

El presente documento es propiedad de la Dra. **Esther Merino Peral** de Madrid.

© EMP



Se trata uno de los cuatro primeros capítulos de la asignatura **Escenarios de Poder**, inserta en el programa del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, impartida en el Departamento de Hª del Arte II (Moderno), de la Facultad de Gª e Historia (UCM).Madrid

**25/02/2016**

Protegido por:

**Creative Commons 4.0 BY NC SA**

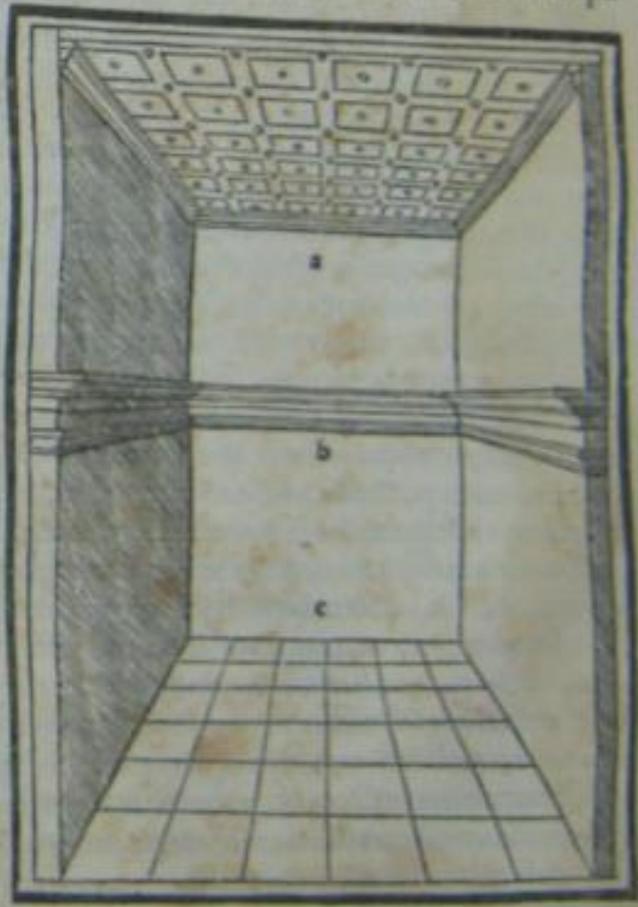
**Reconocimiento - No comercial - Compartir igual:** El autor permite copiar, reproducir, distribuir, comunicar públicamente la obra, y generar obras derivadas siempre y cuando se cite y reconozca al autor original. La distribución de las obras derivadas deberá hacerse bajo una licencia del mismo tipo. No se permite utilizar la obra con fines comerciales.

[Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

re, aut albario, ad dimidia partē altitudinis, Quæ si nō erunt, vox ibi dispu  
 titudinē intellectu  
 non poterit esse au  
 dientibus, Cū au  
 tem coronis præci  
 ſti pietes erūt, uox  
 ab his morata prius  
 q̄ in aere elata dissi  
 petur, auribus erit  
 intellecta.

→ De theatro.  
 Caput. III.

Cum fore constitu  
 tum fuerit, tū deo  
 rum immortalium  
 diebus festis ludo  
 rum spectationib⁹  
 eligendus est locus  
 theatro q̄ saluberr  
 mus, uti in primo li  
 bro de salubritati  
 bus i mœnium col  
 locationibus ē scri  
 ptum, Per ludos, n.



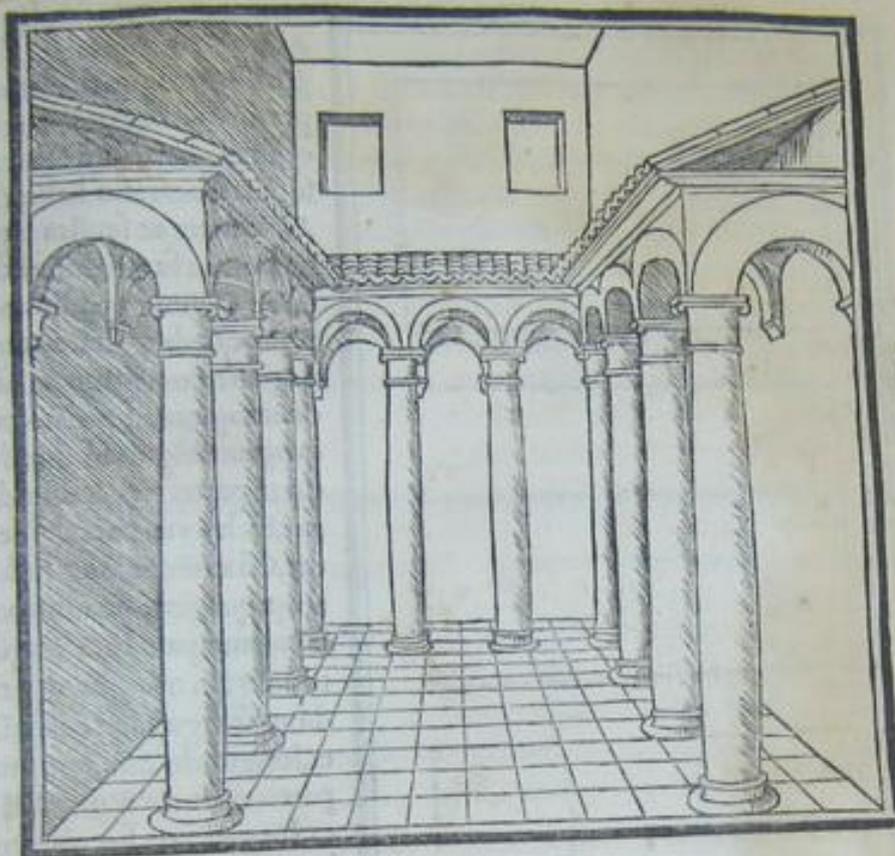
a lacunata

b. coronæ  
 ex insectino  
 operatur al  
 bario

c. locus tribu  
 nalis.

