

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/)



ESCENARIOS DE PODER.

ESTHER MERINO. DPTO. DE Hª DEL ARTE II

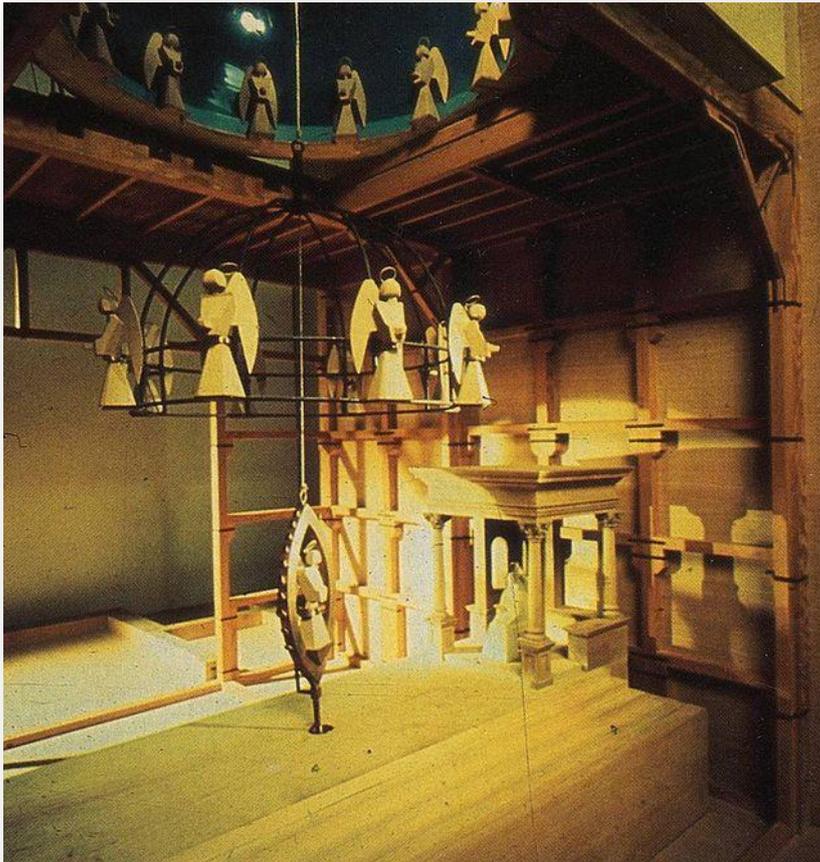
LA FIGURA DEL ESCENÓGRAFO.

Emana de la Cosmoobsesión Perspectiva en las Artes la figura del Escenógrafo profesional. ■

ESCENARIOS DE PODER.

FIESTA, TEATRO Y CEREMONIA EN LA EDAD MODERNA. IV

LA FIGURA DEL ESCENÓGRAFO.



[Ingenio de San Felice in Piazza.](#)

« Vedere muovere un cielo pieno di figure vive, e i contrappesi di ferri girare e muovere e con lumi coperti e da scoprirsi s'accendono: cose che diedero a Filippo grandissima lode. »
Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione del 1550. Edición de Ventrone, Paola. *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008.

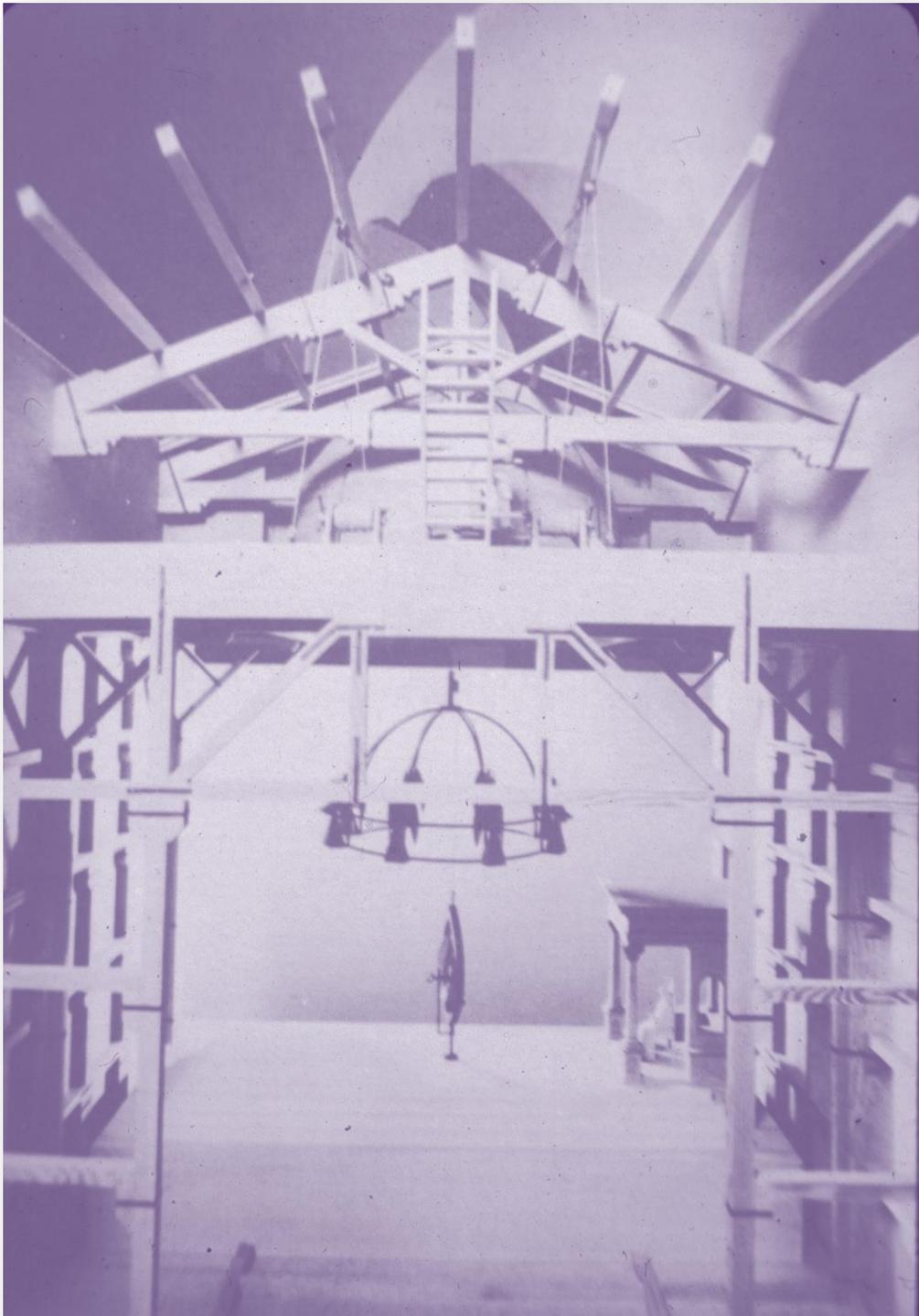


Piazza de la iglesia de San Felice. Oltrarno. Florencia.



<http://www.italiavirtualtour.it/dettaglio.php?id=98592>

<http://wikimapia.org/12583545/it/Chiesa-e-Parrocchia-di-San-Felice-in-Piazza>



Reconstrucción del Ingenio de San Felice.

De los directores artísticos de festejos diversos al Escenógrafo profesional. Desde el Ingenio de la iglesia de San Felice in Piazza en Oltrarno, de Brunelleschi, pasando por las elucubraciones leonardescas, hasta los espectáculos incomparables en la habilidad técnica y sorpresas manieristas, los *Intermezzi* de Buontalenti para los Medici ya como Grandes Duques de Toscana, territorio a la vanguardia en la formación de usos y costumbres herméticas, iconográficas y emblemáticas, como Escuela de Príncipes. Es en este contexto en el que se gestó la figura del artista de notables capacidades y conocimientos polivalentes, para desenvolverse con las facetas de distinta índole del espectáculo, o sea del Escenógrafo, a partir de personajes de amplio calado en la sociedad del siglo XVII, como Giulio Parigi, Giacomo Torelli, Iñigo Jones, asentados en estirpes como las de los Burnacini y los Bibiena.

