

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

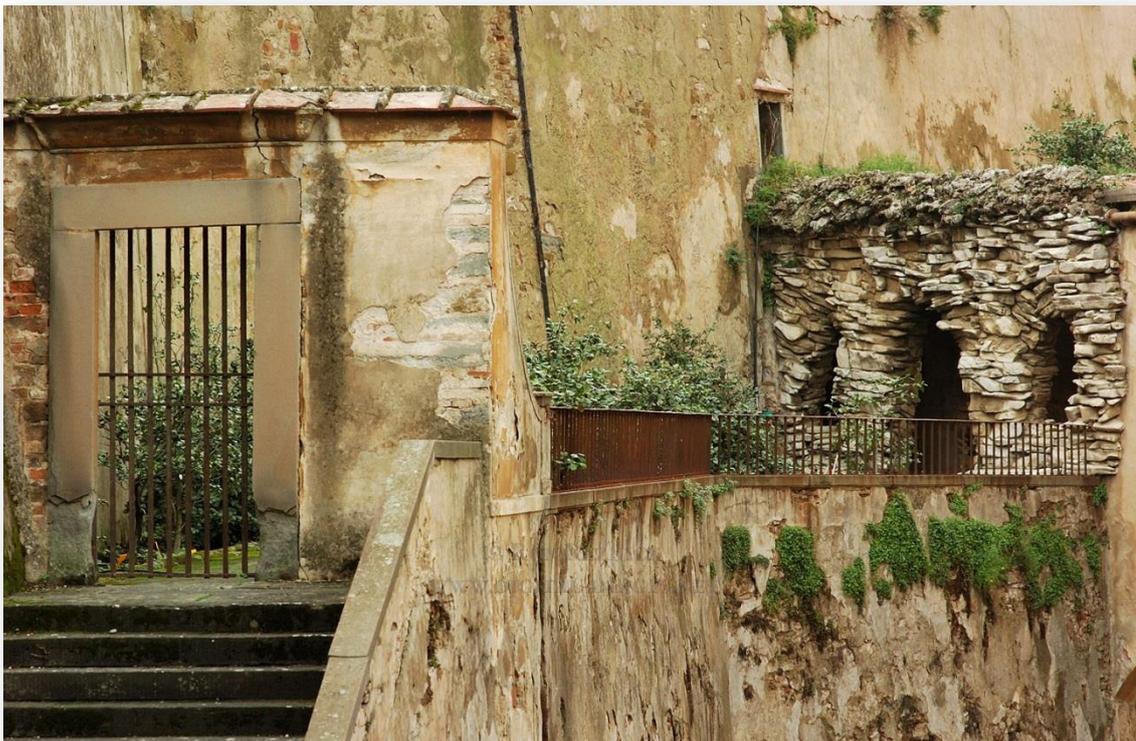
**25/02/2016**

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/)



**GROTICINA DE VULCANO. JARDINES BOBOLI. PALAZZO PITTI. Donde parece que Giulio trabajó en 1617.**

Durante los años 1617 y 1618 también se ocupó de los “aparatos” de la capilla del Pitti, donde “la Madonna venía adornada con todos los símbolos de la Casa Granducal y en las ocasiones solemnes, que siempre eran con música, se permitió la entrada del pueblo, para contemplarla”.  
[http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Musica\\_Ballo\\_e\\_Drammatica\\_Alla\\_Corte\\_Medicea\\_Dal\\_1600\\_al\\_1637\\_1300027006/147](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Musica_Ballo_e_Drammatica_Alla_Corte_Medicea_Dal_1600_al_1637_1300027006/147)

Arquitecto, ingeniero hidráulico, civil y militar, constructor de máquinas, maestro de diseño y matemáticas, pintor paisajista en su juventud y grabador, a quien, de hecho, Baldinucci (1624-1697) atribuye la invención de la técnica del aguafuerte y escenógrafo como aglutinador de una actividad polifacética, sobre todo a mayor gloria de los Medici, a cuyo servicio, como grandes mecenas de la Europa “festejante”, viajó en otras dos ocasiones a Roma, una en 1616, acompañando a Giovan Carlo de Medici, nombrado cardenal, donde visitó la Villa Frascati y otra en 1625, donde recaló en la Villa de la familia en el Pincio, en unos años en los que ya formaba parte de la Academia de Pastori Antellesi, en la que el pasatiempo favorito era escuchar música en las veladas literarias y los debates intelectuales de gran calado. Desde 1597 figuraba en los archivos mediceos como empleado de la Corte en calidad de pintor y desde 1603 se

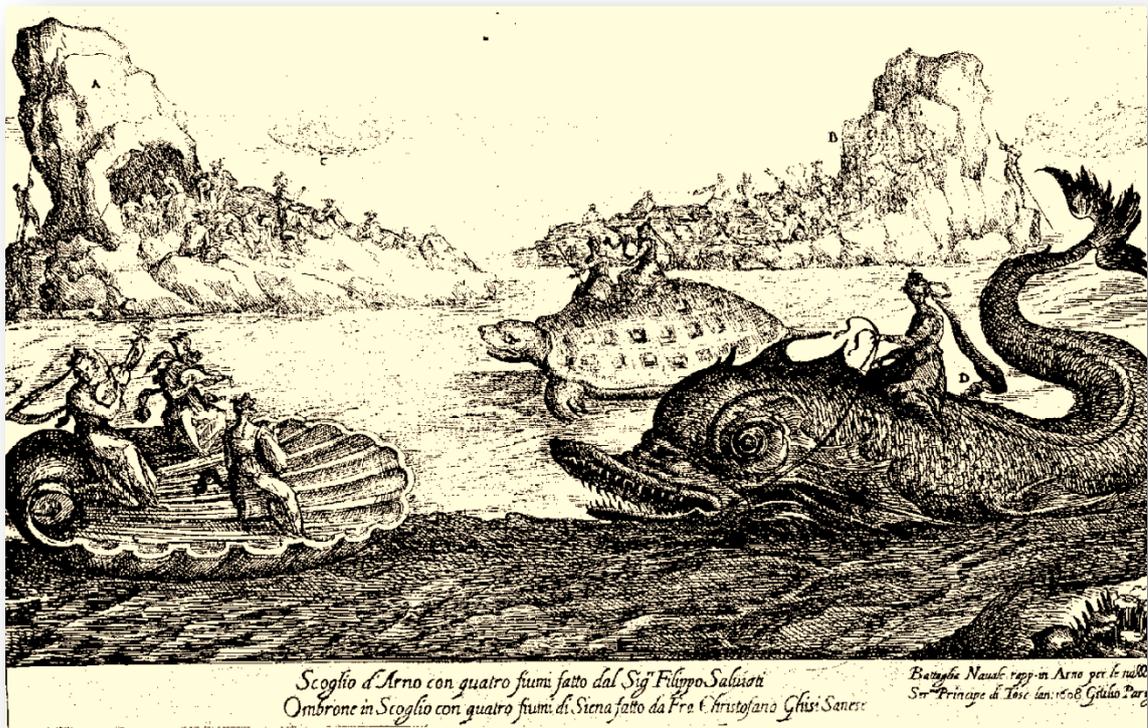
le encargó la educación de los miembros del círculo cortesano en la Academia, con sede en su vivienda de la Via Maggio, muy cerca del Palacio Pitti, que antes había ocupado Buontalenti y donde Parigi residió el resto de su vida. Allí se leía a Euclides, se enseñaba mecánica y perspectiva siguiendo los postulados de Galileo (1564-1642) y a ella asistieron hasta sus propios hijos, creándose una forma de pensamiento y un estilo derivado, depurado, erudito y clasicista dentro del Barroco, con un magisterio en formas y usos artísticos que alcanzó fama internacional, tanto como una enorme difusión en otras cortes europeas, sentando las bases de la práctica escénica que fue tornando hacia una progresión creciente hacia la complejidad mecánica, casi una obsesión creativa de “aparatos” sorprendentes a partir del modelo común de las maravillas manieristas, sobre la base indispensable de un discurso especulativo muy elaborado.