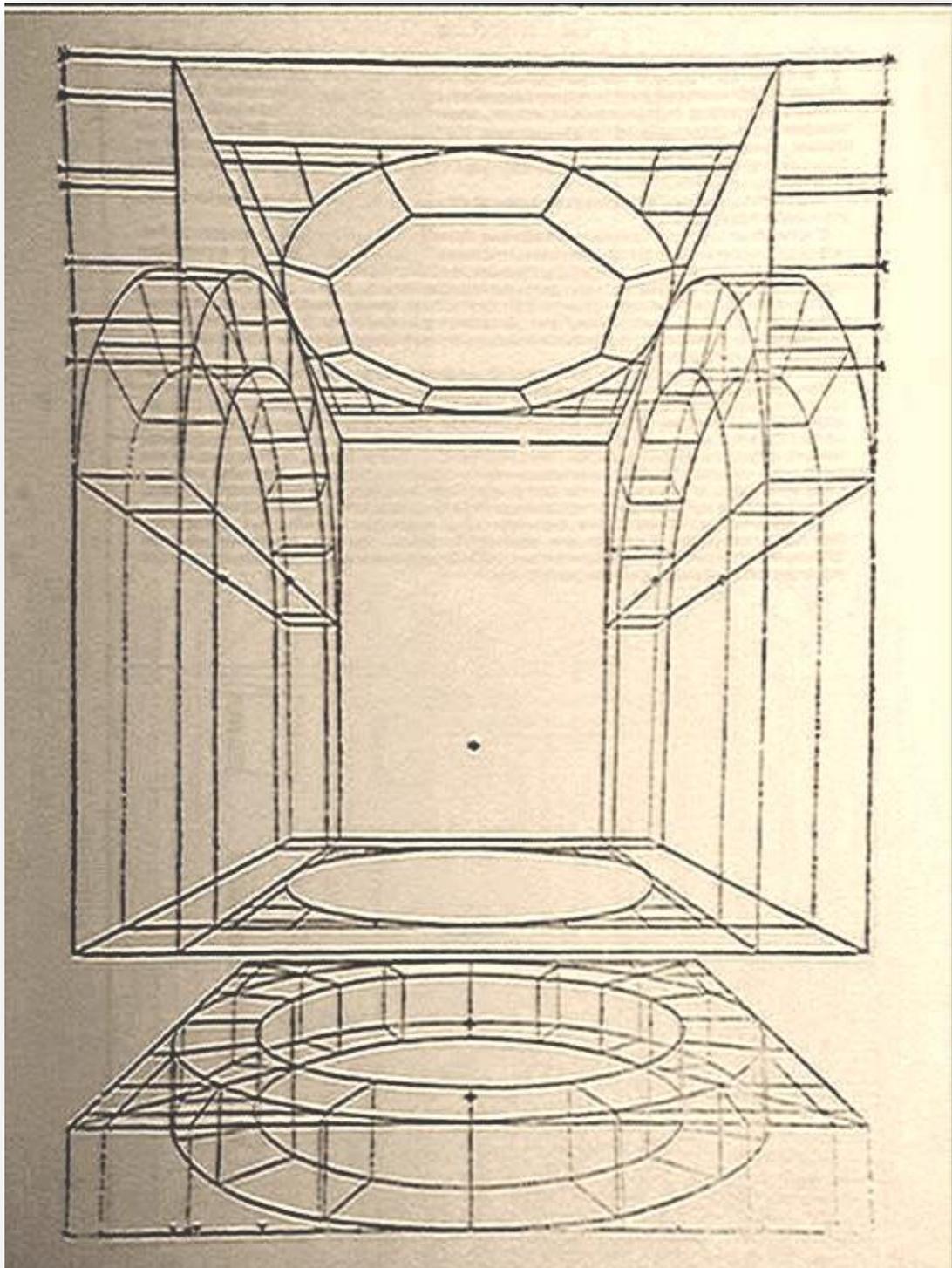
©EMP

Vitruvio. Tacuino. Venecia 1511.

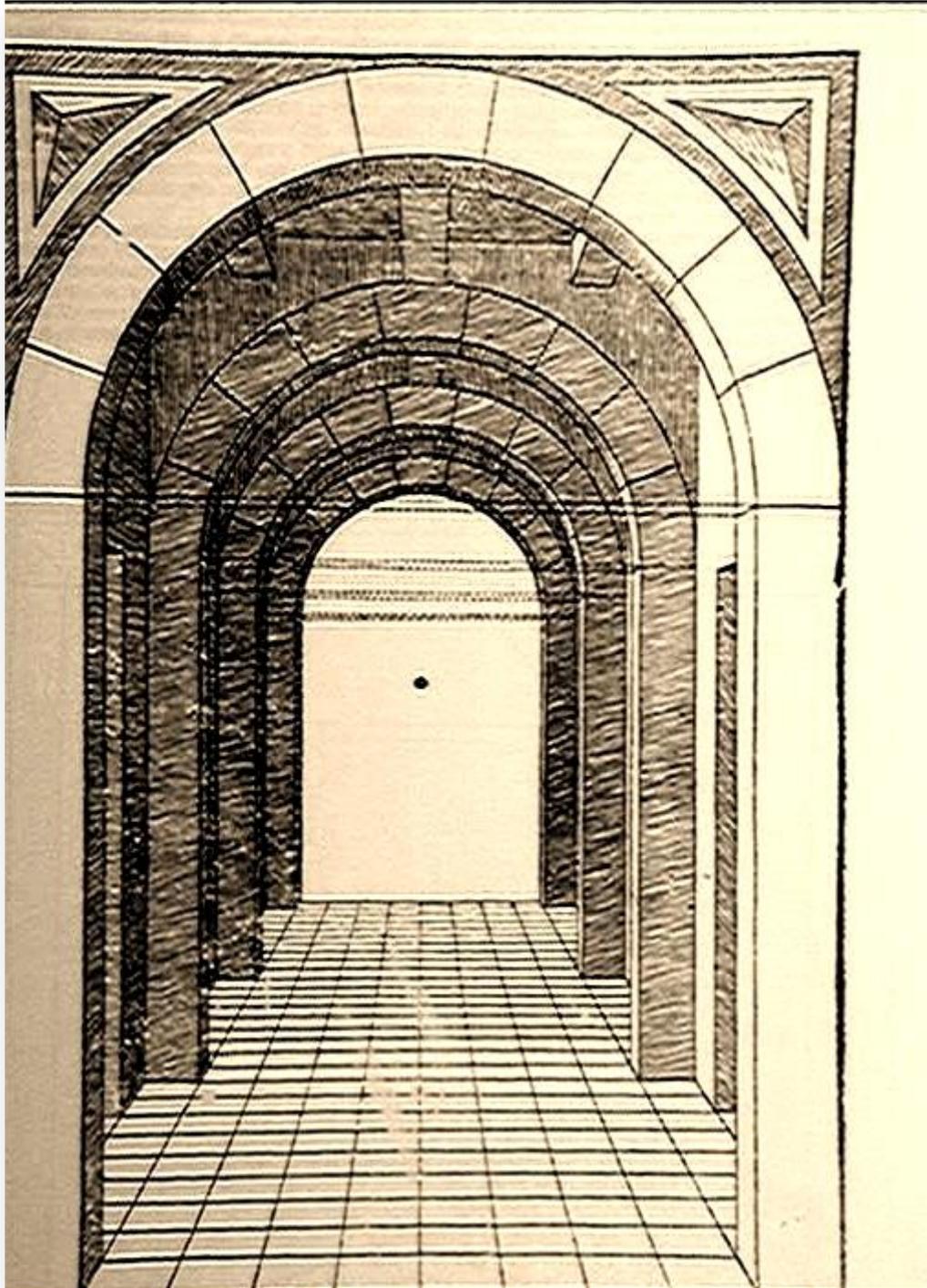


cauediū qđ  
testudinātū  
appellatur.

