

**Armado en letras, ilustrado en armas:
tecnología antigua, ciencia militar y los orígenes del espectáculo barroco en Europa
(1550–1650)**

*Armed in Letters, Lettered in Arms: Ancient Technology, Military Science,
and the Origins of Baroque Spectacle in Europe (1550–1650)*

Giuseppe Adami

La presencia constante del demonio de la guerra en la historia del espectáculo occidental, reiterada por el *Coro del Enrique V* de Shakespeare, ha atraído la atención de muchos estudiosos modernos y contemporáneos. Sin embargo, se ha prestado mucha menos atención a la contribución del Arte militar del Renacimiento a las técnicas de la escenografía teatral coetánea. La evocadora disposición del comienzo de la obra shakespeariana —puesta en escena de Kenneth Branagh e interpretación de Sir Derek Jacobi, situada en la parte posterior de un escenario— invita a reflexionar sobre las razones de dicha contribución. Ante un examen más atento, puede ser una clave para comprender el alcance y la especificidad de gran parte de la épica perdida del teatro premoderno, llamada a extinguirse cuando las labores del espectáculo se profesionalizaron en el siglo XVIII.

Los estudios dedicados al arte efímero y a la escenografía teatral en Europa durante la época moderna se desarrollaron tras la Segunda Guerra Mundial y, en las últimas décadas, han generado numerosas contribuciones —muchas colectivas y algunas con suntuosos anexos documentales—. La comunidad científica internacional asumió desde hace tiempo las intuiciones de Burckhardt y Warburg, que vieron en estos eventos un fértil territorio fronterizo en el cual el redescubrimiento de la Antigüedad, readaptado sincréticamente a las tradiciones cortesanas de la Europa septentrional, generó modelos representativos de gran originalidad y variedad.

Según los historiadores sociales y políticos, es posible que tales espectáculos nos ofrezcan una imagen fiel de los modelos culturales que los generaron, al servicio de afirmar y consolidar el poder absolutista de los príncipes y de organizar las cortes. El espectáculo del Antiguo Régimen aristocrático europeo ha sido estudiado por un abanico disciplinar amplísimo; en consecuencia, este campo ha contribuido no solo a la historia de la literatura, la música y la danza, sino también a ámbitos como la historia de los jardines, la de las grutas artificiales o el estudio de determinadas órdenes religiosas (como la Compañía de Jesús). Todo ello podría haber atenuado —si no eliminado— el obstáculo de una separación de disciplinas en exceso rígida. Con todo, las declaraciones de intención para

superar estas limitaciones no siempre se correspondieron con una comunicación suficiente entre las áreas implicadas. Un enfoque verdaderamente interdisciplinar habría sido muy deseable, dadas las intensas transformaciones coetáneas de la teoría dramaturgica y musical y, asimismo, de los principios teóricos, criterios operativos y estándares de quienes construían los espacios del espectáculo y creaban las escenografías que los animaban. La complejidad resultante y el enorme abismo que separa aquellos fastos de los siglos posteriores deberían haber impulsado a los investigadores a colaborar más estrechamente y a evitar sendas demasiado estrechas, expuestas —como advirtió Jacquot— al riesgo de elaborar tranquilizadores portraits-robots (“teatro isabelino”, “corrales” o teatro all’italiana) que, aun presentados como hipótesis de trabajo, tienden a imponerse como realidad. Fue una costumbre historiográfica que, objetivamente, normalizó —hasta cierto punto— la gran variedad de soluciones propias de la fase temprana del teatro *all’italiana*. Èste se entendió como un organismo estratificado, fruto de diversos modelos de sala, escenografía en perspectiva y maquinaria escénica concebidos a fines del Quattrocento y comienzos del Cinquecento por artistas humanistas de formación romana y florentina (Bramante, Gerolamo Genga, Baldassarre Peruzzi, la familia Sangallo, Rafael), y por técnicos de las cortes padanas; todo ello evolucionó, poco más de un siglo después, en un paradigma constructivo consolidado que fue el resultado de un proyecto cultural de enorme éxito e influyó —directa e indirectamente— en el concepto de teatro en Europa y el Nuevo Mundo. En los resultados alcanzados, no siempre se consideró la vital dialéctica propia de cortes y academias, que a menudo condujo a ajustes progresivos, compromisos —manifiestos o velados—, fracasos y también audaces interpretaciones de la Antigüedad, en particular mediante la exégesis de Vitruvio y el examen de monumentos, combinados con una intensa experimentación.