El universo del teatro se fue convirtiendo en una mezcla fecunda de artes, cultura y disciplinas diversas que pasan de ser itinerantes, tentativas y provisionales e innobles a convertirse en un ente unitario, complejo y consolidado que aglutina a actores y compañías profesionales, técnicos e ingenieros, músicos y escritores en sintonía con la mentalidad barroca, en un lugar de encuentro, un laboratorio, para el debate y la sorpresa pero con enorme eficacia en el adoctrinamiento político junto al entretenimiento de los espectadores a través de la imagen cambiante de las mutaciones escénicas, en las que el escenógrafo se erige en el sumo rector-coordinador de poetas, arquitectos, músicos, coreógrafos y pintores, para ordenar tan heterogéneo cosmos y siempre en connivencia con el príncipe, al que le proporcionan la semántica del gobierno a través de la Fiesta.

El escenógrafo es el encargado de articular las artes literarias con las artes plásticas en conjunción con la música y la ingeniería mecánica, fusionadas de lo que serían las artes escénicas, decantándose la actividad profesional hacia ésta última vertiente maquinista rebasada la mitad del siglo XVII, hasta el punto de que su denominación les adecuaba como expertos en aparatos o en máquinas, siendo la ópera o drama musical el género que mejor sintetizó esta unión de las artes.

Hasta llegar a la codificación de la escenografía se fueron haciendo aportaciones y reflexiones, que hablaban de “magia representativa”, “arte escenográfica”, “extravagante especulación”, “fantástico teatro de la mente”, “maravilla ingeniosa de la óptica”, “lengua jeroglífica que funciona mediante símbolos, números y proporciones”, “ciencia esotérica y erudita, que conjugaba antiguos saberes y modernas técnicas, neoplatonismo y alquimia, para reproducir las características del cosmos en representación teatral”, “persuasión retórica...disposición de la decoración global en el ámbito de la corte”, “estética compleja del Barroco,

experimentada en el aula decorada del teatro”, “espacio absoluto y científico de la caja escénica”, “pathos melódico y dramático de la ópera musical”, todo lo cual condujo a la formulación del concepto de metáfora, como el método más ingenioso y agudo, peregrino y maravilloso, jovial y lúdico, el más rico fruto del intelecto humano, o lo que es lo mismo la “poética imitación”, que se traduce por el mejor cauce, de la “ciencia estética del teatro de la maravilla”. Algunas de estas definiciones o disquisiciones se deben a varios jesuitas, especialmente interesados sobre la materia, como Athanasius Kircher y Emanuel Tesauro, como Claude-François Menestrier, ideólogo de los festejos de Luis XIV.

Todo ese complejo entramado especulativo, artístico y científico fue el campo de actuación en el que tuvo que desenvolverse el escenógrafo, y lo hizo con soltura y brillantez a lo largo del siglo XVII. La nueva figura profesional se fue componiendo a partir de la labor en colaboración del corego-productor-empresario-ideólogo intelectual-director artístico-artista polivalente “demiurgo”, todos ellos, si no uno solo, como proyección simbólica asimismo del Príncipe en el microcosmos del teatro, el “brazo ejecutor” de su poder. Encarnados en personajes como Emilio de´Cavalieri, Enzo Bentivoglio, Filippo d´Aglié, Pio Enea degli Obizzi, Antonio Salvadori, Jacopo Cicognini, Ottavio Rinuccini, Angelo Ingegneri, Leone de Sommi, Giovan Battista Guarini, Giacomo d´Alibert, Francesco Santurini, Buontalenti, Michelangelo Buonarroti el Joven, Giulio Parigi, Aleotti, Guitti, Chenda, Giacomo Torelli, Gaspare Vigarani, encabezando la lista de una generación pionera en la definición de Escenógrafo.

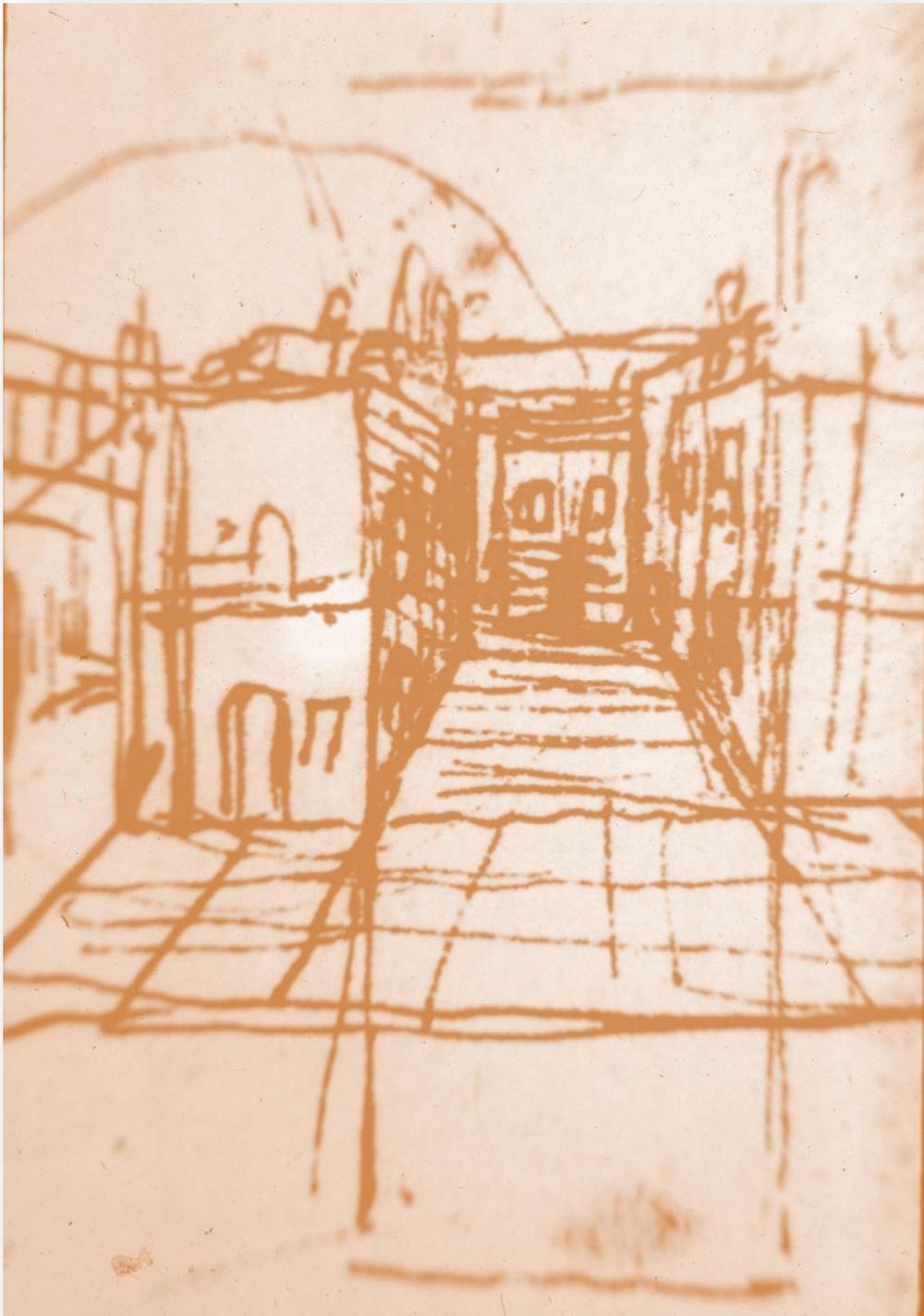
LA GEOMETRÍA DEL ENTRETENIMIENTO.

Se suele argumentar que la primera escena en perspectiva ilusionística fue realizada por Girolamo Genga en 1506 para la Égloga *Tirsi* de Baltasar de Castiglione y por Pellegrino da Udine en Mantua (1508) para la *Casaria* de Ludovico Ariosto. Y también a Genga se le debe la primera escena fija en relieve para *La Calandria* (1513), que era descrita como una vista de una “*città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura e prospettiva bene intesa*”.



Taracea del *Studiolo* de Urbino.