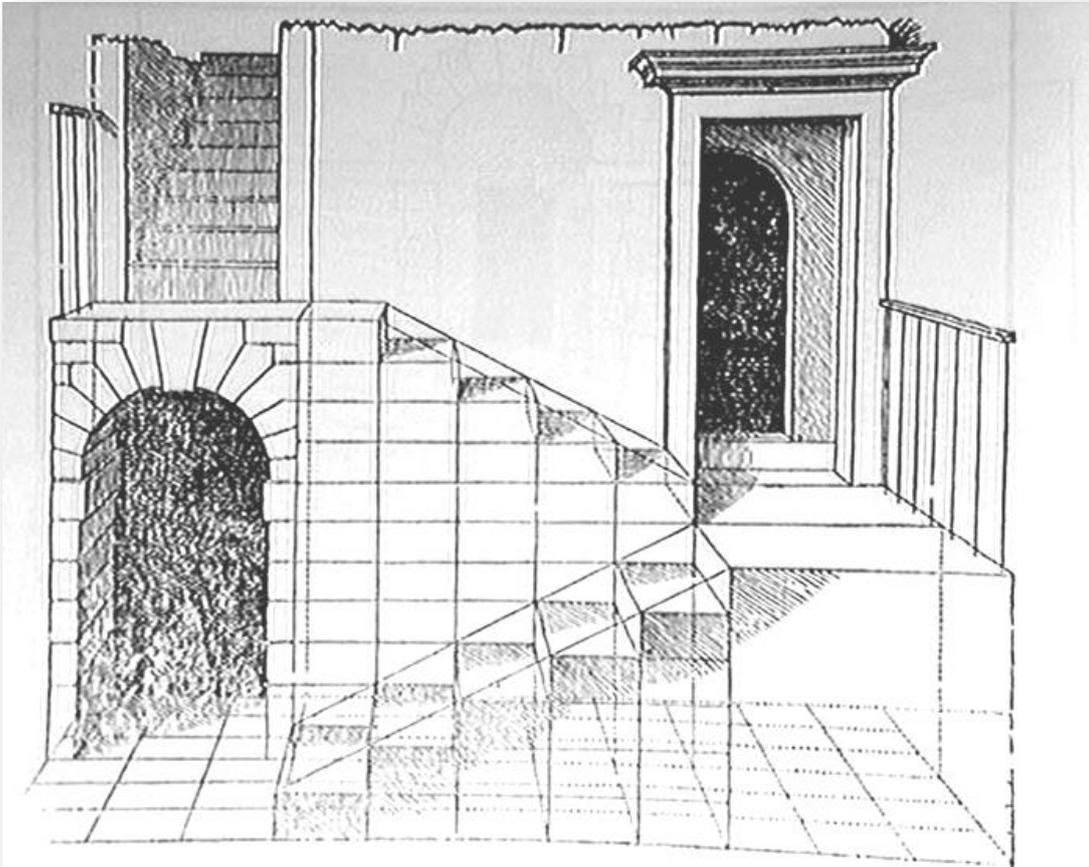
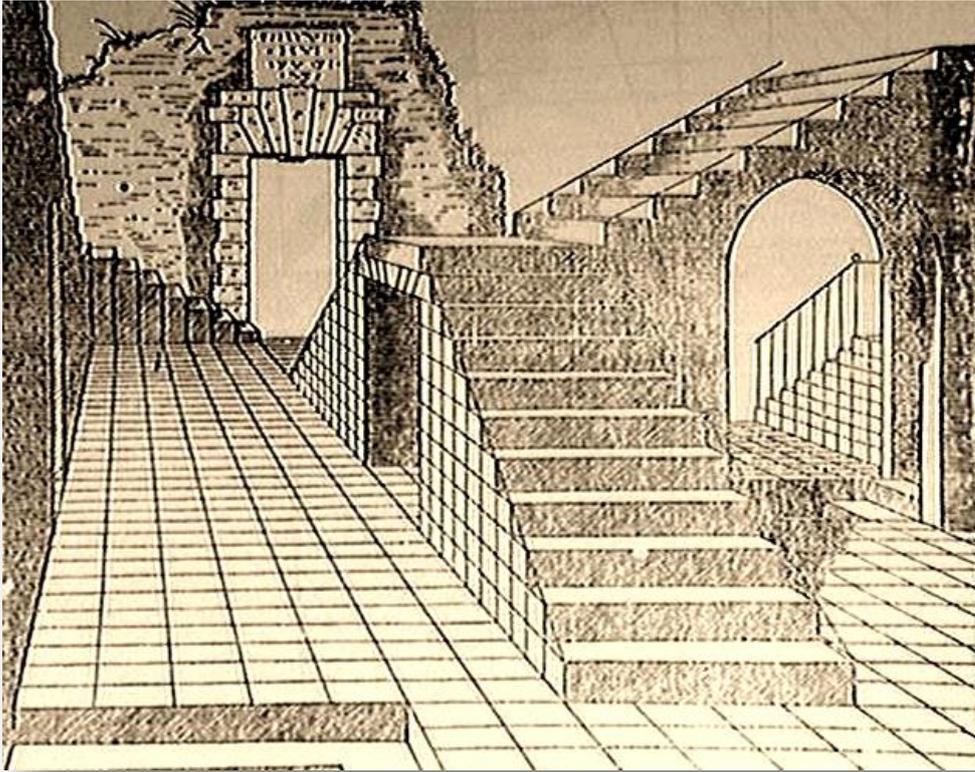
Atriorum vero longitudines & latitudines tribus generib<sup>o</sup> formantur, & primum genus distribuitur, vti longitudo cum in quinque partes diuisa fuerit, tres partes latitudini dētur, Alterum cum in tres partes diuidatur, duae partes latitudini tribuantur, Tertium vti latitudo in quadrato paribus lateribus describatur, inq; eo quadrato diagonii linea ducatur, & quātum spatium habuerit ea linea diagonii, tanta longitudo atrio detur.



**Serlio.** *Segundo libro de la Perspectiva.* 1545.



©EMP



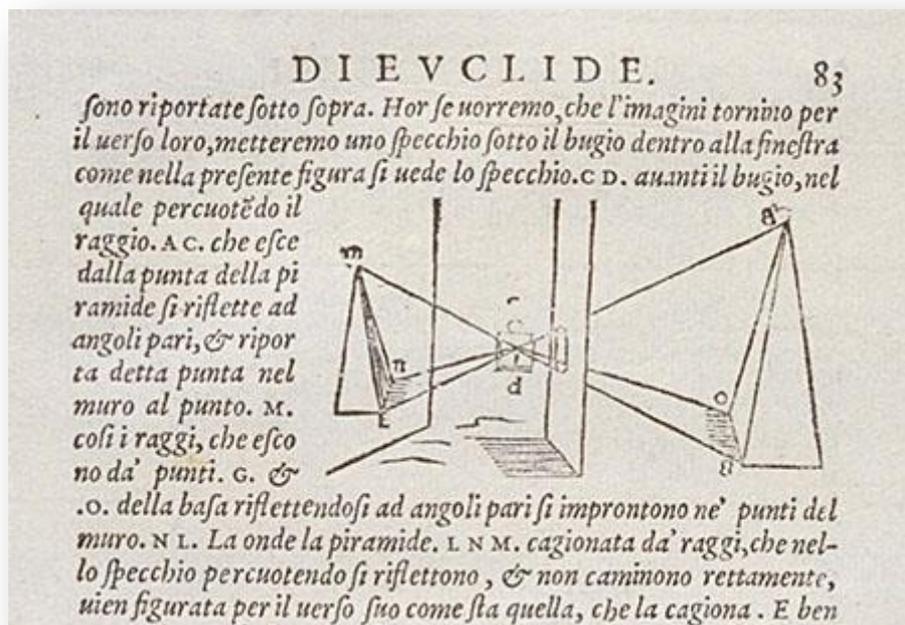
©EMP





Vignola. Frontis de *Le due regole delle prospettiva*.

Nadie mejor que uno de esos estudiosos de la ciencia, como Danti, para hacerse cargo de la didáctica de la perspectiva aplicada a la escena.



**Egnazio Danti**, *La prospettiuua di Euclide: nella quale si tratta di quelle cose che per raggi diritti si veggono & di quelle che con raggi riflessi nelli specchi appariscono*, tradotta dal r.p.m. Egnatio Danti ...; con alcune sue annotationi de' luoghi più importanti. Insieme con, *La prospettiuua di Eliodoro Larisseo, cauata della Libreria Vaticana e tradotta dal medesimo, nououamente data in luce*, Florencia, Giunti, 1573.