Lo cierto es que el personaje apuntaba una carrera fulgurante, como fue al final la que le llevó a tener fama y fortuna, como verdadero “ministro plenipotenciario” en su status de artista de la Corte de los Medici, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, especialmente el primer cuarto. Era presumible, analizando el fondo iconológico de algunas de sus obras más significativas como escenógrafo, muchas de las cuales han llegado hasta Madrid (Biblioteca Nacional de España), lo que indica el nivel de referencia que se tenía de sus creaciones en la capital de los Austrias.

En homenaje a su notable experiencia en espectáculos de entretenimientos regios le fue concedido el *Privilegio*, importante galardón otorgado en 1623 por Ferdinando II y que consta en su Testamento, redactado en 1634, conservado en el *Archivio di Stato* y que ya fue mencionado, entre otros, por Cesare Tinghi, cronista oficial de la corte florentina. Con la alusión al galardón se añadía una pormenorizada descripción de los diversos trabajos de Parigi como arquitecto, incluyéndose entre sus actividades la supervisión y mantenimiento de las propiedades inmobiliarias de sus patronos, incluidas las villas, donde tuvo que vérselas con problemas de conducciones de aguas, canalizaciones, construcciones de fuentes e incluso alguna consulta sobre redes hidráulicas junto al propio Galileo. Todo lo cual le proporcionó un considerable patrimonio, contenido dentro de lo que se conoce como *Il Taccuino* o Recuerdos, con inestimable información de la familia para el periodo comprendido entre 1565 y 1660.

Los Medici no dudaron en gastar enormes sumas en todo lo relacionado con el espectáculo, conscientes del valor y las consecuencias para mantenerse en el gobierno de una ciudad republicana. Estipulando a su política matrimonial con la fórmula de las *Nozze*, en base a los elementos decorativos de tales ceremonias como representaciones puramente

teatrales. Unas representaciones configuradas según una planimetría de perspectiva preferencial derivada de la configuración ilusoria de la *ventana albertiana*, convertida en referente como punto de partida de los diseños de Parigi a comienzos del siglo XVII, de una carrera que había comenzado grabando las imágenes de algunos de los espectáculos más significativos de la Florencia celebrativa, como los *Intermezzi del Giudizio de Paris*, de Michelangelo Buonarroti (1568-1643) el *Joven*, como luego haría Remigio Cantagallina (1582-1656) tomando el testigo hasta que llegó Callot y con posterioridad su propio hijo, Alfonso Parigi (1606-1656) y sus herederos en lo laboral, Ferdinando Tacca (1609-1686) y Stefano della Bella (1610-1664), quienes siguieron poniendo imagen a las fiestas mediceas.



Grabado de **Remigio Cantagallina**, de los diseños de Giulio Parigi para *La Argonautica*, Fiesta de esponsales de Cosme II y M<sup>a</sup> Magdalena de Austria, en la que aparece la isla del río Arno y alusión a otros ríos toscanos y sieneses, Tetis y nereidas sobre una concha, ballena y tortuga marina.

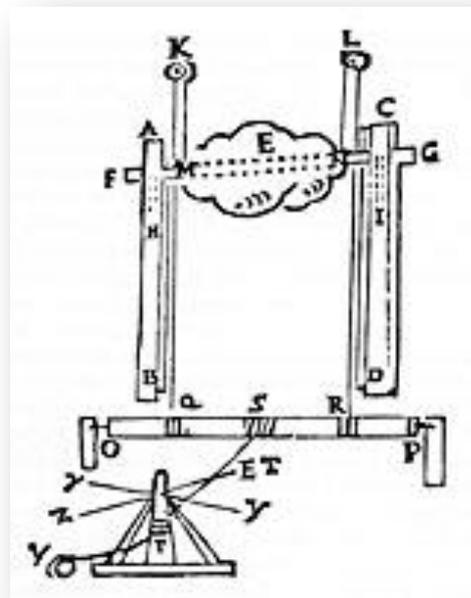
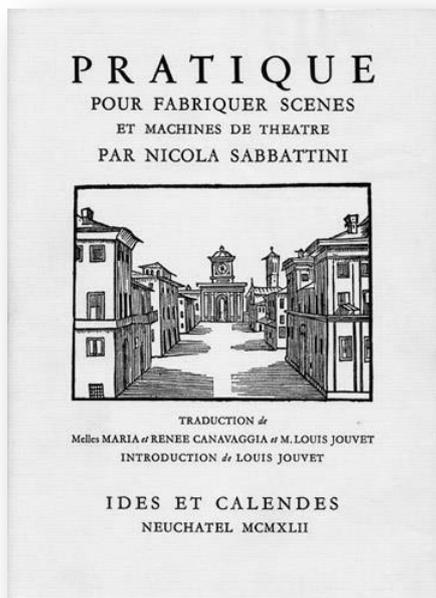
Vasari había sido el mentor de Anfonso di Santi, el padre de Giulio y es ese ámbito tuvo su primera formación. También junto a Lanci, quien utilizó los *periactos* griegos, los prismas triangulares alusivos a los tres géneros dramáticos, como decoraciones básicas que ya sirvieron en su momento para transformar la escena de eventos en la Piazza de la Signoria. Asumidos los “trucos” medievales para fijar la vista de los espectadores,