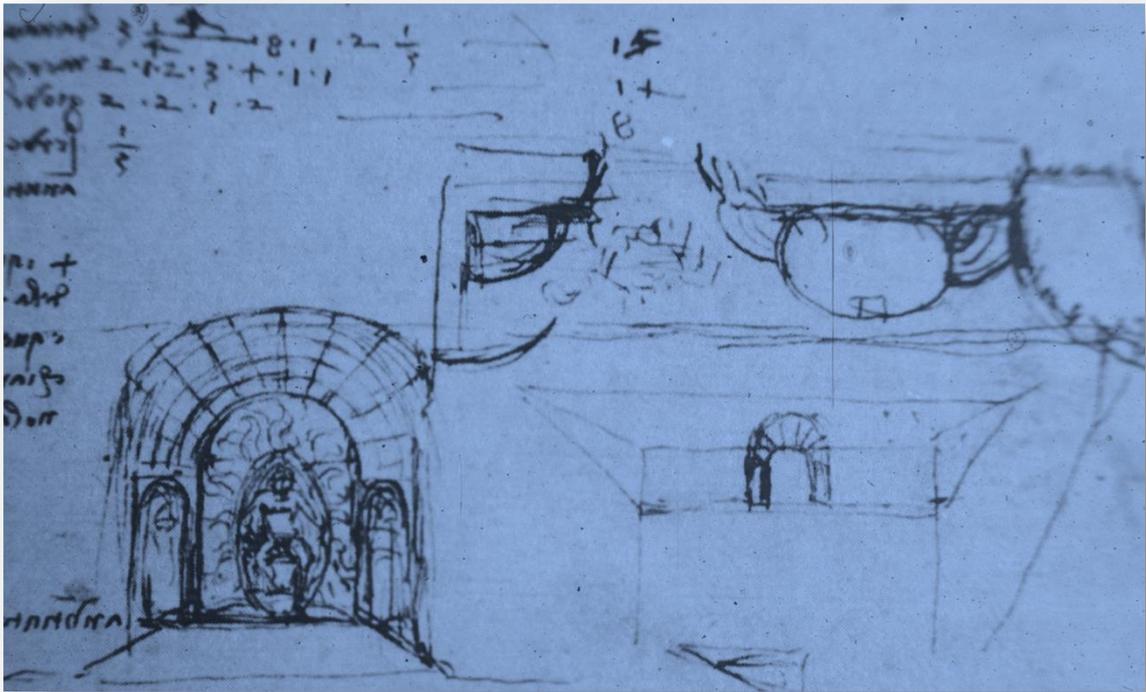
Leonardo da Vinci (1452-1519) fue más que un artista, un calificador que se identifica con lo incommensurable, de infinitos conocimientos e intereses múltiples, entre los que se contaban aquéllos para los que fue contratado en la corte de Milán, como director artístico u organizador de los espectáculos lúdicos que tenían como objetivo la legitimación dinástica de Ludovico el Moro (1452-1508). Es imposible sustraerse a la actividad fundamental de este polifacético artista, como creador de la iconografía de los festivales mitológicos de los Sforza, porque en ella estuvo ocupado las dos últimas décadas del siglo XV.



Leonardo, "Calle vitruviana". *Danae* de Baldassarre Taccone. 1496, Codex Atlantico.

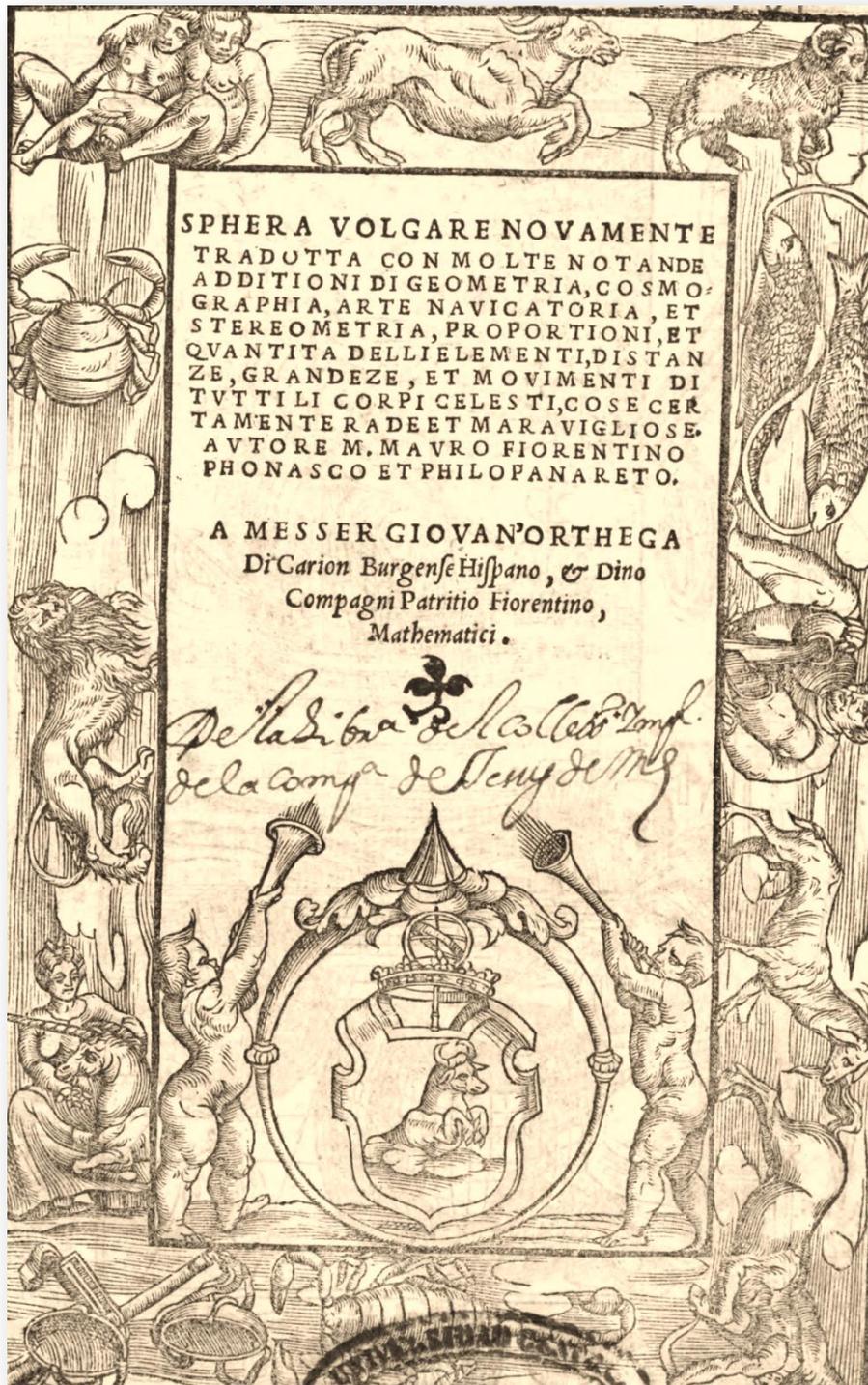
Con objeto de buscar información y noticias sobre el teatro griego y los espectáculos de más amplio espectro romano, Leonardo buceó en la historia y en la tratadística de los antiguos, Vitruvio principalmente pero también en otros muchos como Hierón o Jerónimo de Alejandría, como era conocido en España. Así, participó de una tendencia que se fue consolidando a lo largo del siglo XVI, de lo que puede denominarse “cosmoobsesión perspectiva”, esto es, el interés casi obsesivo por ilustrar el texto de Vitruvio en general, en los pasajes en los que se describían sus propuestas urbanas y más concretamente con las descripciones de las composiciones escenográficas de los tres géneros dramáticos. La reconocible imagen de la “calle vitruviana”, reconocible en la casi totalidad de los artistas del Renacimiento, que como su propio nombre indica, buscaban hacer renacer la cultura grecolatina, en este caso buscando expresamente todo tipo de información útil como recurso reutilizable en estas nuevas cortes o *Nuevas Romas*, como instrumento de legitimación de unos estados conformados en base a subterfugios fraudulentos o rapiña bélica, derivados en muchos casos por no decir en su totalidad, del asesinato. Surge la “**lúdica del poder**”, el escenario y las decoraciones para ambientar los entretenimientos a través de los cuales los nuevos señores de la época moderna van creando una sintaxis para afianzarse en su poder y mantener el orden, la sumisión y el vasallaje. Es en ese contexto en el que la figura de Leonardo cobra tanta relevancia, porque su genio indiscutible al servicio de esta causa proporcionó las bases de ese nuevo lenguaje en la puesta en escena, en la semiótica de la iconografía áulica.