Danti realizó la primera traducción al italiano del tratado de óptica de Euclides (s. IV a. C) y de Heliodoro de Larissa (s. IV). Precisamente en esta imagen se puede observar su ilustración de la aplicación del espejo e imágenes resultantes de una cámara oscura.

Instituto y Museo de Historia de la Ciencia.

Todo lo anteriormente expuesto serviría para explicar una revolución plástica que fue especialmente vanguardista en Italia y que de allí se fue extendiendo por otros países europeos, precisamente a través de los espectáculos encargados por los nuevos gobernantes, que hicieron a veces ellos mismos de hilo conductor en esta diáspora de una puesta en escena gráfica diferente, como Catalina de Medici en la Francia de la segunda

mitad del siglo XVI. En otras zonas el público se resistió a la comprensión de usos y costumbres derivados de la perspectiva, sencillamente porque persistieron modos anclados en los *tableaux vivants* retardatarios en la composición espacial asociados con particularidades propias de los espectáculos locales, cuyo ejemplo más significativo es el Teatro Isabelino inglés, que no se incorporará a la “moda italiana” hasta principios del siglo XVII, a través de fiestas instauradas por la nueva dinastía de los Estuardo, en base a la experiencia de su escenógrafo de corte, formado precisamente en la Academia de Via Maggio junto a Giulio Parigi, que gozó ya de esa apreciación y consideración como Escenógrafo y no mero director artístico.

DISCORSI  
E  
DIMOSTRAZIONI  
MATEMATICHE,  
*intorno à due nuoue scienze*

Attenenti alla  
MECANICA & i MOVIMENTI LOCALI,  
*del Signor*

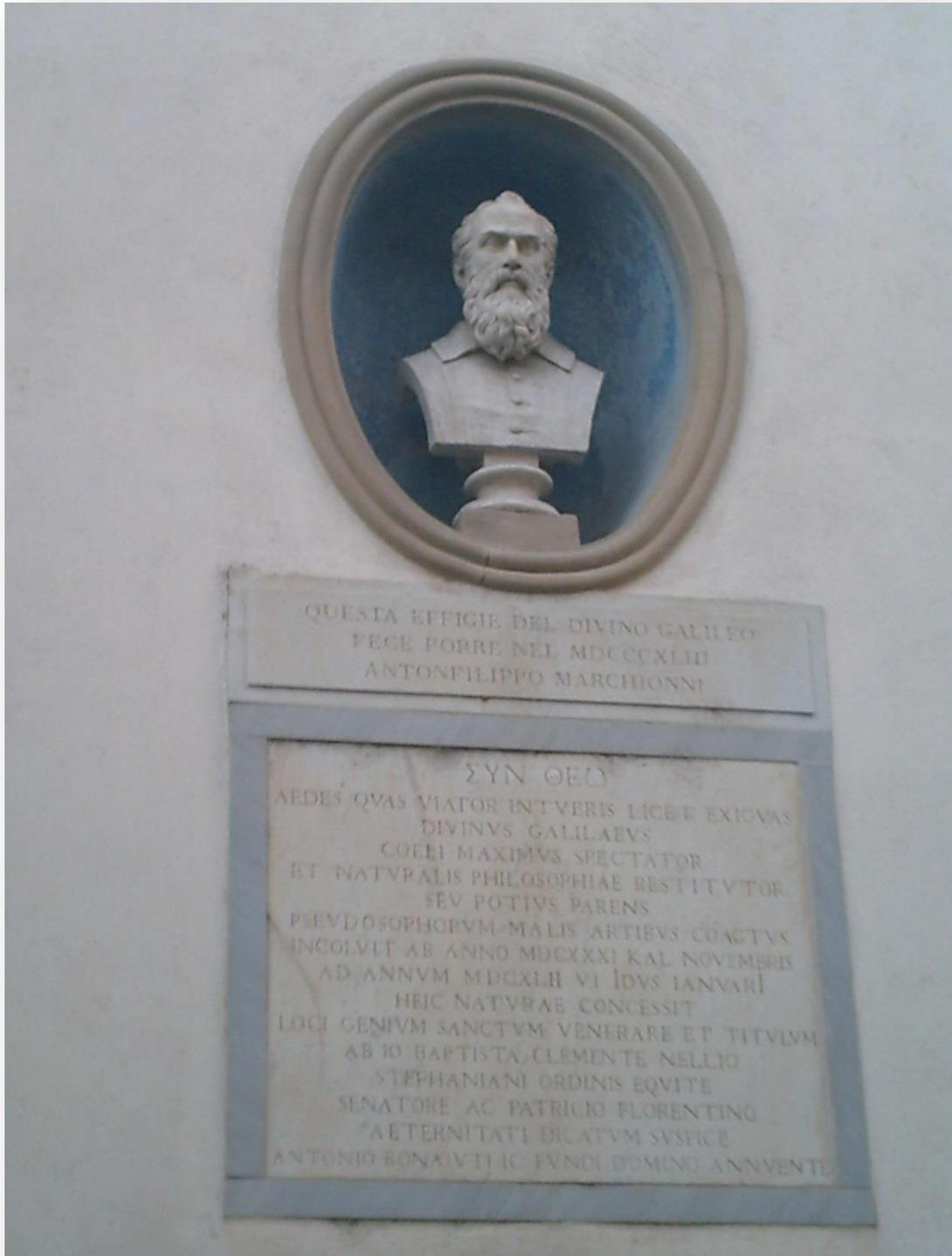
GALILEO GALILEI LINCEO,  
Filosofo e Matematico primario del Serenissimo  
Grand Duca di Toscana.

*Con una Appendice del centro di gravità d'alcuni Solidi.*

IN LEIDA,  
Appresso gli Elsevirii. M. D. C. XXXVIII.

En muchos casos la prolongación del espacio escénico, en base a los preceptos geométricos, con la aparición de la llamada perspectiva intermedia o las multiplicidades de puntos de vistas laterales de la Escenografía a final de siglo, tienen que ver con los avances científicos de Galileo (1564-1642), que, indudablemente, Giulio Parigi ya tuvo presente, intentando ser coherente con los preceptos del ilustre florentino, quien tenía su vivienda en los altos de Arcetri, donde hoy está su famoso Observatorio. Se sabe que Parigi compartió consultas en diversos pleitos sobre cuestiones hidrográficas con Galileo, que ejercía una enorme influencia en pensamiento de la época y que conocía profusamente el ámbito habitual

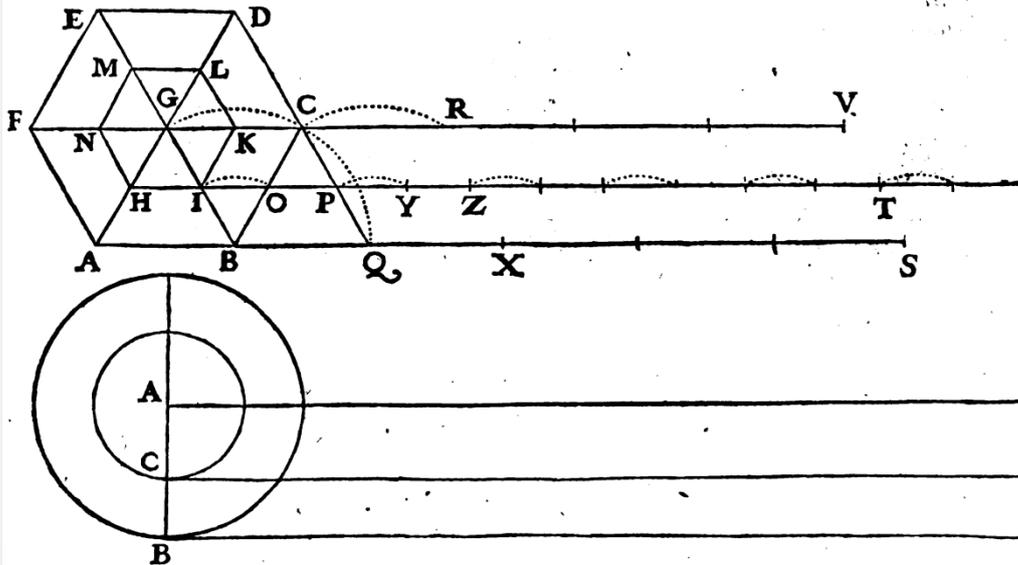
del espectáculo en la sociedad moderna, desde su misma entraña, dado que su padre Vincenzo había sido miembro de la Academia del Conde Vernio, en cuyo seno se diseñó el ideario especulativo de los *Intermezzi* de Buontalenti en 1589.