Desde un punto de vista historiográfico, debe subrayarse nuevamente que los estudios premodernos sobre historia del arte, la arquitectura, la ciencia y la tecnología ignoraron con frecuencia los estímulos procedentes de musicólogos e historiadores del teatro, quienes —también gracias al estudio de la iconografía teatral— impulsaron investigaciones que favorecieran un diálogo entre la evolución del teatro y la de las artes hermanas. En lo que respecta a la historia del arte, salvo excepciones encomiables pero prácticamente aisladas, el momento favorable en el que este tema —entonces muy en boga— había logrado entrar con pleno derecho en el debate académico llegó a su fin. En consecuencia, en los últimos años han sido escasos los análisis rigurosos y sistemáticos sobre la relación entre los temas iconográficos y los espacios escénicos para los que fueron concebidos.

Con la excepción de aportaciones sobre el *trompe l’oeil*, la perspectiva angular de Bibiena y, en general, los estudios dedicados a la perspectiva, también son poco frecuentes las investigaciones destinadas a esclarecer la relación entre las técnicas escenográficas propiamente dichas y el arte oficial. A ello se suma el hecho de que las fuentes iconográficas se han considerado a menudo simples “ilustraciones” y no documentos

primarios de dichas representaciones. Rara vez se ha examinado con atención su procedencia, las técnicas empleadas para realizarlas o las relaciones entre los grabadores de iconografía teatral, los trabajadores implicados en los espectáculos y sus mecenas.

Tampoco ha habido en los últimos años una aportación significativa por parte de los historiadores de la arquitectura en lo referente a la construcción de teatros y, sobre todo, a la construcción de escenografías —permanentes o efímeras—, siendo aún más raros los intentos de reconstrucción gráfica de estos montajes. Consideraciones similares pueden aplicarse a la historia de la tecnología. Incluso fuera de este contexto crítico, la escenografía teatral renacentista y barroca no parece haber recibido una atención sistemática y profunda en estudios monográficos o publicaciones colectivas, pese a que en los últimos años se ha mostrado una mayor sensibilidad hacia la relación entre ciencia, tecnología y teatro. Ello se debe quizá al planteamiento pionero del ensayo ejemplar de Frances Yates y a los estudios sobre los intereses teatrales de filósofos y científicos como Giovanni Battista Della Porta, Giordano Bruno, Galileo, Tommaso Campanella y Descartes.

Estos trabajos han circulado ampliamente gracias también a iniciativas editoriales como la serie *Theatrum Scientiarum*, promovida por la Freie Universität de Berlín, que desarrolló el concepto de “performatividad del conocimiento / *Kulturen des Performativen*”, un esfuerzo fructífero y pleno de perspectivas de investigación en un campo necesariamente multidisciplinar.

A partir de estos presupuestos fundamentales, lo primero que se desprende es que, hasta al menos la segunda mitad del siglo XVII, la identidad profesional de estos maestros solo fue reconocida de manera parcial. Por otro lado, el papel del escenógrafo comenzó a ampliar su esfera de influencia ya a mediados del siglo XVI —basta pensar en una personalidad artística tan poliédrica como la de Vasari. Con el tiempo, a esta figura profesional se le confiaron responsabilidades cada vez más importantes. El escenógrafo, por tanto, no se limitaba a ser un simple ejecutor de máquinas y artificios escénicos, sino que intervenía de diversas maneras en su concepción, asumiendo un papel decisivo en la política propagandística de los Estados premodernos, como ilustra el ejemplo del papel desempeñado por Bernardo Buontalenti y Giulio Parigi en la Florencia de los Médici. Este proceso se consolidó entre los siglos XVII y XVIII, cuando su intervención fue capaz de coordinar eficazmente a uno o varios pintores escénicos y, especialmente en las producciones teatrales de mayor envergadura, a una multitud de artesanos de oficios distintos, procedentes sobre todo del inmenso reservorio de saberes y técnicas heredado de la tradición medieval de talleres y gremios urbanos: albañiles, escultores, carpinteros, ebanistas, vidrieros, herreros, cordeleros, y otros muchos.

