"²¹ (FIG. 16).



Figura 16: Los Jardines de Venus. Escena Final.

Mientras que Tacca conserva el prototipo de Buontalenti-Parigi, del templo circular en medio de un *cortile* porticado, no se muestra tan mesurado a la hora de diseñar la profundidad escénica, donde su innovación técnica se manifiesta a la hora de planificar un espacio de mayor amplitud para el vuelo o movimiento de las máquinas, incluyendo la extensas diagonales con las que podrían recorrer toda la escena de lado a lado. Y, no sólo esto, sino que según los testimonios de la época la sofisticación decorativa incluía enorme riqueza lumínica y cromática, con descripciones columnarias de oro y ricas incrustaciones de piedras preciosas. La última escena prevista por Tacca estaba dedicada a los **Jardines de Venus**, una versión apoteósica de otra similar diseñada para ambientar el primer acto, y donde el escenógrafo se empleó al máximo en ampliar la profundidad del fondo escénico, para crear la sensación de espacio infinito tras los ajardinados vergeles fingidos. Así, la aparente fragilidad de la belleza de los *Jardines de Calipso*, de Giulio Parigi, en 1608, se transforma en esta ocasión en una vista de grandiosa y desbordante naturaleza barroca. Incluso, otra de las creaciones tardías de Parigi, el llamado *Jardín de Venus* de 1637, no llega a la opulencia de las decoraciones ideadas por Tacca. Y para celebrar el Triunfo de los amores de Hipermestra por Linceo, ocho Cupidos danzan sobre una máquina en orgiástico vuelo

²¹ *Descrizione...*, Op. cit., p. 28.

sobre las nubes ilusorias, junto a Júpiter y su asamblea de dioses olímpicos, otro de los temas fruto de la imaginación de Buontalenti en los *Intermezzi* 1589, a la manera de orquesta y coro celestial, dispuestos en sendas *caveas* de semicirculares celajes suspendidas. Finalmente, doce hombres y mujeres conformaban el séquito de agreste cortejo de la Diosa del Amor y ellos ejecutaron el baile final. El doble juego de escalinatas de cada una de las curvadas balaustradas, de ricas texturas igualmente y coronadas de figuras esculturas clasicistas, completaron la perspectiva del apoteósico fin de fiesta de la obra. (FIG. 17).



Figura 17: Detalle de la grandiosidad apoteósica de la escena final.

Los elementos del protocolo ajardinado elegidos para ambientar el Triunfo de la "estirpe de Linceo" en abierta analogía con los Habsburgo, con quienes buscaba congraciarse el Cardenal de Medici, venían a suponer la sacralización de la "verzura"²².

²² El marco del jardín como primario escenario de este tipo de representaciones tampoco es algo nuevo en la Historia del Espectáculo, más al contrario, se encuentran amplias referencias en las celebraciones de los espacios ajardinados de villas y palacios renacentistas italianos, y sobre este tema se pueden consultar distintas obras de referencia, como la de Maria Adriana GIUSTI, Vincenzo CAZZATO y Marcello FAGIOLLO, *Lo specchio del paradiso : giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo (Milano) : Silvana, 1997. La arquitectura arbórea que sirvió de marco también a muchas de las representaciones versallescas son al parecer de Marcelo FAGIOLLO, *propias del edificio teatral y asimismo de la utilización de edículos-propíleos como solución funcional, resultado de la contaminación entre diferentes elementos escénicos: las Versuras del teatro antiguo, las mansiones medievales y el arco escénico del teatro moderno*. En este sentido, viene a propósito recordar expresamente las decoraciones escénicas de Carlo Vigarani por ejemplo, para los fastos de 1664 en el palacio francés, en que se tuvieron en consideración sendos edículos vegetales a modo de arcos triunfales. En Carmen AÑÓN, *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Editorial Complutense, Madrid 1996, pp.51-52.