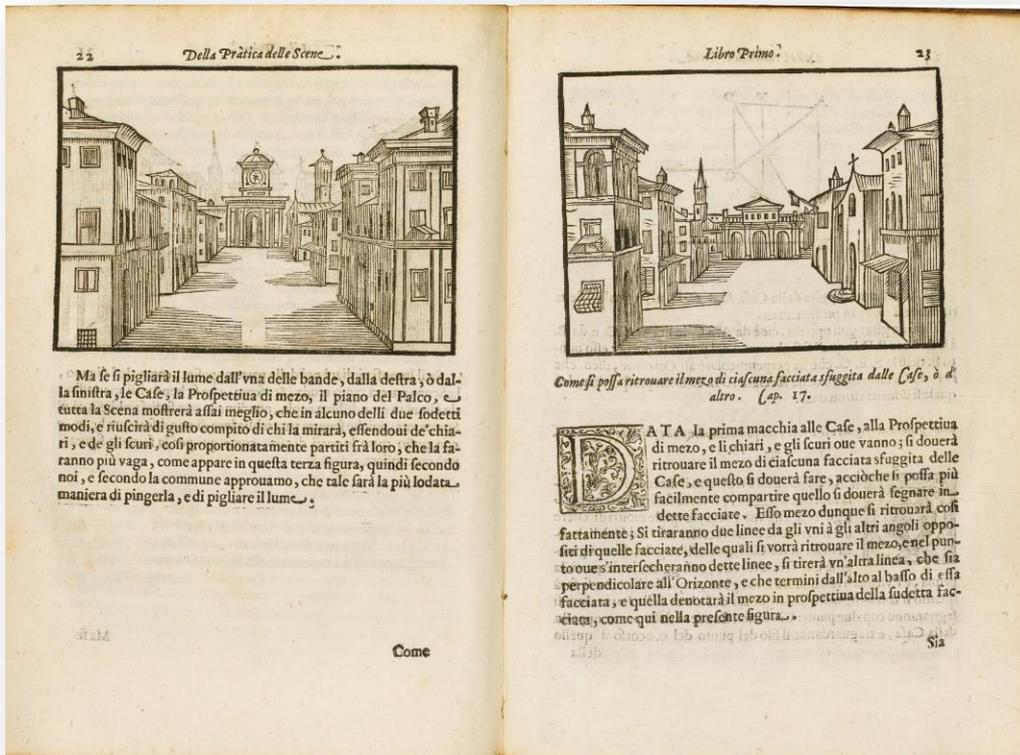
después, junto a Buontalenti (1536-1608) pudo experimentar con la nueva composición escénica y maquinaria derivada de la decoración para los *Intermezzi* o interludios musicales creados para mantener atenta a la concurrencia e independizados como género específico, ubicados en emplazamientos teatrales provisionales, bien en salones palatinos o ya con emplazamiento consolidado con vistas a la permanencia en el denominado Teatro de los Uffizi, que había habilitado el mismo Buontalenti. En ellos mutaron por vez primera los nuevos prodigios de la escena del nuevo siglo, como los “voltamenti” y se hicieron los cambios escenográficos a ojos de los espectadores distraídos oportunamente, sin mediar telones, dado que no se había impuesto aún el telón que cerraba la embocadura del proscenio. Parigi no sólo participó en algunos de los montajes más conocidos de Buontalenti, como *La Pellegrina* (1589), sino que además heredó algunos de los modelos o maquetas de las decoraciones empleadas. Pero, Buontalenti también se ocupó de las decoraciones para *L'Aminta* de Tasso en 1590, la *Dafne* de Rinuccini y la ópera de Giulio Caccini, titulada *Il rapimento di Cefalo*, esta última con mutaciones a lo largo de sus cinco actos, con maquinaria e iluminación que causaron gran impacto.

A través de sus discípulos predilectos: Callot, Della Bella, Cantagallina, Furttentbach, Lotti e Iñigo Jones, se transmitieron sus enseñanzas, su concepto escenográfico, al resto de las principales cortes europeas del Barroco. Y, es perfectamente comprensible que hubiera un considerable interés por emular las fórmulas que propiciaron la creación del Estado florentino, una entidad política de tintes monárquicos, por medio de la escenografía y las artes escénicas, como instrumento indispensable a una escala hasta entonces impensable, que llegó a ser expresión prototípica del Barroco en todo su esplendor. De Parigi y del ambiente florentino en la organización de la lúdica áulica tomaron referencia otros territorios italianos y artistas como *Il Chenda* ferrarés o los Vigarani modenese, quienes junto a Torelli llevaron la práctica escénica al reino de Luis XIV, donde fusionaron las decoraciones con la tipología francesa del Ballet, de la mano de otro florentino de nacimiento; Gian Battista Lully, en un universo de carácter efectista cuyo objetivo esencial era subrayar el papel del Rey Sol como epicentro del protocolo de celebraciones.

Al tiempo que se iban gestando los estados modernos se fue creando una ficción ilusoria en paralelo a la realidad, que servía para enmascarar conflictos internos, guerras patrimoniales que desembocaron en bancarrotas y decadencia en el transcurso de esa magnífica centuria que fue el Siglo de Oro. Pero Parigi dejó una huella palpable porque creó el lenguaje propagandístico de la retórica mayestática. Su propio hijo, Alfonso, pasó una buena parte de su vida anterior a su sucesión como escenógrafo regio,

como soldado de los ejércitos florentinos embarcados en las distintas contiendas de la Guerra de los Treinta Años, hasta que fue demandado desde su patria para ayudarle en ciertas tareas, por ejemplo, aquéllas destinadas a acelerar la finalización de las obras de la Villa de Poggio Imperiale. Y, entre los años 1620 a 1624, como en 1628 igualmente, hubo de hacer un hueco para volver a casa con motivo del fallecimiento de la madre y uno de los hermanos, aprovechando por entonces para participar en el montaje de *La Flora*, en el marco de las celebraciones del matrimonio de la segunda hija de Cosme II, Margarita y el heredero del Duque de Parma, Eduardo Farnese, ocasión para la cual diseñó las decoraciones escénicas y el vestuario. De la misma forma que se ocupó de completar algunos de los proyectos inconclusos a la muerte del progenitor, a causa de una epidemia de fiebres en el verano de 1635, como fue la ampliación del Palazzo Pitti, la renovación de varias villas, como Pratolino y Poggio a Caiano. Nombrado entonces arquitecto e ingeniero de la Corte, heredó el cargo y la experiencia en la organización de los fastos mediceos, logrando no poco éxito en montajes internacionalmente citados y revisados para su emulación, como fue la *Nozze degli Dei* en 1637, con el que se celebró la inauguración del anfiteatro de los Jardines Boboli. Se le atribuyen igualmente algunas de las innovaciones más ingeniosas de la época, en un intento constante de ir más allá en la sorpresa escénica, como la primera vez que se usó la lluvia simulada, en el cuarto acto de la ópera de Salvadori, *La Flora*, que sin embargo no aparece recogida en sendos tratados recopilatorios del siglo XVII, de Nicola Sabbattini.





Elementos tales como la profundidad de las proyecciones escénicas o la nube cubierta de divinidades en un plano superior, formaban parte de las características distintivas de los diseños de Giulio se pudieron contemplar igualmente en esa obra anteriormente mencionada, *La Flora*, como último

exponente de los grandes montajes que se ejecutaron en el Teatro Mediceo y que se hilvanaron con otras sedes cortesanas, como Parma, con la continuación de las celebraciones de esta unión territorial a través del matrimonio dinástico, con un torneo temático simbólico entre Mercurio y Marte, con el que, de paso, se inauguró a su vez el Teatro Farnese, el 21 de diciembre de 1628.