Con apenas un esbozo, Leonardo compone una escena en perspectiva, que simula profundidad y varios planos, uno de suelo y otro aéreo, con las disminuciones proporcionales progresivas y verosímiles en función de la lejanía o la cercanía, que son igualmente apreciables en otros dibujos preparatorios de esos festejos, como la *Danae*, sin embargo aún con evidentes reminiscencias medievales como la mandorla alusiva a la divinidad.



Leonardo. *Danae*. No existen dibujos para *La Festa del Paradiso*, pero se apuntan ideas en otros que sí se conservan como en este con los diseños preparatorios para la Danae de Baldassare Taccone, para el conde de Cajazzo seis años después de aquella, con alusiones a su conocimiento de los aparatos de Brunelleschi, para conseguir introducir en escena al Ángel de la Anunciación con una aparición o “descenso”. 

Academias como la de los Olímpicos de Vicenza basaban una parte esencial de los estudios institucionales en las Ciencias. Un rápido vistazo sobre las Bibliotecas conservadas, de uso común de los Académicos muestran títulos habituales como los *Elementi* de Euclides, La *Cosmographia* de Ptolomeo o la de Pietro Apiano, el *Astrolabi declaratio et horologiographiae* de Sebastiano Munster y *Le Sfere* de Sacrobosco.



Sacrobosco, *Le Sfere*. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" UCM.

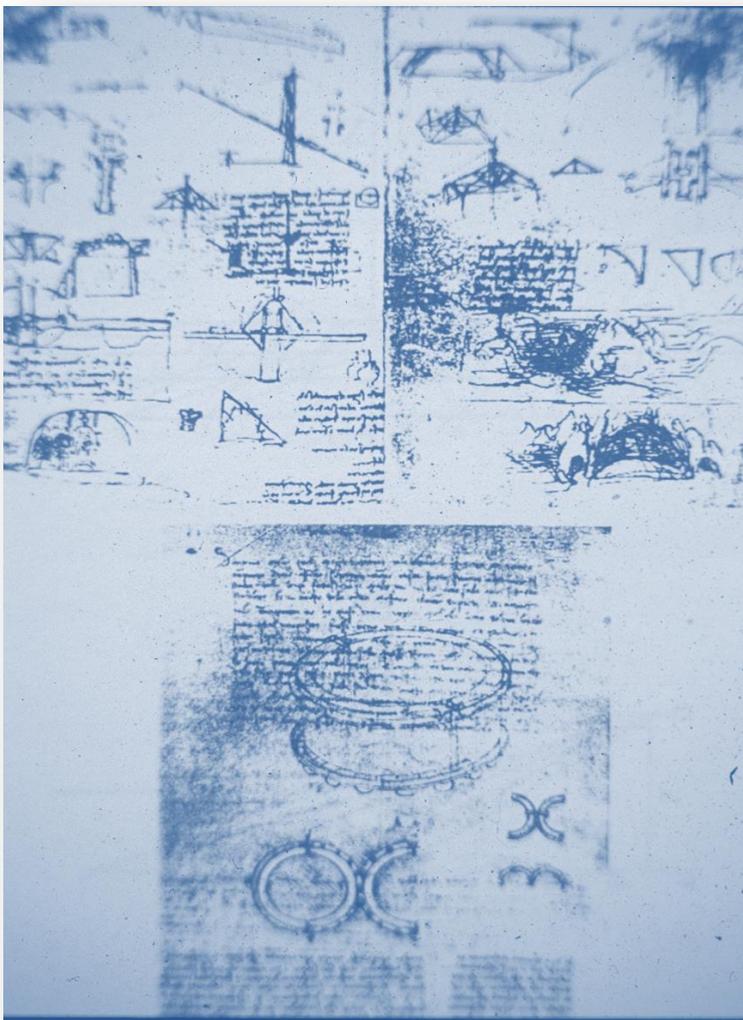
De hecho, desde el *Cinquecento* el término **Teatro** se utiliza para hacer alusión a la cosmografía. El Teatro deja de ser simplemente el lugar de la representación, para convertirse en un espacio para la imaginación, donde se proyecta el saber de la época y la armonía del cosmos, a través de la

fusión de las Artes. Así, la *Cosmografía* de Marcantonio Pasi (1537-1599) se ilustra con el lema del Teatro en el Frontispicio en su edición impresa. Abramo Ortelio, (1527-1598) publicó el atlas titulado *Theatrum Orbis Terrarum* - teatro del mundo - auténtica innovación desde el punto de vista de la representación cartográfica.



Sacrobosco, *Le Sfere*. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" UCM.

Los estudios científicos de Leonardo son apreciables en los dibujos de sus cuadernos o códices y de sobra se conocen sus vínculos con los ambientes académicos italianos más vanguardistas en la investigación, junto a sus reinterpretaciones de edificios emblemáticos del pasado romano, como el teatro móvil de Curión y los aparatos o “ingenios” recreados para los nuevos usos y costumbres del temprano Renacimiento, como el de Brunelleschi, que muy posiblemente llegara a conocer, además de diseños innovadores como ese de la montaña seccionada a manera de modelo de emplazamiento para ambientaciones del Hades, con amplia aceptación por la comunidad artística, tal y como luego se puede reconocer en los diseños escenográficos de los *Intermezzi* de *La Pellegrina*, de Buontalenti.



Bocetos de **Leonardo** para maquinaria escénica, presumiblemente *Il Orfeo* de Poliziano, realizada en el castillo de Marmirolo en 1490, o con una hecha para el gobernador de Milán, Charles d'Amboise, en 1506/1507 y reconstrucción del teatro de Curión (estancia milanesa).

Las decoraciones de estas fiestas, en su función de maestro de ceremonias y banquetes, se convirtieron en símbolo representativo del provecho que podían sacar los Sforza en primer término pero por extensión aquellos que fueron conociendo los detalles de tales montajes, transmitidos por quienes pudieron contemplar tales maravillas. A veces, con recursos más complejos y otras con otros más sencillos pero no menos efectivos, como ocurrió en la *Festa del Paradiso*, en 1490. En esa ocasión, al parecer, se construyó un escenario oval con gradas periféricas en torno a una escena decorada con ramaje arbóreo del que pendían retratos de las familias de los contrayentes, o sea una recreación de un árbol genealógico, ni más, ni menos, porque de esta forma las estirpes dinásticas daban el salto de los legajos de los manuscritos a la emblemática alegórica y de ahí a la metáfora, progresiva pero ineludiblemente enriquecida de contenidos especulativos. Otro elemento innovador junto a otros tantos radica en la codificación de los distintos episodios en un texto recopilatorio, concebido a manera de obsequio y amuleto para los protagonistas honrados en el evento, que constituye un precedente de los libretos y crónicas indispensables asociados a la Literatura de la Fiesta, con mayúsculas.