Así, toda una grafía de rutilante y carnosa vegetación trepaba por el entramado arquitectónico del nivel inferior a la entronización olímpica de colosal factura, tanto como en el plano intermedio, desde el que se surgían las frondosas pérgolas del idílico vergel que se perdía en la profundidad hasta el infinito del fondo, incorporando la multiplicidad de puntos focales en la disposición perspectiva del fondo escénico. FIG. 18. *"Ma piú oltre ancora sospigendo la vista a questa concedeano spaziosa apertura tre viali lunghissimi e di nobil passeggio da due gallerie tramezati, e distinti di mirto verdissimi anch'esse coperte in cui raggio di sole penetrar non potea in alcun modo...e per innanzi aveano ricche satue d'oro con ispilli continuati d'acqua nitida e cristalina, senza occupar luogo all'ampiezza del viale maggiore di mezzo, accionche restase all'occhio non impedito il passaggio per una smisurata lunghezza. Nel fondo poi dove appena l'acume della piú sottil vista seria, si scorgea distesa una spanniera lunghissima tutta di verde smaltata, dove in lor concavi foderati di fronde, come in lor trono innumerabili statue di marmo erano locate..."*²³



Figura18: Pérgolas vegetales y multiplicidad de puntos de vista en la perspectiva escénica de la última decoración escenográfica.

El mismo Júpiter zanjaba la empresa de la conquista de Argos, confirmando la relación de los amantes, pese a los múltiples avatares y enredos, derivándose una unión sacralizada por la divinidad mediante *"impermutabile decreto, che la stirpe di Linceo si perpetui, per divina natura, onde germinar poscia si veggano, e Perseo, ed Alcide, e di questo gli Eraclidi invitti, propagando le schiatte de Campioni piú valorosi de potentati piú grandi, tra quali sin dall'ora godea di vedere nella Spagna e nella*

²³ *Descrizione...*, Op. cit., p. 29.

*Germania i Principi Austriaci, cui egli ha destinato nelle future Etadi la regenza della piú parte del Mondo"*²⁴.

De la misma forma que el halago conlleva la propia vanagloria de la familia reinante en Florencia, a esas alturas de la época, convertidos en Grandes Duques y emparentados mediante ventajosos matrimonios, con las dinastías regias consolidadas en el gobierno de los Estados Absolutos. Y, logrando el elogio mediante la reivindicación de la labor de los escenógrafos naturales de la región. "*E mirabil cosa si é che a citadine del Signor Principe Cardinale seppe in pochissimo tempo concurre a fine un´Opera cotanto segnalata, senza che per tenderla perfetta in tutte e sue parti le facesse senza d´alcuno operario straniero (e ciò sia detto senza vanagloria della nostra Patria Fiorentissima d´ingegni Elevati, e di tutte le piú belle arte al pari d´ogn´altra)*"²⁵.

Lo cierto es que la fantástica visión de esta imagen, desde las primitivas propuestas de Buontalenti, anticipa las extravagancias de infinitas *Quadratturas* desarrolladas y difundidas por los Bibbiena por el este europeo, desarrollando la fórmula de la pintura de techumbres y cúpulas a la manera de Correggio por ejemplo, simulando la ilusión de cielos abiertos a la gloria celestial, y desde luego con bastante menos contención que la composición del *Banquete de los Dioses*, que aparecía en *Il Pomo d´Oro*, de Giovanni Burnacini y Francesco Sbarra, celebrada unos años después, en 1665, sin duda una de las obras más representativas de Barroco lúdico cortesano de los Habsburgo Austriacos²⁶. En líneas generales, la evolución observada en la escenografía aristocrática de propaganda áulica empleada por los Medici en la capital de Toscana, permite aventurar un rápido desarrollo de las pautas sociológicas del Absolutismo, asumidas en un corto periodo de tiempo, desde el último tercio del siglo XVI, pero fundamentalmente a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, especialmente acelerado con la asunción de los mismos cánones y de la misma iconografía ornamental del resto de las artes plásticas, quizás de forma más apresurada incluso, haciendo cierta la aseveración de Roy Strong²⁷ de que el Arte Efímero era la verdadera vanguardia artística, con el que era posible hacer realidad los sueños de los Humanistas, como los de los nuevos monarcas autocráticos, cual mecanismo de legitimación dinástica. Se trata, indudablemente de un enorme compendio iconográfico e iconológico en el que se reconocen modelos y maneras recurrentes en la celebración florentina, así como la impronta de los profesionales de

²⁴ Op. cit., p. 30.