A estas alturas de la centuria, las creaciones de Giulio primero y de Alfonso Parigi después, se habían convertido en modelo prototípico, como el famoso diseño del infierno apocalíptico que se puede contemplar a través de los grabados de Callot, del montaje de la *Liberación de Tirreno*, en una descripción que recibió el apelativo de “funesto teatro”, surcado de demonios, llamas, tormentas y horror sobrecogedor, espirales de nubes a manera de pilastras verticales, a una escala hasta entonces impensable, épica, que luego llegó a ser expresión prototípica del Barroco en plenitud, cuajado de contenidos especulativos y matices simbólicos, de los que se beneficiaron los mecenas a manera de *instrumentum regni*, en este caso para señalar la legitimidad dinástica de los Medici, como herederos de los etruscos.



***Veglia della Liberazione di Tirreno***. Carnaval de 1617. Para celebrar el matrimonio de Cosme II con Magdalena de Austria. “Pintura y

Arquitectura en movimiento”. Escenografía de **Giulio Parigi** (1571-1635) y Grabado de Jacques Callot (1592-1635).

Entre 1608 y 1626 Giulio se ocupó de la dirección escénica de una veintena de montajes, cuyo trabajo incluía la producción, ambientación y colaboración con los autores de los libretos. La relación de dichos espectáculos comienza desde esa primera fecha de 1608, *con Il Giudizio di Paride* de Buonarroti, *La Mascherata di Ninfe* de Rinuccini (1611), *La Tancia* de Buonarroti (1613), *Il Passatempo* de Buonarroti también (1614), *La Veglia delle Grazie* de Chiabrera (1615), *Il Ballo delle Zingare* de Saracinelli (1615), *La Liberazione di Tirreno* de Salvadori (1617), *La Fiera* de Buonarroti nuevamente (1619), *Il Medoro* de Salvadori (1619), *La Annunciazione* de Rinuccini (1620), *L'Erminio* de Bonarelli (1620), *La Rappresentazione di Santa Cecilia Vergine et Martire* de Annibale Ulma (1621), *La Pertica* de Folchi (1622), *La Regina Sant'Orsola* de Salvadori (1624 y 1625), *La Liberazione di Ruggiero dell'Isola d'Alcina* de Saracinelli (1625), *La Precedenza delle Dame* de Salvadori y los *Intermezzi* de Salvadori igualmente (1626). Pero, su activa participación en todos los eventos de la corte, no se limitaba a la del diseño escenográfico, sino también a la de casi una íntima comunicación y organización de los entretenimientos íntimos para el duque, llevando a sus propios hijos como parte de los coros musicales e incluso como participantes en algunos de sus montajes, como en el de *La Pertica*, antes mencionado.

<http://www.rcdrawings.com/academy/parigi/parigi.html>

El 31 de mayo de 1621 murió Cosme II y la actividad festiva de Florencia se redujo ostensiblemente, oscilando además hacia otro tipo de espectáculos, de carácter piadoso. Callot entonces pasó a estar bajo la protección del Ministro de Estado, Curzio Picchena, siendo ésta la última mención que se hace de su nombre en los registros contables de los Uffizi, del 27 de marzo de ese mismo año, localizándosele en Nancy ya de vuelta a finales de julio y primeros de agosto, donde son evidentes las reminiscencias de lo aprendido en Florencia junto a Parigi, en sus grabados posteriores, como el famoso *Combate de la Barrera* (1627). La colaboración con Parigi había sido habitual a lo largo de todo ese tiempo y aunque las dos regentes, la Gran Duquesa María Magdalena y Cristina de Lorena llenaron la corte de clérigos y jesuitas específicamente, sin embargo el aprecio de Giulio como favorito logró sobrevivir es ese periodo de recesión en cuanto a lo conmemorativo se refiere. De hecho, continuó diseñando decoraciones escénicas y maquinaria, aunque desde luego a una escala mucho más reducida. Una de las ocasiones en las que se recuperó el esplendor de antaño fue en la noche del 7 de enero de 1622, en que la corte

entera se trasladó a la residencia del artistas, para la representación *de La Pertica* de Antonio Folchi, cuyos *Intermezzi* se titularon *Olimpia Abbandonata da Bireno*, con texto de otro habitual en los libretos de este tipo de espectáculos, Andrea Salvadori, para celebrar la visita de Leopoldo V del Tiro, hermano de la Gran Duquesa, donde parece que se ocupó del diseño de algunos carros celestes y decoración escénica. A partir de esa fecha ya no hay apenas nuevas referencias ni descripciones tan detalladas como las que permitieron conocer su trabajo durante casi un cuarto de siglo, entre otras cosas porque el 8 de abril falleció el cronista, Cesare Tinghi.

Horas y horas de celebraciones, todas las cuales parecían insuficientes para unas audiencias cada vez más ávidas de sorpresas visuales y acústicas. Ningún artista y por descontado, ningún escenógrafo había “jugado” con espacios tan amplios como escenario, incluido el escenario urbano, las propias ciudades, además de la *verzura* ajardinada y los edificios ya especialmente concebidos a tal efecto que fueron esos teatros polifuncionales. Ninguno había “manejado” o “manipulado” a tal cantidad de integrantes en los distintos episodios, danzas y maquinaria, ni se había “profesionalizado” de tal forma la habilidad para convertir el caos de tan vasto despliegue en una ilusión de microcosmos ordenado, con carácter heroico desplegado en progresión ascendente, que dan sensación de *continuum* a la concurrencia, como divertimento indefinido, estableciendo subliminalmente la semiótica de la extravagancia, de la magnificencia del gobernante absolutista. A Parigi se le puede adjudicar sin duda la consolidación del repertorio de celebración de la Fiesta Barroca en todo su esplendor. La labor profesional del “artista escenógrafo” es quizás la que mejor resume el concepto de la integración de las Artes, por la cantidad y diversidad de asuntos con los que debía bregar en su actividad de ilustración de los montajes del espectáculo.