Busto y Lauda conmemorativa de Galileo Galilei en la calle donde estuvo su vivienda en Arcetri (Florencia).

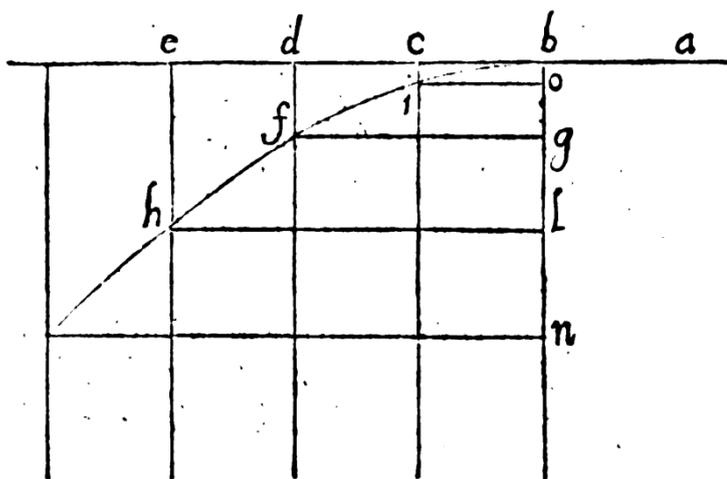
Galileo se consideraba “*matemático sopra ordinario*”. No creía en la abstracción sino en la precisión de lo concreto.

accuratamente descriueremo la figura: però Intendiamo un poligono equilatero, & equiangolo di quanti lati esser si voglia, descritto intorno à questo centro G, e sia per hora un Esagono ABCDEF, simile al quale, & ad esso concentrico ne descriueremo un' altro minore, quale noteremo HIJKLMN, e del maggiore si prolunghi un lato AB indeterminatamente verso S, e del minore il rispondente lato HI sia verso la medesima parte similmente prodotto, segnando



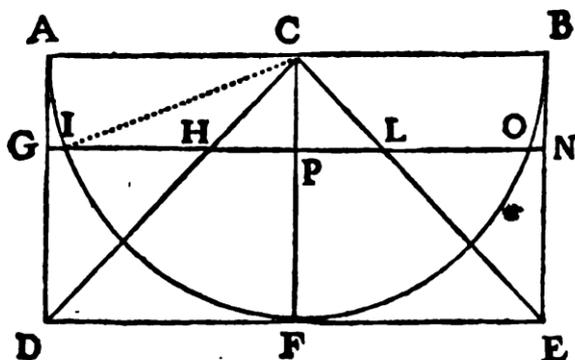
la linea HT parallela all' AS, e per il centro passi l'altra alle medesime equidistante GV. Fatto questo intendiamo il maggior poligono riuolgersi sopra la linea AS portando seco l'altro poligono mi-

tionem quadratorum ipsarum,  $cb, db, eb$ , seu dicamus, in ratione earundem linearum duplicata. Quod si mobili ultra  $b$  versus  $c$  æquabili latione lato descensum perpendicularem secundum quantitatem  $c$   $i$  superadditum intelligamus, reperietur tempore  $bc$  in termino  $i$  constitutum. Vtcrius autem



Galileo. Discorsi e dimostrazioni matematiche, 1638.

Salu. *E necessario farne la figura, perche la prona è pura Geometrica. Per tanto intendasi il mezzo cerchio  $A F B$ , il cui centro  $C$ , & intorno ad esso il parallelogrammo rettangolo  $A D E B$ , e dal centro à i punti  $D E$  siano tirate le rette linee  $C D, C E$ ; Figurando-*



*ci poi il semidiametro  $C F$  perpendicolare à una delle due  $A B, D E$  immobile intendiamo intorno à quello girarsi tutta questa figura; E manifesto, che dal rettangolo  $A D E B$  verrà descritto un Cilindro, dal semicircolo  $A F B$  una mezza sfera, e dal triangolo  $C D E$  un Cono. Inteso questo, voglio che ci immaginiamo esser leuato via l'Emisferio, lasciando però il Cono, e quello che rimarrà del Cilin-*

parmi che sarebbe stato opportuno in questo luogo arrecar qualche esperienza di quelle, che si è detto esser uene molte, che in diuersi casi s'accordano con le conclusioni dimostrate.

Salu. Voi da vero scienziato fate una ben ragioneuol domanda, e così si costuma e conuiene nelle scienze, le quali alle conclusioni naturali applicano le dimostrazioni matematiche, come si uede ne i Perspettiui, negli Astronomi, ne i Mecanici, ne i Musici, & altri, li quali con sensate esperienze confermano i principii loro, che sono i fondamenti di tutta la seguente struttura: e però non voglio che ci paia superfluo se con troppa lunghezza haremo discorso sopra questo primo, e massimo fondamento sopra 'l quale s'appoggia l'immensa machina d'infinite conclusioni, delle quali solamente una piccola parte ne habbiamo in questo libro poste dall'Autore, il quale harà fatto assai ad aprir l'ingresso, e la porta stata sin' or serrata agl'ingegni specolatiui. Circa dunque all'esperienze non hà tralasciato l'Autore di farne, e per assicurarsi che l'accelerazione de i graui naturalmente descendentì segua nella proporzione sopra detta: molte volte mi son ritrouato io à farne la proua nel seguente modo, in sua compagnia.

In vn Regolo, ò voglian dir Corrente di legno lungo circa 12 braccia, e largo per vn verso mezo braccio, e per l'altro 3 dita, si era in questa minor larghezza incauato vn canaletto poco più largo

**Galileo.** Discorsi e dimostrazioni matematiche, 1638.

Galileo atribuye a los especialistas en la Perspectiva la capacidad didáctica para la demostración práctica de los preceptos matemáticos y ningún cauce mejor que el escenario para su aplicación.



### **Taracea del Teatro Farnese, Palacio “della Pilotta”, Parma.**

El espacio ilusorio en base a los preceptos de la perspectiva era un hecho consumado a comienzos de la nueva centuria, perfectamente integrado en la nueva arquitectura del espectáculo, tal y como se puede apreciar en las taraceas decorativas del Teatro Farnese de Parma. Y, del director artístico o el “perspectivista” se deduce un profesional multicapacitado para la integración de todas las disciplinas que hacen posible el montaje escénico, el Escenógrafo, el cual, sin embargo sigue manejando los componentes geométricomatemáticos como herramienta primaria del diseño escenográfico, que junto a otros elementos técnicos de nueva generación (en la iluminación y movimiento de maquinaria) algunos han denominado incluso como “Escenotecnia”.