²⁵ Op. cit., p. 31.

²⁶ Esther MERINO, "Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d´Oro*, de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 141-166.

²⁷ Roy STRONG, *Arte y Poder*, Alianza, Madrid 1988.

la Escenografía que precedieron a Tacca, en la elaboración de la semiótica laudatoria del lenguaje escénico. Gracias a puestas en escena tan logradas como ésta se explicaría el lógico interés del Rey de España por atraer a su corte a los expertos que exportaba Florencia, considerada verdadera industria del género espectacular, con la presencia de artistas como Lotti o Bianchi.

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" como decía Nietzsche, "retórico" identificado como falso²⁸ o como "vacuos colores del papagayo"²⁹.

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*"³⁰, puesto que podía utilizar todos los soportes de las artes plásticas para transmitir 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*³¹, 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 terminó convirtiéndose el Teatro, son algunos de los cauces representativos de la globalidad expresiva del *Grand Goût*. El gesto del actor profesional desbordaba la escena y se

²⁸ 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.

²⁹ 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.

³⁰ Fernando CHECA, Op. Cit., p. 26.

³¹ Se ha mencionado la concepción pictórica-escénica de las creaciones calderonianas, la relación entre la pintura y la composición escénica en su época, como Emilio Orozco planteaba la implicación entre el Teatro y la Teatralidad del Barroco, de la misma forma que se establece un parangón entre el sentido dramático y su plasmación en la idea del *Theatrum mundi* estudiado por Curtius, que Calderón llevó al máximo exponente con el tema del *teatro en el teatro*, elevado a paradigma de la existencia humana en *El gran teatro del mundo*. De la misma forma que el análisis de los temas relatados por el escritor conlleva una aceptación del gusto por la emblemática de la sociedad de su época, como también apreció Julián Gállego, hasta llegar a una amplio desarrollo de una cultura publicitaria, cuyo máximo exponente es la *alegoría*, a través de la construcción de tramoyas y maquinaria fantásticas, en la conjunción del espectáculo visual con el musical, que supusieron óperas como las de Torelli en Italia y Francia. El saturniano y colérico carácter español era favorable a los grandes gestos y se identificaba especialmente con las pictóricas presentaciones escenográficas del dramaturgo en colaboración con los artistas florentinos que vinieron a trabajar en el Palacio de Buen Retiro, facilitando la plena introducción del barroco más teatral. Como lo resumió Curtius, el escenógrafo era el verdadero representante de la integración de las artes, "como para Calderón el *logos divino* no es sólo pintor, sino también arquitecto, músico, poeta; todas las artes tiene en él su origen común y su prototipo sagrado". Interesantes reflexiones que aborda Enrique RULL, en "Calderón de la Barca y su mundo", *El Arte en la época de Calderón*, de VV.AA, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Velásquez/Parque del Retiro, Madrid 1981/1982.

convirtió en el aspecto definitorio de la forma de presentarse en sociedad³². Uno no era sino lo que se lucía en su imagen pública, cobrando mayor relevancia aún si cabe, 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 radicaba en el hecho de que el Teatro aportaba la estética y el léxico del espectáculo³³, fundamentalmente el concepto alegórico o metafórico de las artes plásticas. Es innegable que en el ilusionismo de la *Ventana Albertiana* estaba el antecedente de la *Teatralidad del Barroco*, en una vertiginosa carrera de consolidación de experiencias y comportamientos, que desembocó en prácticas obsesivas, como las investigaciones perspectivas, disquisiciones múltiples sobre el punto de vista euclidiano, cuyo desenlace ya se atisbaba justamente, en las creaciones de Torelli -tanto en Italia como luego en su periplo francés- en las de Burnacini y los Bibbiena, sancionadas y codificadas por la tratadística de Sabbattini.

Quadratturas, Glorias, Vuelos, Apoteosis fueron 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 siempre fue la didáctica del *Poder y la Gloria*³⁴.