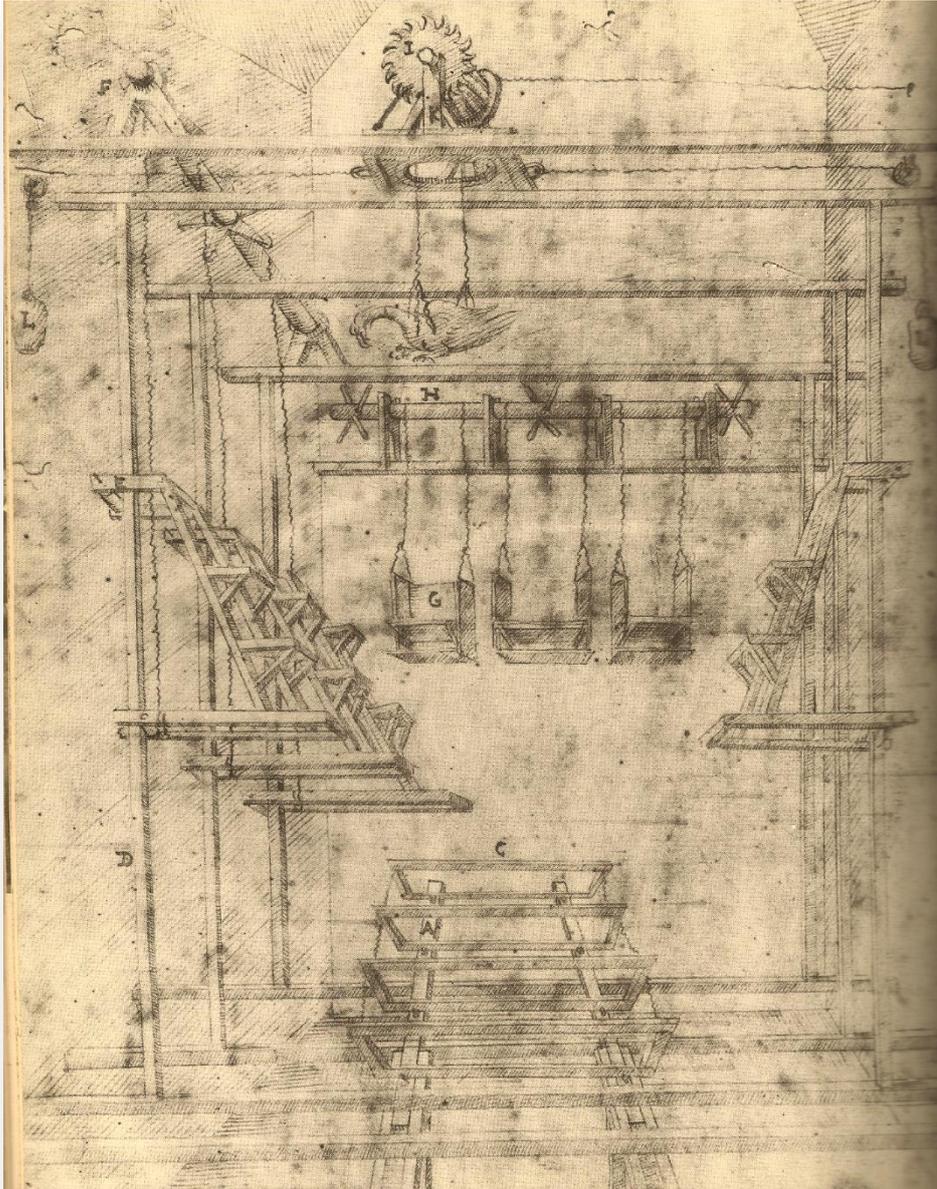
Reconocido sucesor de Buontalenti y Vasari, su pericia no hubiera sido posible sin el bagaje técnico –*escenotecnica* lo ha denominado Rafael Maestre con acierto- e inventivo de sus antecesores a la hora de organizar los festejos al servicio de los Medici. Con Parigi se produce la transición “homo senza lettere” renacentista de leonardesca memoria, como el propio Buontalenti, a la figura del técnico “ab literis imbutus”, a la manera del culto Giovan Battista Aleotti (1546-1636). Buontalenti mostró su faceta de ingeniero genial a partir de su formación autodidacta y de su experiencia propia, que le llevan a su particular interpretación de la maquinaria de Hierón de Alejandría o de otros textos matemáticos de la Antigüedad, gracias a la traducción crítica, que para él realizaron desinteresadamente amigos y conocidos de la corte medicea, como *Il Davanzati*, docto latinista

y traductor de los Anales de Tácito y el sienés Oreste Vanocci Biringucci, matemático de formación, considerado “talento genial” por sus contemporáneos, quien dedicó a aquél en 1582 una traducción al italiano vulgar los *Spiritualia* del mencionado Hierón, Jerónimo o Erone y quien era autor de una obra de sumo interés, titulada *Architettura, fortificazioni e macchine*, redactado entre los años 1580-85 y conservado en la Biblioteca Comunal de Siena (Daniela Lamberini, 1995). Florencia venía siendo un centro artístico pero también científico de primer orden, con la presencia de personajes de enorme alcance, que explican la base del pensamiento ejemplarizado por la figura de Galileo en último término, pero ya de relevancia anteriormente, con Ostilio Ricci, su maestro y creador del “archimetro”, quien trabajó para los Medici, tras la muerte de Stefano Bonsignori, sucesor a su vez de Egnazio Danti, a quien sobrevino el “poliédrico” Giulio Parigi como “maestro dei signori paggi”, discípulo espiritual de Buontalenti, creador de una escuela de matemática e ingeniería, que heredó el artista originario de Prato.

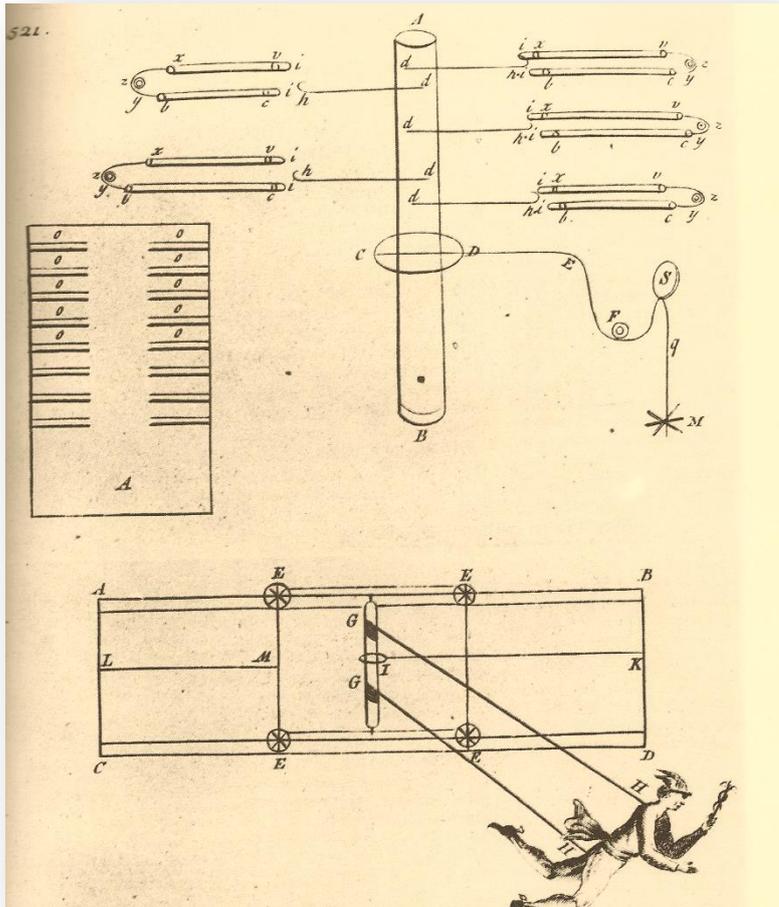
Esa base científica posibilitó la creación de aparatos y maquinaria tecnológicamente más avanzada, máquinas que permitían los impactantes vuelos en sus distintos tipos, oblicuos o verticales, sobre la escena, también llamadas “glorias”, ya no consistían únicamente en juegos de contrapesos y poleas, sino en entramados complicados de mecanismos y bancos o pescantes encarrilados en altura, bastante considerable, de los cielos o subsuelo bajo el escenario, los cuales obligaron a ampliar las dimensiones del edificio.