En el caso de la ciencia aplicada, no menos se ha especulado con sus creaciones, como la del autómatas (1495) destinado a animar los espectáculos, que podía mover la mandíbula, los brazos y la cabeza, desconociéndose el mecanismo que lo animaba y que recuerda ostensiblemente a la descripción de Plinio de la recreación de Anubis en el marco de los santuarios egipcios y a los diseños de Hierón o Ptesibio. E igualmente intrigante resulta, como casi todo lo relacionado con este artista tan versátil, amante de lo oculto o de su desciframiento según se vea, anárquico e independiente, la misteriosa aparición, a mediados de los años 80 del siglo pasado, del llamado Codex Romanoff (del que se hizo eco en una reseña dominical, el Magazine de El Mundo de hace unos años, firmada por Juan M. Bellver), supuestamente conservado en el Ermitage de San Petersburgo, cuya atribución a Leonardo sigue siendo más que cuestionable. No obstante, algunos de los detalles que ahí se abordan no dejan de ser interesantes por mucho que se acepten como conjetura, como las maquetas de máquinas bélicas realizadas con pasta y mazapán para Lorenzo de Medici. Apenas un esbozo de una ejecución mucho más amplia, que habría llevado a cabo en el marco de celebraciones organizadas

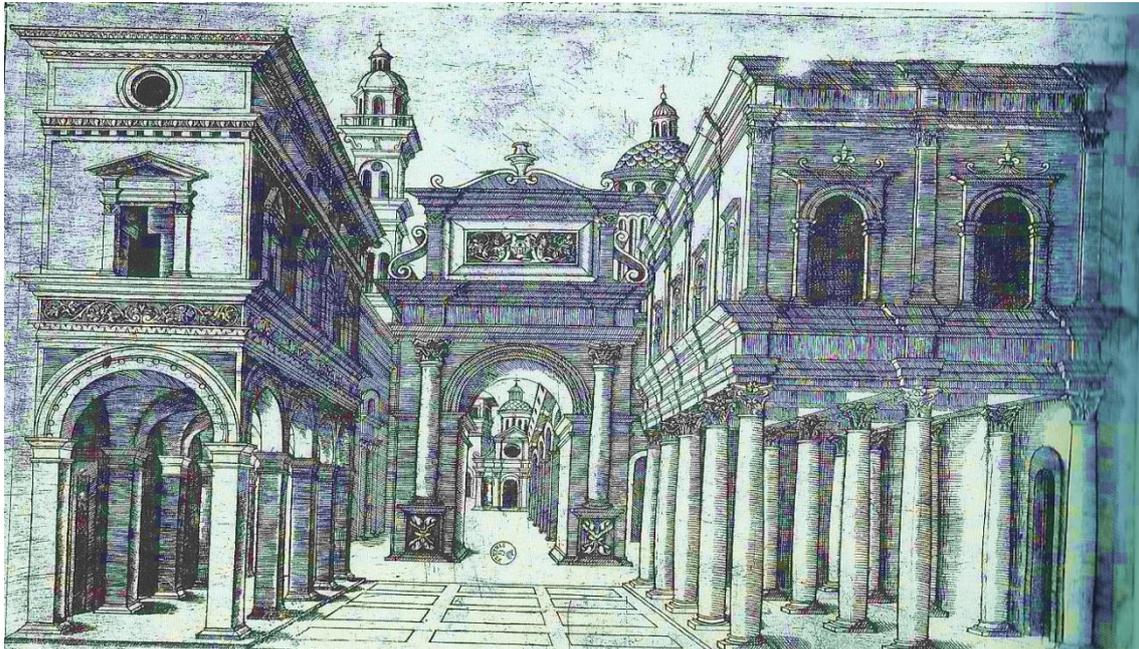
precisamente para el entorno milanés, como alimentos colocados o tallados con formas figurativas y presentaciones que recuerdan a la nueva cocina de los grandes *chefs* para canalizar su enorme creatividad y en el ámbito de una reforma más amplia y racional de las cocinas palatinas, con la inclusión de diversos artilugios mecánicos para su mejor funcionamiento, que surtirían de fuente de fuego constante o agua hirviendo, sin descartar el acompañamiento musical tan necesario derivado de la terapéutica pitagórica, que hacían de la cocina del maestro un gran caos, más que otra cosa, al parecer de algunos de los curiosos que pudieron contemplar tal “espectáculo” en sí mismo. Si se acepta como propio del artista, el mismo Codex relata que en la boda de Ludovico con Beatrice d’Este, ese mismo año de 1490, se organizó una enorme tarta de más de sesenta metros de longitud en el patio del castello sforzesco, cuya particularidad radicaba en el material del pastel, realizado con bloques de polenta reforzados con nueces y uvas pasas y donde silla y mesas también estaban configurados del mismo material, que no llegó a usarse porque la noche anterior fue medio devorada por distintos animales. Ficción o no, lo cierto es que no chirría mucho con lo que debió ser la realidad de su tarea como maestro de ceremonias y banquetes, tan magníficamente recogido en el largometraje de Roland Joffé (2000), en el que encarna al Maestro François Vatel, en este caso al servicio del Príncipe Condé, el actor Gerard Depardieu, en uno de los mejores papeles de su carrera.

COSMOOBSESIÓN PERSPECTIVA.

Lo que está claro es que la perspectiva se fue convirtiendo en el instrumento indispensable para la construcción de un espacio fingido pero verosímil para el espectador como continuación del espacio real, en el que la arquitectura de la nueva ciudad moderna se erigió en protagonista de la elaboración espacial en general y de la decoración escenográfica en particular, en el marco de la ambientación del espectáculo. Se hacía efectiva la “ventana albertiana”, codificación teórica de los preceptos experimentales y prácticos de la ciencia perspectiva, planteados anteriormente.

En los estudios de la perspectiva y de su aplicación a la escena resulta indispensable mencionar a Filippo Camerotta, quien hace una presumible

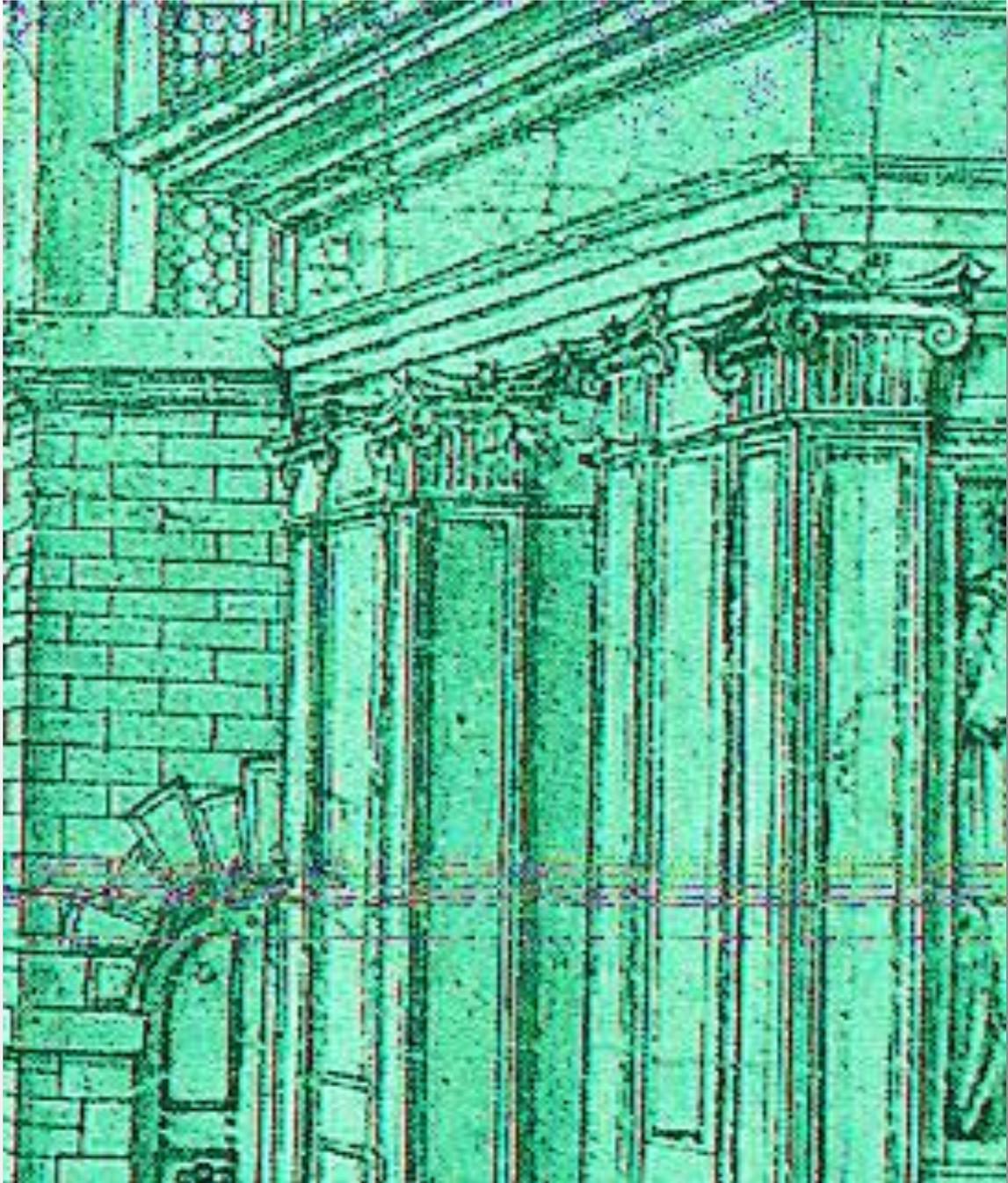
sucesión de las obras que constituyen el origen de la aplicación de la perspectiva a la construcción de la decoración escénica. 