El Escenógrafo pasa a ejemplificar la calificación de “artista total” de Curtius, en su dimensión de “valido cultural” o brazo ejecutor de la política propagandística de monarcas del Absolutismo y por tanto representantes de la “lúdica áulica”. Uno de estos emblemáticos personajes, desde luego quien ejerció con notable influencia en la Florencia de la primera mitad del siglo XVII y quien logró fama y fortuna, fue Giulio Parigi.



Giulio Parigi, Il Solimano, 1619.



**Giulio Parigi, *Il Solimano*, 1619.**

En el análisis de la composición espacial de las decoraciones escenográficas de las obras de Parigi, como en esta para *Il Solimano*, se puede apreciar la precisión en el ajuste de las líneas visuales que definen el contexto de ambientación, en el que, nuevamente, es posible reconocer el propio urbanismo, en este caso de Florencia, convertida en su conjunto en escenario de las distintas tipologías de celebración.



De camino a la *Piazza della Trinitá*, a la que se accede también desde el otro lado del río, por el puente del mismo nombre, por donde los Medici hicieron cientos de veces sus procesiones, sus festivos cortejos celebrativos, de

Exequias, de *Battesimo* o Bautismo de Herederos, de *Nozze* o Bodas para emparentar con familias de regio abolengo europeo y de *Trionfi* o Entradas a la manera de las Entradas Triunfales romanas. Una de las figuras del Puente de Santá Trinità. Reconstruido el Puente por *Ammannati* entre 1567 y 1569, se eligieron cuatro esculturas para adornarlo, representando a Octavio Augusto como fundador de la colonia primigenia, Carlo Magno su refundador, Cosme el Viejo como Padre de la Patria y Cosme I como primer Gran Duque y fueron realizadas por Giambologna y Giovanni Caccini.

No en vano, Florencia era conocida en la época como *Cesarea o Rómula* y los Medici se autoproclamaban con estas ceremonias, herederos de la grandeza romana. Así hizo su entrada y su recorrido por tanto a través de este mismo itinerario el Emperador Carlos V, como forma de educación en los principios de conmemoración ropagandística.



Aquí aprendió nuestro Habsburgo lo que eran los medios de difusión política, los usos de sometimiento de sus súbditos por el resto del orbe.

Se ha hecho un recuento de la cantidad de tiempo que el primogénito de Juana la Loca pasó de viaje por esos mundos. Más de un veinticinco por ciento de su vida, o sea mucho, y gran parte de ese tiempo lo pasó en Italia, donde fue coronado, en Bolonia. En Roma, donde los Papas le enseñaron lo que era una *via triunfal*, pasando por debajo de los Arcos erigidos por los Antiguos, pero en Florencia aprendió lo que era la Pompa, la Apoteosis, en muchos casos, enmascarando la situación real de la ciudad, cubierta de engañosas o ilusorias decoraciones efímeras, que lo que hacían eran vender un sueño. Sueños de grandeza. La grandeza de los Medici, hábiles en estos juegos ilusorios gracias a las labores de esos escenógrafos, los artistas totales, multiédricos les ha llamado alguien. Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, Giulio Parigi, Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca, Giacomo Chiavistelli y Antonio Ferri ya a caballo del otro siglo, el *Ottocento*. Gloriosos nombres de quienes hicieron posible ese sueño. El reino de la Ilusión.

### **CAPO DI TOSCANA. IL CAPO PARIGI.**

*Florentia* fue en origen un castro o campamento romano. Todavía se conservan algunas de las torres de lo que fue su perímetro original, así como una buena parte del tramo murario, sobre todo aquél que lleva, ya extramuros, a la zona de *Poggio Imperiale*. Ya se sabe que los ingenieros romanos fueron expertos constructores. Sus distintos tipos de “opus” así como su uso sistemático de la bóveda, que permitió insignes obras como el Panteón o cubiertas como las de las Termas en Roma. Y, lo cierto es que mientras que otros edificios no resisten el paso del tiempo, la construcción romana persiste. El campamento romano, que constituyó el instrumento más útil de la romanización y de la colonización, tal y como se puede comprobar en las trazas originarias de una buena parte de las ciudades hispanas, se basaba en un módulo básico y fácil de llevar a la práctica. Amurallado, desde luego y en todo asentamiento, derivaba del cruce de dos ejes, uno vertical y otro transversal, el *cardus* y el *decumanus*, que dejaba un espacio libre en el centro donde se emplazaba el castra pretorio o tienda de los mandos, donde se plantaban estandartes y demás señalizaciones y donde se formaba a la tropa, con cuatro salidas hacia cada una de las puertas principales, amén de que luego se bordeara el perímetro con tantas torres de guardia como se quisiera o pudiera. Precisamente Vitruvio, el experto ingeniero militar que escribe la magna obra de los *Diez Libros de Arquitectura* en tiempos del emperador Augusto, es una de las fuentes más fiables para conocer este tipo de edificaciones, en las que se tenía en consideración, además, la ventilación para su posible uso sanitario o la

cercanía con buenos abastecimientos de agua y desde luego una orientación que permitiera la mejor iluminación y control del terreno circundante. Por eso mismo, aún se puede uno hacer una idea de lo que fuera el primer asentamiento romano que cubría además el tramo del Arno que pasaba entre sus murallas, ya que este curso fluvial siempre ha tenido importancia primordial en la vida y custodia de la ciudad. Como el Tíber, era y fue navegable en una gran parte de su historia, de manera que el control por su desembocadura en el puerto de Livorno se erigió en cuestión primordial para los sucesivos dirigentes hasta que los Medici, ya como Grandes Duques de Toscana libraron distintas campañas militares para su control absoluto y por eso mismo, aún hoy en día le levantan las orgullosas fortificaciones que custodian la salida al mar del Arno, de manos de los artistas que trabajaron para ellos, como los Sangallo y Buontalenti.

Ese antiguo cinturón murario fue posteriormente aumentado con otras obras medievales, torres y fortificación abaluartada, para proteger la zona de *Oltrarno*, al otro lado del río, de las agresiones de los que se convirtieron en enemigos tradicionales por los afanes expansionistas del Estado Florentino, como Siena o Pisa, hasta llegar a conformarse el Gran Ducado de Toscana, privilegio concedido por el Emperador Carlos V. En la zona comprendida entre *Porta Romana* y *San Niccoló* aún queda una impresionante torre medieval, seccionada por la mitad en la que por eso mismo es posible apreciar su entramado interior, incluso un fresco pintado creo recordar, una Madonna de Orcagna, y en su paramento externo aún hoy se pueden vislumbrar los detalles decorativos con que fueron enriquecidos sucesivamente, pese a su inherente carácter defensivo, unas modillones figurativos en uno de los vanos con remate de arco apuntado ojival. En estos días, algún tipo de propuesta del *performance* ha permitido colocar un andamiaje en forma de nariz, que aprovechando los huecos de los vanos permitían componer un rostro con ojos y boca, e incluso después de ser desmontado el *aparatejo* se ha dejado colocado en el suelo durante un tiempo para que se pudiera apreciar el artificio.



Torre medieval en Oltrarno y aderezo de performance.

Verano del 2012.

Esa zona es realmente fantástica. Allí se erigieron, en la primaria expansión tardomedieval, finales de los siglos XIV y XV, *palazzos* y residencia nobiliarias de familias que disputaban su poderío a los Medici, como el *Palazzo Canigiani*, el *Palazzo Mozzi* o el *Torrigiani*. En la *Via Niccoló* expresamente está actualmente la sede del Departamento de *Architettura*, donde se imparten las asignaturas de Tecnología, mientras que las dependencias de *Storia* están escindidas y se imparten en las dependencias generales que dispone la *Università degli Studi* en la *Via Pier Antonio Micheli*, muy cerca de la *Piazza di San Marco* y de la reestructuración brunelleschiana de *Santa María della Annunziata*.