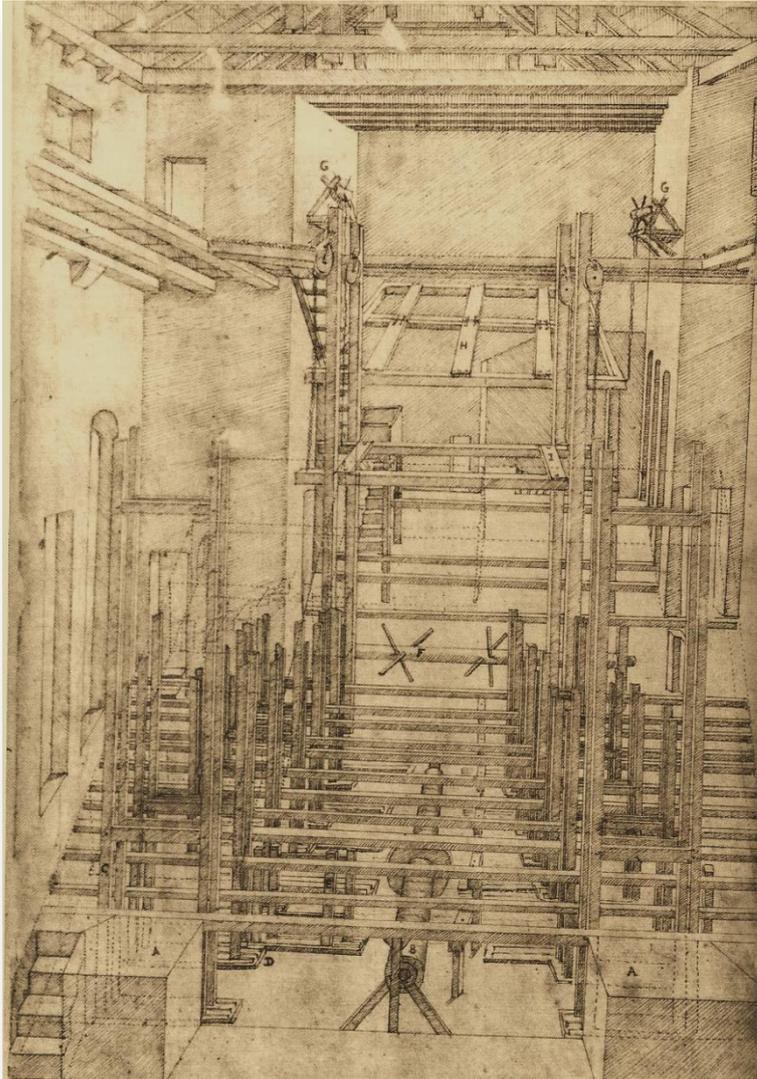
*L'Hipermestra*. Libreto de Giovanni A. Moniglia, con grabados de Stefano degli Alli, música de Francesco Cavalli, vestuario de Stefano della Bella, representada en el Teatro de la Pergola (Florencia, 1658), con motivo del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero, con diseños escenográficos de **Ferdinando Tacca**, quien estuvo en España en 1642. Y, donde es posible vislumbrar la amplitud que fue ganando el espacio escénico.



Entramado técnico para la maquinaria escénica del Teatro Farnese de Parma, con pescantes para los vuelos y carriles.



Tramoya escénica para lo que se conocía como “Vuelo”, en este caso del Teatro SS: Giovanni e Paolo, Venecia.



Entramado técnico del Teatro Vendramín, Venecia, en 1675.



*Intermezzi* de 1589. **Buontalenti** y G. de Bardi. Escena del Infierno.



*Intermezzi de La Pellegrina*, **Bernardo Buontalenti** (1536-1608), 1589, Florencia. **ARMONÍA DE LAS ESFERAS**. Se acepta que fue en Florencia a finales del siglo XVI, cuando y donde se establecieron las pautas protocolarias del gran teatro cortesano, dramas mitológicos, fundamentalmente donde Buontalenti terminó definiendo el género precedente de la ópera, en los llamados *intermezzi*, interludios musicales o *intramessi*, cuya tradición se remonta al siglo XV.

También se utilizaron en *La Pellegrina* las trampas o escotillones, para hacer aparecer o desaparecer a conveniencia objetos o personajes, mediante el ascenso desde el foso de una plataforma. En el segundo *Intermezzi* concretamente, dice Maestre, que el ascenso de dicha máquina llegó a alcanzar los siete metros de altura y teniendo en cuenta que el espacio que la ocultaba delante de los espectadores no alcanzaba los tres metros, al parecer el asombro del público fue grande. “**Los espectáculos florentinos eran siempre pomposos, siempre maravillosos, siempre regios, el gasto era increíble, el artificio inimaginable, la invención, de las más nobles**”.