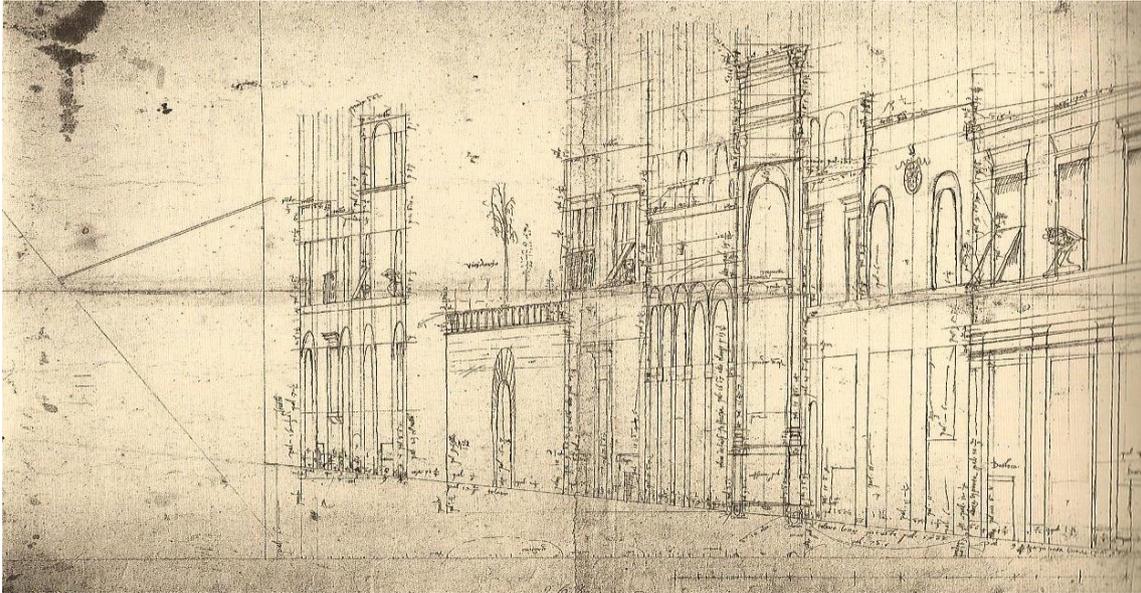
 **Architettura ficta.** Es posible que **Bramante** (1444-1514) estuviera trabajando en Urbino como escenógrafo, habiendo influido en las creaciones posteriores de Genga, pero lo cierto es que su actividad teatral resurge en 1495, cuando Ludovico El Moro le encargó diseñar “*qualche digna fantasia da mettere in spettacolo*”. Quizás sea esta imagen de 1475 (Uffizi) en la intersección entre la producción pictórica y la taracea, la más antigua representación de la escena en perspectiva. Una vista urbana que remite de forma directa a las de los grabados de Serlio, más adelante.



Peruzzi o Vasari. Uffizi. Escena en perspectiva con edificios romanos.
Diseño para la *Calandria*, del Cardenal Bibiena, organizado por Peruzzi en el Vaticano en 1514 o la *Talenta* de Pietro Aretino, en Venecia (1542).

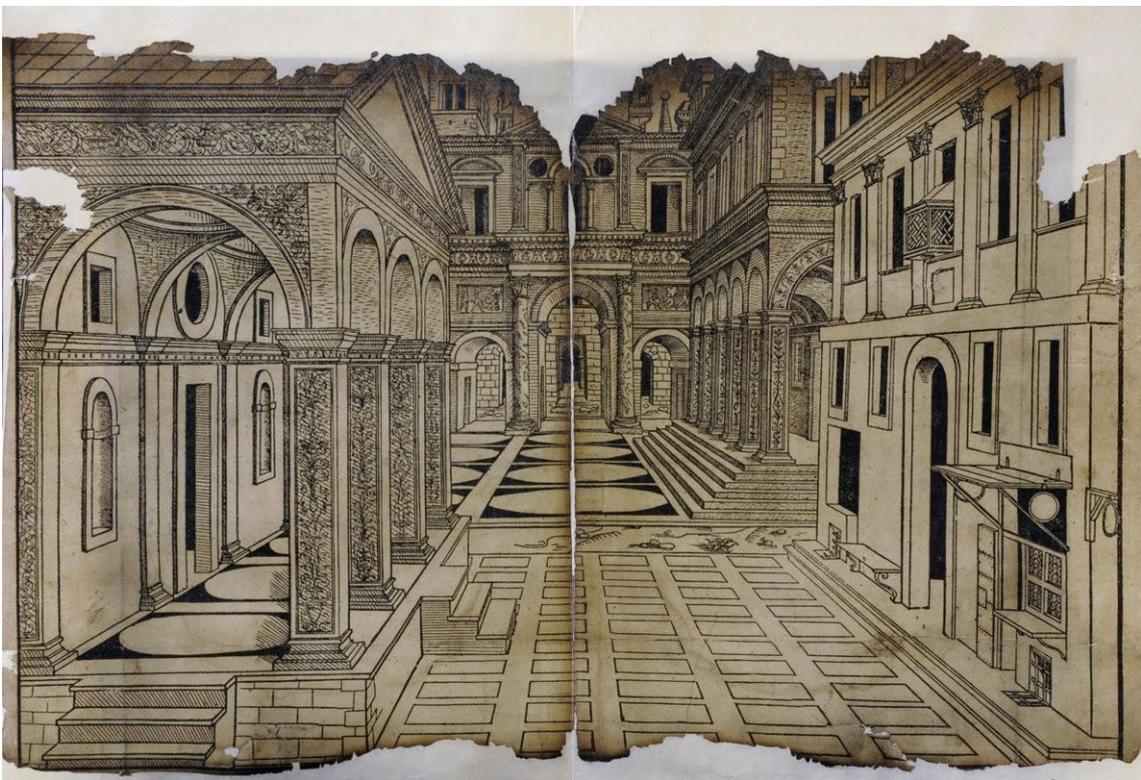


Se atribuye al Cardenal Raffaele Riario la restitución del Teatro Clásico, con la innovación de la perspectiva aplicada a su decoración escenográfica, aunque no está muy claro cómo sería dicha decoración, quizás un fondo móvil reutilizado, pero Alberti algo conocía sobre la tipologías de escenas descritas por Vitruvio, para las que dice en *De re aedificatoria* que se accionaba una “*machina girevole con una facciata dipinta...*”.



Baldassarre Peruzzi (1481-1536). Estudio escenográfico para *La Bacchide* (1531). Uffizi.

Significa la madurez en la aplicación de la perspectiva a la escenografía para generar la sensación de tridimensionalidad. Los estudios de proyección de las líneas visuales se aplican sobre el mejor espacio posible: el escénico.



Peruzzi. Diseño de decoración de escena teatral. Reggio.

Se multiplican a lo largo del siglo XVI las muestras del interés suscitado en los distintos artistas por la ilustración de las escenas vitruvianas o directamente las composiciones espaciales en perspectiva, cuidadas en el detalle hasta esos fondos proyectados hasta el infinito.



GIROLAMO MARCHESI. 1520. Pinacoteca Nazionale di Ferrara.



Bartolomeo Neroni llamado *Il Riccio* (1505'1579). Escena de calle (1560) para *L'Ortesio* de Alessandro Piccolomini.