**Gherardo Silvani.** Palazzo Guadagni. Sede del Área de Storia della Architettura. Università degli Studi. Cerca de los Orti Oricellari, hoy Museo Botánico.

Todos esos palacios, con sus magníficas portadas de sillares almohadillados, luego consagrados en los más significativos de todo el renacimiento florentino, el de *Medici Ricardi* y el *Palazzo Strozzi*, con su depurada matemática en forma de sillares conscientemente labrados en una aparente tosquedad, y con algún detalle simbólico alusivo a los propietarios, que a través de estas obras intentaban legitimar la imagen de unas estirpes siempre en parangón con casas reales. Por detrás, en paralelo, la *Via dei Bastioni* que enlaza con la *Via di San Leonardo*, en cuyo punto más escarpado se erigieron los Baluartes de Michelangelo, a instancias de Maquiavelo, nombrado Comisario de las Fortificaciones de la República, en los tiempos en que la ciudad se libró de lo que se consideraba la despótica dictadura del gobierno mediceo, aunque sólo por un breve lapso y que a la postre, con su restauración, llevó al autor del *Príncipe*, casi al destierro de por vida de su ciudad natal. Después remodelado por Buntalenti, conocido como “*delle Girondola*”, por sus increíbles

invenciones espectaculares para la lúdica de los Medici, el *Forte* todavía le levanta en el mismo lugar, sobre los Jardines *Boboli*, aunando las Armas con las Artes, aquél deseo básico de la estética moderna, en el *Parangón* de las Artes de Leonardo, otro de los ilustres florentinos, uno de los artistas más grandes que esta ambigua ciudad es capaz de crear. Lo más sangriento con lo más bello y de todo ello debe ser capaz, tal y como se recogía en uno de los textos más significativos de la época, en el que se estipulan lo que deben ser los principios básicos del comportamiento y el orden social, el *Cortesano* de Baltasar de Castiglione.

*Palazzo Pitti y Boboli* son una dualidad impensable de concebir independientemente y a lo largo de la Historia, sus distintas remodelaciones y ampliaciones siempre han ido de la mano. La reunificación se debió, sobre todo a la labor lúdica festiva a la que se dedicó ese espacio recreativo suburbano, reconvertido en escenario de poder, en pantalla sobre la que proyectar un programa de gobierno de reivindicación de legitimidad dinástica de los Medici, sobre todo por obra y gracia de sus Artistas de Corte, desde la segunda mitad del siglo XVI y sucesivamente en una línea de continuidad, desde el ya citado Vasari, Bernardo Buontalenti y Giulio Parigi ya en el siglo XVII, quien reinó hasta su muerte acaecida en 1638 como verdadero artífice de toda la política dinástica, de todo el diseño artístico, hasta de la ampliación de lo que fuera el *Palazzo* originario de los *Pitti*, ideado por el mismo renovador de toda la ciudad medieval, Brunelleschi y rematado por Michelozzo.

El propio Parigi, un *factotum* de todo lo que aquí se gestaba, de hecho vivió hasta su muerte, no muy lejos del palacio de sus señores, en *Via Maggio*, donde además ejercía su docencia en una Escuela, desde la que se difundieron sus preceptos por toda Europa, de hecho, tanto Cosme Lotti como Bianco del Bianchi, quienes viajaron a España para ejercer en el Palacio del Buen Retiro, demandados como profesionales similares a su maestro, por los Austrias, desde Felipe IV, aprendieron de la mano de Giulio Parigi toda la técnica y la experiencia a través de todos los formatos plásticos que conformaba la figura del Escenógrafo, el artista global que decía Curtius, para suministrar a su señores y comitentes todos los medios en que asentar su imagen del Buen Gobierno, del mejor posible, para mantenerse en el Poder. Recogiendo el viejo adagio o juego de palabras, *la imagen del poder, el poder de la imagen*.



### **Via Maggio.**

Esta calle, adyacente al Palacio Pitti, era otro de los escenarios acostumbrado de las celebraciones urbanas. En 1621 se describe, con todo lujo de detalles, como suele ser habitual en el diario de Tinghi, un *Palio*, de vuelta al palacio desde Santa María Novella, donde se había celebrado un concierto con cuatro coros en honor de Cosme II, el Nuncio Papal y otros embajadores. Ese domingo, a las diez de la noche, se celebró dicha fiesta a cargo de cuatro grupos, junto a los que hubo otro despliegue de carrozas, una de las cuales estaba protagonizada por un monte, coronado por Eolo, rey de los vientos, en forma de gigante “con abito salvaggio, con una vela ripiegata in mano”, que conducía otros cuatro gigantes a su vez.

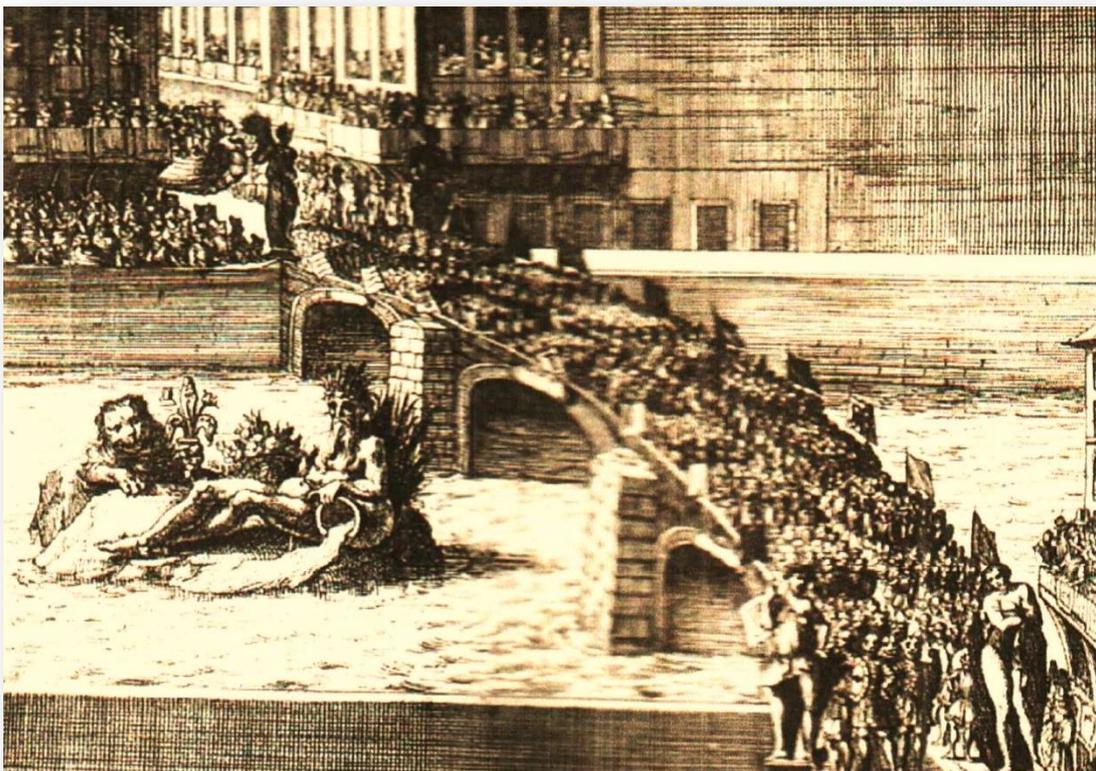
[http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Musica\\_Ballo\\_e\\_Drammatica\\_Alla\\_Corte\\_Medicea\\_Dal\\_1600\\_al\\_1637\\_1300027006/155](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Musica_Ballo_e_Drammatica_Alla_Corte_Medicea_Dal_1600_al_1637_1300027006/155)



Columna de Triunfo en honor de las Victorias de Cosme I en Piazza della Trinità con la figura de la Justicia, erigida en 1581 por **Ammannati**. Centro neurálgico de la plaza de *Santa Trinitá*, cuyo puente también fue reconstruido en tiempos del duque, donde se levantaba orgullosamente la columna de granito coronada por la figura de la Justicia, con la que se

conmemoraba igualmente la victoria de Cosme en *Montemurlo* contra la disidencia interna, pero que a la postre era una reverencia urbana, una representación simbólica de su Buen Gobierno.