³² *Il y a une autre forme de baroquisation qui consisterait à hyperboliser, en les faisant apparaître sur scène, les principes enfouis de la construction –une construction à étages, avec des lignes discontinues et des ruptures dans l'ordre des valeurs- et la fantasmagorie des personnages, leur imagerie interne figurée dans l'oeuvre sous la forme d'un théâtre, un théâtre de l'imaginaire en visions se superposant au théâtre en acte des événements*", Claude GILBERT DUBOIS, *Le baroque en Europe et en France*, Presses universitaires de France, 1995, p. 24.

³³ Junto a la Emblemática, el espectáculo ideado por artistas y escenógrafos se convierte en fuente de inspiración de la parafernalia iconográfica regia o *Teatro Político*, como tan acertadamente, en mi opinión, lo ha denominado Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid 1995, pp. 329-341. De un lado, es innegable la relevancia de obras como los *Hieroglyphica* de Horapollon, la *Hipnerotomachia* de Francesco Colonna, los *Emblemata* de Alciato o la edición ilustrada de las *Imagines* de Filóstrato. Por otro, no menos determinante para la elaboración de un mensaje aulico o *logoicónico*, fue la impactante figura del Atlas sosteniendo sobre sus hombros el Orbe, en clara analogía con el monarca hispano, que decoraba el telón de presentación de una de las más famosas obras de Calderón, *Perseo y Andrómeda*, en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, y que dejó una de las más indelebles imágenes simbólicas, no ya de un reinado, sino de toda una época. A lo largo del texto a continuación, queda manifiesta la deuda estilística de dicha imagen con la creación de idéntico personaje por el director artístico de las fiestas mediceas en las dos primeras décadas del siglo XVII, Giulio Parigi. El calado político y social de dicha imagen es apreciable igualmente en uno de los Emblemas regios de P. González de Salcedo, *De lege politica eiusque naturali*, Madrid 1678, bajo el epigrafe de *El universo temporal y divino de la monarquía, reposa sobre la ley y sus intérpretes*, que también se recoge en el mencionado trabajo del profesor salmantino. Como se puede leer en otro de los pasajes de tan interesante manual de referencia sobre el tema de la simbología emblemática, *"precisamente, Calderón participó en numerosas ocasiones en todo tipo de justas y exequias, generalmente utilizando la fórmula del jeroglífico, práctica que culmina con el primer premio conquistado por unos jeroglíficos suyos, publicados con motivo de las exequias fúnebres, con las que la Universidad de Salamanca honró la muerte de Felipe IV"*, Op. Cit., p. 75. Por si fuera poco, en este sentido, resulta indispensable uno de los trabajos de Aurora EGIDO "El telón como jeroglífico", en *Teatro y prácticas escénicas de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad, 1989.

³⁴ E. GOMBRICH, *Historia del Arte*, título del Capítulo 22, de la edición Debate, Madrid, 1997.

BIBLIOGRAFÍA.

AÑÓN, Carmen, 1996. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Editorial Complutense, Madrid.

BLUMENTHAL, Arthur R, 1980. *Theater Art of the Medici*, The Trustees of Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.

CORNAGO BERNAL, Oscar, 2004 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, 22, pp. 27-51.

CHECA, Fernando, 2004. "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, pp. 1-18.

Aurora EGIDO, Aurora, 1989. "El telón como jeroglífico", en *Teatro y prácticas escénicas de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad.

GILBERT DUBOIS, Claude, 1995. *Le baroque en Europe ete en France*, Presses Universitaires de France, p. 24.

GIUSTI, Maria Adriana, CAZZATO, Vincenzo y FAGIOLO, Marcello, 1997, *Lo specchio del paradiso : giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo (Milano) : Silvana.

GOMBRICH, E, 1997. *Historia del Arte*, título del Capítulo 22, de la edición Debate, Madrid.

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, 2001. *Espectacula: Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga.

MERINO, Esther, 2008. "Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d´Oro, de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, 18, pp. 141-166.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid.

RULL, Enrique, 1981/1982. "Calderón de la Barca y su mundo", *El Arte en la época de Calderón*, de VV.AA, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Velásquez/Parque del Retiro, Madrid.

STRONG, Roy, 1988. *Arte y Poder*, Alianza, Madrid.

VV. AA, 2008. *Armonía de las Esferas*, Atalanta Ediciones.