**Bernardo Buontalenti.** Diseño para los *Intermezzi* de *La Pellegrina*. 1589.

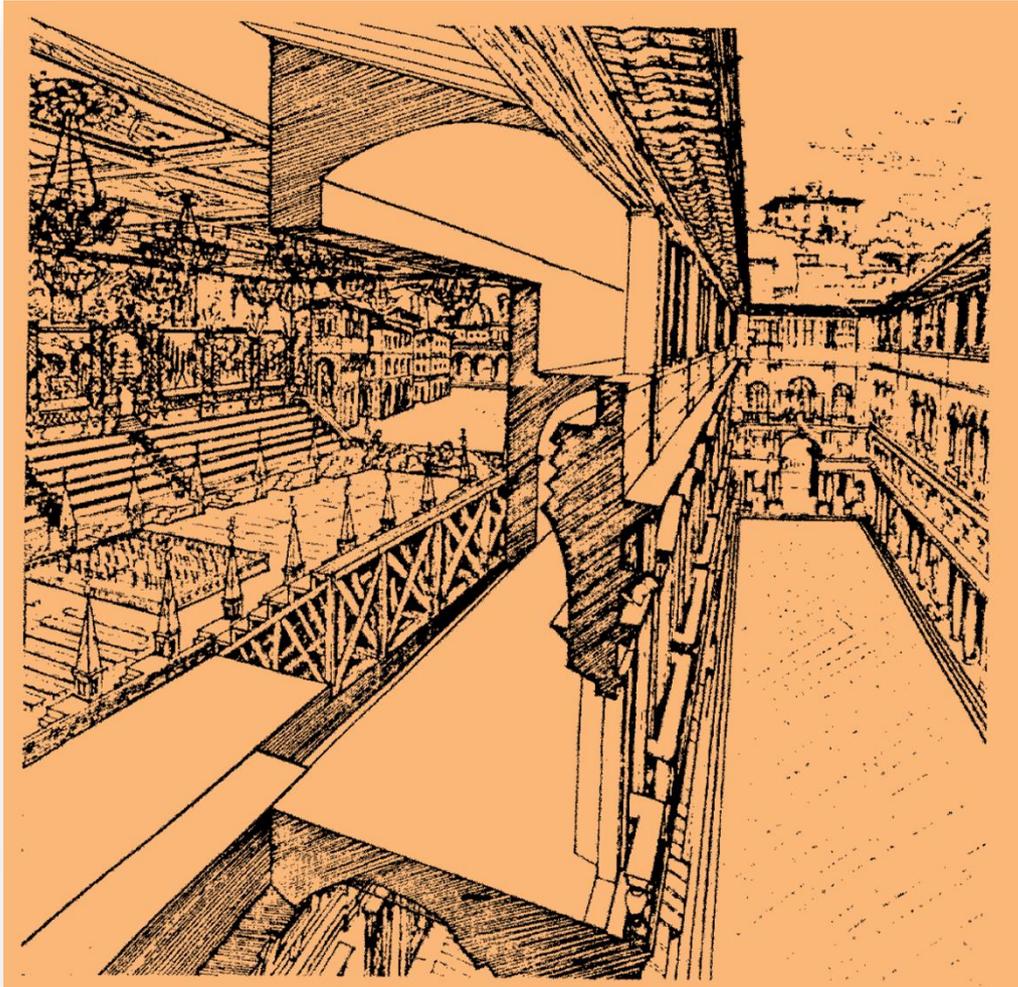
Los *Intermezzi* de *La Pellegrina* formaban parte de los festejos para celebrar el matrimonio de Fernando de Medici y Cristina de Lorena. De clara intención política se convirtieron en un fenómeno artístico por medio de una elaborada puesta en escena visual asociado a una música instrumental y vocal grandiosa, convertido en género propio de unidad temática. En esta ocasión Buontalenti utilizó innovaciones revolucionarias en ingeniería técnica. Fue la primera vez en que una nube fue impulsada desde el suelo del escenario a las alturas, lo que llegó a conocerse como “vuelo”. Y la propia estructura visual mutaba ante los ojos de los

espectadores, sin mediar telón, con olas que se movían o árboles retoñando las hojas. Estos Intermedios fueron obra de un grupo que se consolidó como equipo de trabajo, compuesto por músicos de la Capilla Ducal, Cristofano Malvezzi y Luca Marenzio, tres compositores, Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini y Jacopo Peri. Los aspectos técnicos quedaron a cargo de Jacopo de Corsi y el autor del diseño intelectual fue el Conde de Bardi, estrecho colaborador de Galileo.



Vista del interior del Salón del Cinquecento en el Palacio de la Signoria, Palazzo Vecchio. La llamada “Aula Regia”.

En 1540, el Duque Cosme abandonó la residencia de la Via Larga para trasladarse con su corte al *Palazzo della Signoria*, buscando la identificación de la imponencia física histórica del edificio con su propia persona. La imagen del poder. La *quattrocentesca* sala trapezoidal destinada al *Consiglio Generale del popolo*, el llamado Salón del *Cinquecento*, que fue remodelada y adaptada para representaciones teatrales por **Giorgio Vasari** (1511-1574). Una readaptación a los nuevos usos para los distintos tipos de espectáculo, que se llevó a cabo entre 1565 y 1569, con sugerencias técnicas del joven por entonces Buontalenti, que fue inaugurado con ocasión de la representación de *La Cofalanaria* de Francesco d'Ambrà, para celebrar los esponsales o *Nozze* de Francesco de Medici con Juana de Austria. Para el conocimiento de este espacio se puede ver el magnífico estudio de Elvira Garbero Zorzi en "Il Salone dei Cinquecento nel Palazzo della Signoria: L'Aula Regia", *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, una monografía de la misma autora junto a Mario Sperenzi, publicada por Leo S. Olschki, Florencia 2001.



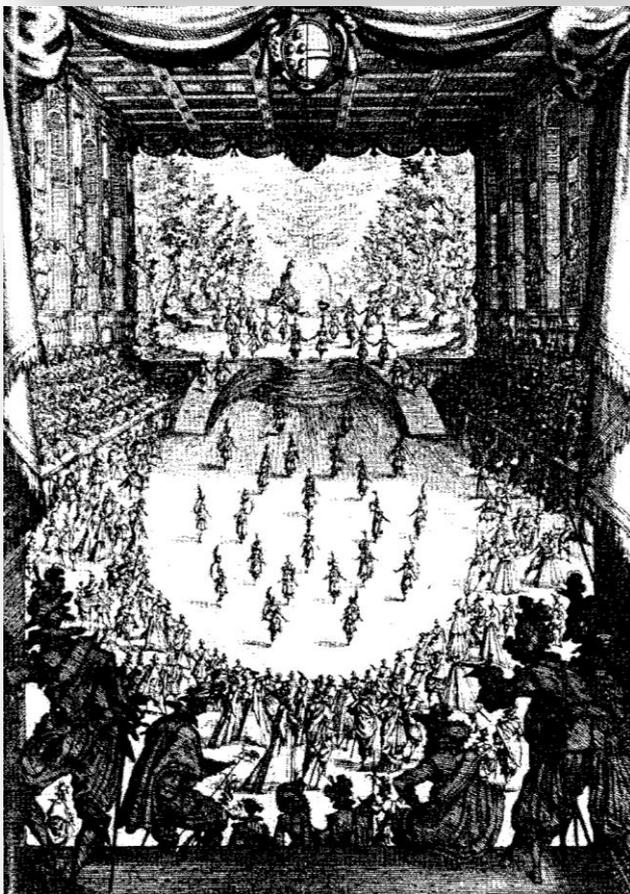
### Reconstrucción del Teatro en los Uffizi.

Con él termina perfilándose el edificio polifuncional del teatro, en los Uffizi, frente a anteriores emplazamientos provisionales adaptados para la ambientación de los espectáculos de interior, que Vasari había organizado en el Salón del Cinquecento del *Palazzo Vecchio*.



Galería de los Uffizi y *La liberazione di Tirreno* en el Teatro Mediceo de los Uffizi. Grabado de Jacques Callot sobre diseño de **Giulio Parigi**, 1617.

La habilidad de Buontalenti se extendía igualmente a la utilización de máquinas en sentido horizontal, desde los laterales, introducidas en la escena sobre plataformas empujadas por personas. Pero, lo cierto es que Buontalenti también fue maestro en el uso de otras “sorpresas” o trucos, que dejaban cautivada a la concurrencia, como aquél que consistió en cubrir las mesas de los banquetes con espejos móviles y giratorios, no en vano era conocido como “della Girandola”, para que las damas pudieran acicalarse y retocarse en ellos, sin olvidar que se le atribuye la introducción del *gelato* o helado fabricado con nieve traída de las montañas.