Como una de las Estaciones del *Via Crucis*, el ascenso a la gloria del poder de Cosme plasmado en otro tramo del camino que transcurría por delante de la residencia de su enemigo mortal y que viene a rubricar la imagen del poder absoluto y la “*terribilitá*” que consiguió doblegar a todos sus oponentes. Es imposible no darse cuenta de las connotaciones religiosas que tiene toda esta parafernalia, puesto que una familia que dio varios Papas a la Iglesia, no deja de utilizar todo el vocabulario del que pueda proveerse para garantizar la transmisión hereditaria, incluso con la alusión herética, así que los Medici se convierten igualmente en defensores de la Fe. Un discurso, en definitiva, leído sobre el entramado urbanístico, del que se harán eco todas las Monarquías Absolutistas del Barroco.



**Matteo Greuter.** El juego del puente en el de Santa Trinità, 1608.  
Gabinetto dei Disegni e della Stampe degli Uffizi.

Decía Jacquot que la *Fiesta era una manifestación a través de la cual una sociedad o un grupo social se confirma en la conciencia de su existencia y en la voluntad de seguir existiendo*. Los Medici fueron expertos en el gesto, tanto en la vida como en la muerte e hicieron de esta su ciudad un Teatro, la convirtieron en decorado de sus puestas en escena, en instrumento de la propaganda de su gobierno, así que lo que vemos en la actualidad no son sino restos de ese apoteósico aparato decorativo, que lejos de su contexto, de la circunstancia específica que decía Ortega y Gasset, pierden su esencia, quedando reducidos a un conjunto de edificios aislados, monumentos sin memoria, museos como meros almacenes, como la Mansión de *Ciudadano Kane* o como el depósito donde se pierde el Arca de la película de Spielberg, quedando descontextualizados, sin el punto de vista preferencial con el que el espectáculo urbano fue concebido y dispuesto para los espectadores de excepción de aquel tiempo remoto. Y, sin embargo, integrados en el contexto de celebración unitario que supone el escenario urbano, aún en nuestros días es posible hacer revivir festejos del folclore, dentro del calendario cíclico, que remiten a otras épocas, pero que mantienen la espectacularidad de aquellos “ingenios”, a la manera de el de San Felice. Uno de estos es el tan celebrado y conocido *Calzio*, pero hay otro no menos impactante aunque no tan extendido, que es el llamado “**SCOPPIO DEL CARRO**”.



Manifestación festiva específicamente florentina, esta ceremonia de origen ancestral, que remite a los tiempos de la Primera Cruzada, a finales del siglo IX, en la que se celebra la devoción por las reliquias traídas del Santo Sepulcro por el florentino Pazzino de Pazzi y que se depositaron en primera instancia en la Iglesia de Santa María Sopra a Porta in Mercato Nuovo, rebautizada como iglesia de San Biagio y transferidas finalmente a la vecina iglesia de Santos Apóstoles, donde se custodian celosamente.

Según la tradición, tras la liberación de Jerusalén, el Sábado Santo los



Cruzados se reunieron en una prerrogativa, en la iglesia de la Resurrección, donde entregaron el fuego bendito como símbolo de purificación. Con dicha ceremonia se vincula la fiesta pascual florentina de distribución del fuego. De hecho, después del retorno de Pazzino, cada Sábado Santo era tradicional acercarse a la catedral para encender una pequeña antorcha para recrear a nivel doméstico la ceremonia original. Fue con el paso del tiempo, precisamente en la época moderna, cuando se enriquece la escenografía del evento con la carroza que transporta el fuego santo.





©EMP



©EMP



©EMP



Tabernacolo de Santi Apostoli.

Los Medici tuvieron la grandeza de estimar la belleza, de dotarse de los medios para vivir en unas residencias fabulosas, pero también de insertar toda esa estética en un conjunto de fuerte simbología política, que supieron manipular magistralmente como los Romanos a lo que siempre quisieron emular en la grandilocuencia de sus ceremonias, civiles o religiosas, y es ahí donde radica la importancia de estos artistas totales que fueron los Escenógrafos. Florencia tuvo su época dorada en el Renacimiento, pero la culminación de conocimientos aplicados a la ostentación del poder áulico tuvo especial florecimiento en el *Seicento*.

**Giulio Parigi** (1571-1635) es quien mejor encarna la evolución del director artístico genial, devenido en el escenógrafo profesional y poliédrico, de lo “festaiuoli” o festivo, por sus amplias nociones en todas las áreas plásticas y técnicas. Un verdadero “valido cultural”, quien ejerció notable influencia en las artes de la capital florentina, además de considerables privilegios económicos.

Hijo de Alfonso di Santi, llamado *Il Francia* (1535-1590), Giulio nació un viernes 6 de abril de 1571, sobrino nieto de Bartolomeo Ammannati (1511-1592), en el seno de una familia humilde de Prato, no muy lejos de Florencia. Se formó dentro de los parámetros del Manierismo tardío, bajo la influencia de Giambologna (1529-1608) y de Pietro Tacca (1577-1640), asimismo como discípulo de Bernardo Buontalenti (1531-1608), identificándose con los principios de un estilo siempre impactante en busca de la mayor capacidad expresiva posible. Su padre progresó como arquitecto junto a Vasari y a la muerte de éste en 1574 se hizo cargo de la edificación de los Uffizi, de la misma forma que trabajó en otros encargos como en el claustro de Sto. Spirito, colaborando igualmente con Buontalenti en los famosos *Intermezzi* de 1589, con lo cual no sería descabellado pensar que el mismo Giulio participara personalmente en el montaje, contando por aquel tiempo con dieciocho años de edad. Parece que esa época viajó a Roma, donde pudo conocer a Paul Brill (1556-1626), entrando en contacto con la técnica del paisaje flamenco. Precisamente, a través de otros artistas y grabadores franceses, como Israel Henriet (1590-1661), pariente del ilustrador de muchas de las fiestas de Luis XIV, Israel Silvestre (1621-1691) y el pintor florentino Antonio Tempesta, *Il Tempestino* (1555-1630), conoció a Jacques Callot (1592-1635), quien llegaría a ser uno de sus discípulos de más talento, convertido en colaborador y cronista gráfico de los festejos organizados para los Medici, a cuyo servicio estuvo hasta 1621, cuando volvió a Nancy, su patria natal en Francia. Cosme había reclamado a Tempesta a Florencia para realizar una serie de obsequios para la reina Margarita de España en 1612 y el artista acudió acompañando a Callot, a quien Parigi llegó a tomar un gran afecto.