Las vistas de ciudades ideales, ya fueran concebidas como estudios preparatorios de decorados para esos nuevos montajes festivos, o fueran demostraciones de proyecciones lineales pluscuamperfectas, no dejan de ser montajes artificiales que “se leen” de manera diferente a los fondos neutros del pasado plástico bidimensional inmediatamente anterior, quizás con mayor efectividad en el ámbito de estos diferentes espectáculos que demandan las cortes modernas.



La ciudad ideal llamada "de Berlín", sin atribución, ca. 1477.



La ciudad ideal llamada “de Urbino”, atribuida a Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Luciano Laurana o a Francesco di Giorgio Martino, en la Corte de Federico de Montefeltro.

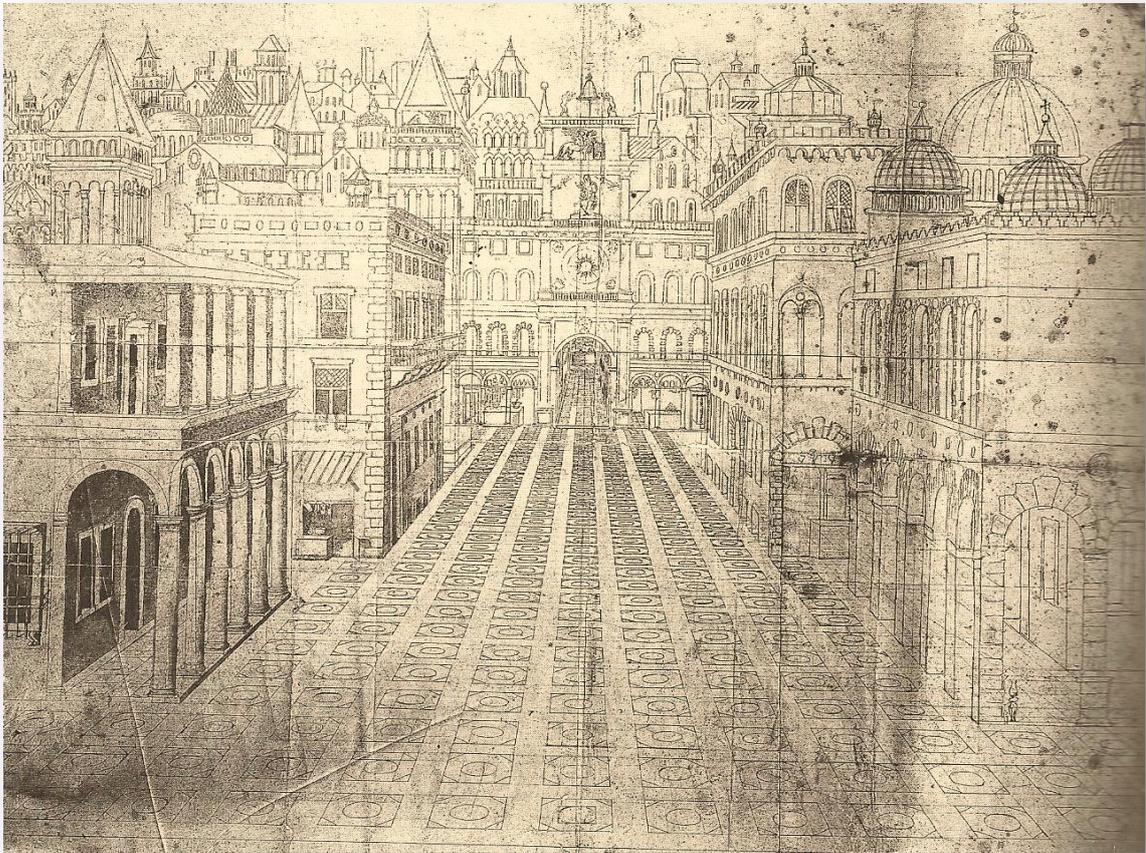


La ciudad ideal llamada "de Baltimore", atribuida a Fra Carnevale ca. 1480-1484.

LA VENTANA ALBERTIANA MÁS PERFECTA.

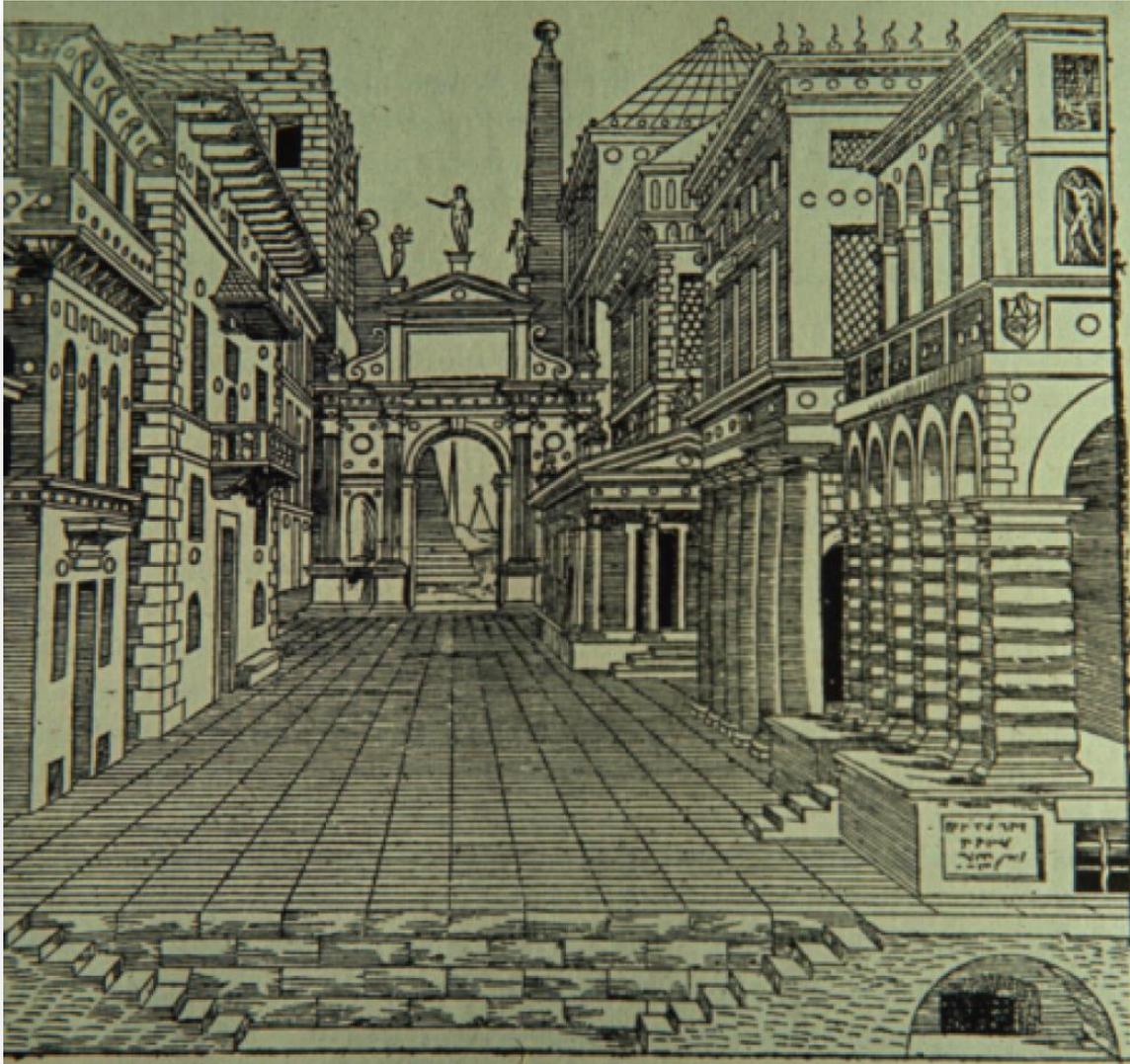
Parafreseándome a mí misma “no se puede negar que el ilusionismo de la *Ventana Albertiana* está el antecedente de la Teatralidad del Barroco, en una vertiginosa carrera de consolidación de experiencias y comportamientos, que desembocaron en prácticas obsesivas, como las investigaciones perspectivas y disquisiciones sobre el punto de vista, cuyo desenlace se vislumbraba, justamente, en las creaciones de Torelli, tanto en Italia como su periplo francés, en las de los Burnacini y los Bibbiena, sancionadas y codificadas por la tradición de Sabbattini”. Se recupera la identificación hecha en la Antigüedad entre pintura perspectiva y escenografía, derivada de la simbiosis que integraba el término *skenographia*. Y, así fue convirtiéndose en elemento indispensable para poder comprender las construcciones ilusorias en el marco de la Caja, entendida como edificio polifuncional que englobaba las diversas funciones del Teatro, cerrado, independiente y ya consolidado como edificio permanente. Un espacio acotado, en el que el artista polifuncional que fue erigiéndose en el escenógrafo profesional, dirigía con sustancial eficacia la visión del espectador, manipulando decorados orientándolos hacia un punto de fuga en la línea del horizonte, sin fugas visuales, sin dejar resquicios a la libre imaginación, en base a los nuevos preceptos de la perspectiva auclidiana, con la definición, incluso, del punto de vista preferencial, que convertía cualquier puesta en escena a ojos de los espectadores, en esa *Ventana*, reunificación de los presupuestos brunelleschianos y de todas las experiencias previas que llevaron a la instauración de la ciencia perspectiva como medio indispensable de recreación ilusionística, a través