**SIRENA CELESTE,  
Primer Intermedio *La  
Pellegrina*, 1589.**

En la puesta en escena se reflejaban los ideales eruditos de *La Camera Fiorentina*, que hacía las funciones de consejo asesor del Gran Duque, recogiendo el pensamiento de Galileo de “**Que la canción imite lo que se habla**”, uno de los principales argumentos que condujeron al género operístico. Los seis interludios narraban en imágenes animadas, los poderes de la música con ejemplos heroicos de la mitología, siendo el primero en el que se planteaba el nuevo



género como recreación de la música antigua. En el segundo se representaba la contienda entre Musas y Piérides, quienes resultando perdedoras del certamen se convertían en urracas perdedoras que salían graznando del escenario. En el tercero se recreaban las Píticas festividades sagradas délficas en honor de Apolo, que terminaba matando al dragón-serpiente y donde ya hubo una danza coreografiada, personificada por los demonios del alma humana.

Buontalenti conocía las obras de Hierón, así que los *Intermezzi* y, a partir de ellos, las decoraciones alusivas a los elementos de Tales de Mileto, fueron concebidos como un triunfo de la resurrección de los logros científicos de la Antigüedad clásica. No fue casualidad que la traducción al italiano de las obras de Hierón o Jerónimo de Alejandría fueron realizadas por el mismo Bardi, autor intelectual de los *Intermezzi* de 1589.



**Bernardo Buontalenti**, Dioses y signos zodiacales de *La Pellegrina*, cuyo argumento era la Armonía Cósmica. 1589.

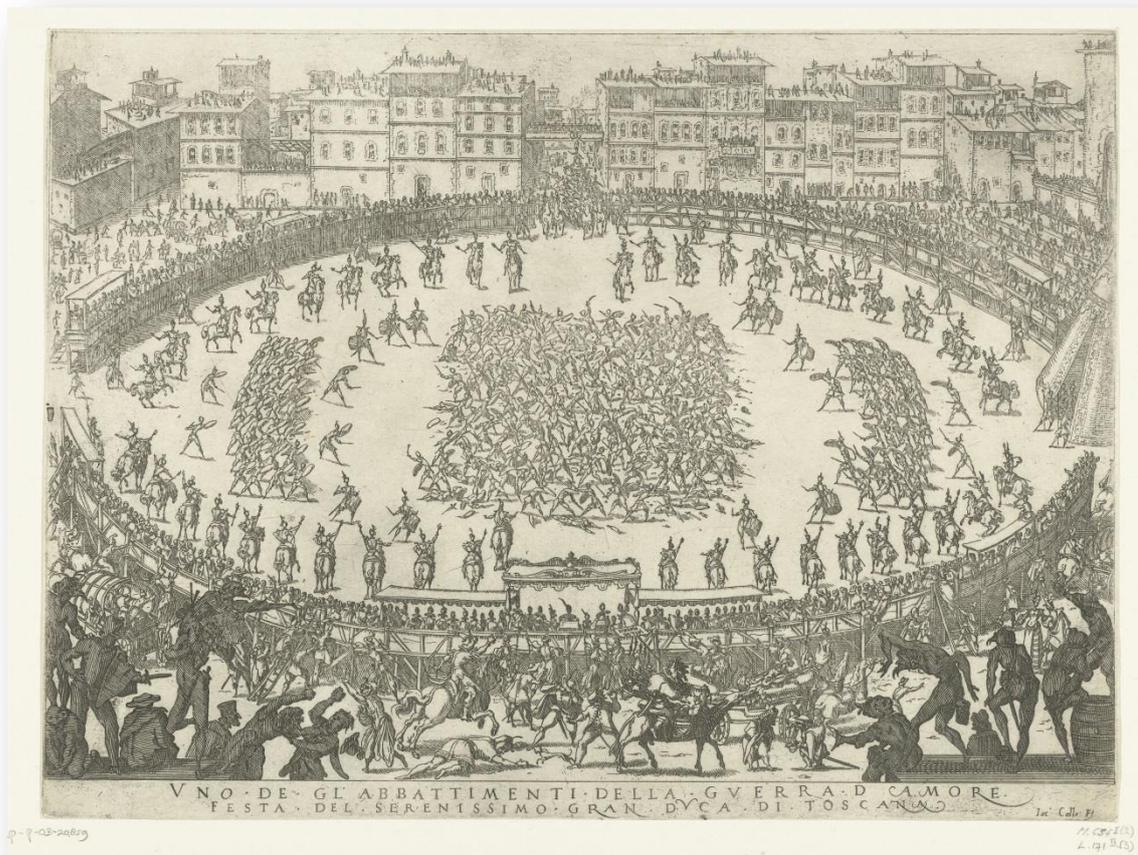
En el cuarto intermedio se escenificaba la inevitable réplica, la personificación del mal, contra la que terminaba imponiéndose el Buen Gobierno del Príncipe, en este caso los Medici. Dicho *alter ego* era representado por una hechicera y una escena infernal. En el quinto, la historia de Arión rescatado por un delfín amante de la música que le había oído tocar antes de tirarse por la borda de su barco. En esa escena marina aparecía aparecía la gran soprano del momento, **VITTORIA ARCHELEI**, en el papel de Anfítrite sobre una concha de nácar, tirada por dos delfines y acompañada de tritones y náyades, todos los cuales cantaban una canción elogiando el matrimonio. En el sexto se llegaba a la conclusión moralizante de la historia, con una visión de las nubes abriéndose para mostrar un Olimpo con presencia de Dioses y Virtudes, compadeciéndose de los humanos, enviando a Armonía y Ritmo a la tierra para que aliviaran las penas humanas por medio de su melodioso canto y danzas, además de un ballet en honor de los recién casados.





**Bernardo Buontalenti**, *La Eternidad y Las Parcas*, diseño de vestuario para los *Intermezzi* de *La Pellegrina*, 1589.

Una de las actuaciones fundamentales de Parigi fue la de la organización de los conocidos festejos bajo el título de *Mostra della Guerra d'Amore Festa del Gran Duca di Toscana fatta l'anno 1615-16*, que fue ilustrado por Callot en una serie de grabados, de los que se conservan copias en la BNE y en el Rijksmuseum de Amsterdam.



El torneo-carnaval del Jueves Santo antes de Cuaresma era un evento público para toda la ciudad de Florencia. Cosme II eligió en honor de su esposa, María Magdalena, un desfile triunfal, un ballet ecuestre o *carosello* y varios encuentros bélicos simulados, todo lo cual se mostró en forma de torneo en la Piazza de Santa Croce, el 11 de febrero de 1616. La historia del *Guerra del Amor* fue escrita por Andrea Salvadori y publicada como un *souvenir* del festival. Narraba la batalla del rey Indamoro de Narsinga, cuyo papel interpretó el mismo Gran Duque y el rey Gradamento de Melinda, encarnado a su vez por su hermano Lorenzo, pareja de Lucinda, reina de la India. La música estaba concebida para entonar una métrica adulatoria de la dinastía florentina, pero, sobre todo, de los Habsburgo, con los que estaban emparentados los Medici y fue ejecutada por cantantes sobre elaboradas carrozas.