de la cual se podían relatar todo tipo de asuntos mediante composiciones verosímiles al ojo humano.



Serlio (1475-1554/55). Uffizi. Vista de la Piazzetta San Marco, fusionando elementos de la escena trágica y cómica de Vitruvio.

Todo ese proceso en el que la perspectiva se fue consolidando como instrumento compositivo básico continuó y quedó definitivamente unido a su uso escénico en el momento en que Sebastiano Serlio (1475-1554) publicó su Segundo Libro, sobre la Perspectiva, en 1545, que contenía un capítulo final dedicado al Teatro, porque consideraba que era el mejor ejemplo posible para hacer la declamación comprobatoria de que era el instrumento adecuado de los nuevos usos artísticos. En esa obra “probatoria” notarial hubo acuerdo internacional para aceptar sus grabados con las propuestas decorativas de ambientación básica de las tres escenas dramáticas descritas por Vitruvio, que, además, sin excluir la que fueran susceptibles de implementarse con otro tipo de decoraciones móviles, recuperando la idea de los “*periactos*” griegos.



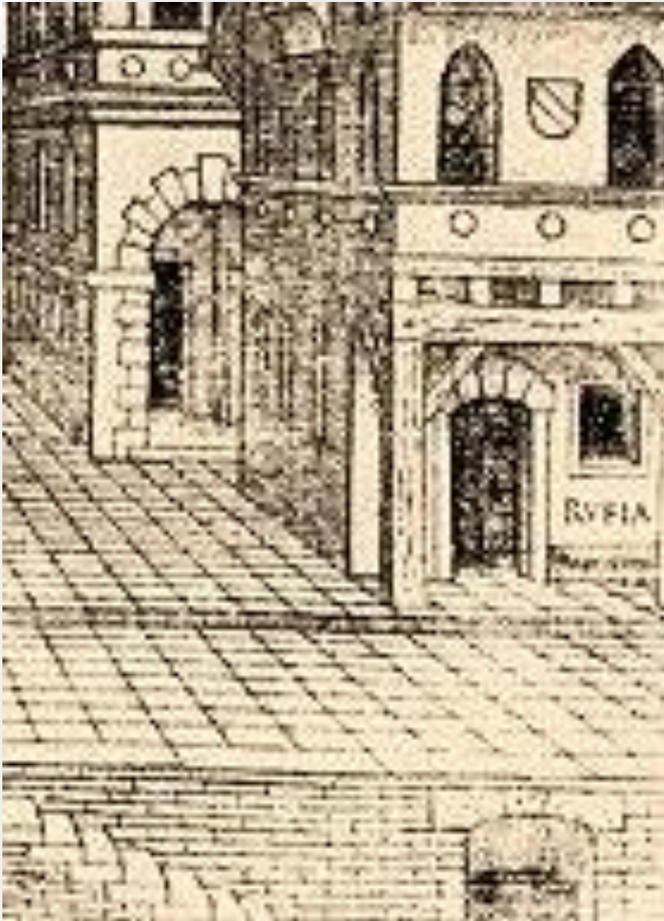
Sebastiano Serlio. *Libro II sobre la Perspectiva*. 1545.

La Escena Trágica para Serlio debía representar la nobleza arquitectónica en correspondencia, al igual que recomendaba Vitruvio, el elevado estamento social de sus protagonistas, reyes, héroes y personajes del universo mitológico olímpico en aquél caso, a quienes ahora se les añaden señores, príncipes y monarcas de los Estados Modernos. Se trata de una visión de la ciudad ideal antes ensayada sobre que viene a propósito para subrayar el nivel jerárquico de quien ocupará la escena. Simbolismo al fin, rematado por el almohadillado del frente sobreelevado, que se asocia a la arquitectura palatina promovida por los nuevos señores del Renacimiento, quienes se podían permitir encargos encarecidos por el esfuerzo en el trabajo específico sobre cada uno de los sillares. Por eso los bastidores de tela y madera, enriquecidos con relieves, debían recrear estructuras de la arquitectura conmemorativa, monumental y palatina, que remiten a la

Antigüedad clásica. Es interesante, además, porque distingue entre decoración de bastidores de frente y laterales, precediendo a la demostración que hará Danti, no por casualidad en la ilustración de la *Regla de la Perspectiva* de Vignola.



Sebastiano Serlio. Decoración para Escena Cómica.



El autor es explícito con las indicaciones útiles y así, siguiendo a Vitruvio en la coincidencia de estructuras urbanas reconocibles (simbiosis de la arquitectura civil del norte de Italia, porque no en vano era Serlio natural de Bolonia, en la que se vislumbran arquerías apuntadas y reminiscencias de la arquitectura lombarda, en connivencia con unas nuevas formas que estilo renacentista) para la ambientación de la escena cómica, abundando también en la necesidad de ahondar en los elementos relacionados con sus habitantes, lo que denomina como “personajes privados”, sin faltar la “casa de la rufiana”, esa “Rufi” que se atisba en el detalle del lateral del grabado, en alusión a la ubicación de las meretrices, habituales en todas las urbes como necesidad humana desde el origen de los tiempos. Junto a la obligatoriedad gráfica de yuxtaponer edificios de distintos tamaños para que se pudiera contrastar las mutaciones proporcionales según la situación en la lejanía o en primer término. “Rompimientos espaciales” los llama

Javier Navarro de Zubillaga, que ha hecho un análisis minucioso de estas escenas.



Serlio. Escena Satírica. Segundo libro de la Perspectiva. 1545.

Una decoración ahora recuperada para poder ambientar las representaciones de nuevos géneros literarios que van surgiendo, como marco adecuado para los temas abordados en las Églogas de carácter pastoril. Adornada de árboles y flores naturales o de seda por ejemplo en el caso de que el contexto de los argumentos se ubicara temporalmente en época primaveral, sobre un basamento de piedra rústica donde poder insertar unas cabañas que aluden a la “construcción primigenia” mencionada por Vitruvio, del mundo natural en el que el hombre alcanzaría el ideal de felicidad, o sea la representación de la Arcadia paradisíaca. Siempre se propone esta escena como ejemplo de una cierta heterodoxia con respecto a las dos anteriores en la utilización un tanto más relajada de la perspectiva, en relación con el marco natural del registro teatral satírico correspondiente al origen de los ritos dionisiacos en los que se inscribe el nacimiento del Teatro. Naturaleza dionisiaca frente al rigor ordenatorio que la perspectiva apolínea impone en las otras dos escenas.

Se va rematando la adecuación de los estudios de perspectiva a la composición escénica, desde la obsesión por ilustrar el texto de Vitruvio en todos sus apartados y resaltados aquéllos más específicos referidos a lo teatral por los nuevos tratadistas modernos, que mezclan decoración y perspectiva para educar la vista de los nuevos espectadores sobre un reino de ilusión compartida, de un espacio fingido que pretende ser una prolongación del espacio real.