Al margen de tales excepciones, la escasez de estudios se debe también a la penuria de documentos a disposición de los investigadores, a causa del secretismo que inevitablemente rodeaba la creación y producción de estos ingenios escénicos. Debe

observarse, pues, que — pese al aluvión de publicaciones sobre la teatralidad de fines del siglo XVI y el Barroco, y pese al uso a veces displicente del adjetivo teatral y los términos *meraviglia* y *fiesta* como categorías genéricas para interpretar aspectos de la cultura cortesana, incluso ajenos al espectáculo— persisten zonas de sombra.

Las razones apuntadas — los prejuicios recíprocos de las disciplinas implicadas y las notables dificultades para reunir bibliografía antigua y moderna sobre ámbitos que, siendo hoy diversos, antaño estuvieron más relacionados— hacen que la tarea de quienes estudian las condiciones materiales y el horizonte tecnológico en el que aquellas magníficas escenas se desarrollaron y afirmaron resulte inevitablemente difícil e incompleta. En otras palabras, sabemos demasiado poco acerca de la identidad de los protagonistas de la afortunada época de la escenografía y la escenotecnia que permitió a los artistas italianos imponerse en los teatros europeos; así lo demuestran los trabajos en los espacios regios españoles de Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, en los escenarios parisinos de Torelli y la familia Vigarani, y la experiencia madurada en cortes alemanas y austríacas por otras famosas familias de escenógrafos e ingenieros como los Burnacini, Santurini o Mauro.

No cabe duda de que, en la segunda mitad del siglo XVI, los teatros italianos vivieron un avanzado proceso de mecanización escenográfica, en respuesta a la cambiante sensibilidad y al gusto de mecenas y públicos. Ese proceso coincidió con uno de los logros más extraordinarios del teatro humanista renacentista: la creación de la escenografía urbana en perspectiva. Con esta innovación — vinculada al proyecto erudito, nada aislado, desarrollado por un selecto círculo cortesano e inspirado en la Antigüedad, aunque no derivado orgánicamente de ella—, la disposición paratáctica de la escenografía simultánea medieval fue sustituida por un ilusionismo perspectivo unificador, ajeno al mundo de la representación clásica. Se llegó así a definir el modelo de una ciudad “ordenada”, un organismo ideal que, sin embargo, había conservado hasta entonces su propia identidad. Este proceso, iniciado en la primera década del Cinquecento, se completó en apenas unos lustros; lo precedió una intensa reflexión teórica sobre el tratado de Vitruvio y las ruinas romanas, emprendida desde mediados del Quattrocento por un ilustre elenco de figuras: no solo filólogos eruditos, anticuarios y arquitectos, sino también artistas formados en talleres urbanos.

Baste citar la escenografía de Pellegrino da Udine para *La Cassaria* de Ariosto (Ferrara, 1508), los decorados de *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena en la corte de Urbino (Gerolamo Genga) y en Roma (Baldassarre Peruzzi), la experiencia de Bastiano (Aristotile) da Sangallo — cercano a Bramante durante su primera etapa romana—, Rafael y el propio Peruzzi; y los decorados (junto con los teatros para los que fueron concebidos) diseñados por Sebastiano Serlio — discípulo y amigo de Peruzzi— y por Giorgio Vasari, quien en su juventud ayudó a Bastiano da Sangallo en la *mise-en-scène* de la *Aridosia* (1536). El resultado fue pasar de la profundidad “encuadrada” de los primeros años a la

piazza e via lunga de Peruzzi y a la escenografía continua de Vasari. Como se ha dicho, los cambios introducidos por la generación siguiente de escenógrafos condujeron a una redefinición global de los aspectos más marcadamente tecnológicos del espectáculo. La impresión general es que, una vez madura la escenografía urbana en perspectiva, las representaciones regresaron a la dimensión festiva medieval, que nunca había desaparecido y que demostró poder convivir con la tradición humanista erudita, difuminando sus fronteras e influyendo en la peculiar reinterpretación humanística del teatro antiguo, hasta mezclarse a veces plenamente con ella. Como los festivales caballerescos, los intermedios “aparentes” fueron el vehículo idóneo para vehicular estas aspiraciones en comedias y tragedias eruditas o de estilo clásico, así como en las pastorales. Renacidos los principios de transmutación de la materia propios de la magia natural, combinados con elementos del neoplatonismo y con las corrientes vitalistas que impregnaron el inquieto clima cultural del Renacimiento tardío, pudieron así manifestarse. La visión estática de la ciudad en perspectiva —apta para comedias y tragedias regulares, regida por las unidades aristotélicas— declinó, y emergió la representación de un universo dinámico, leído en clave mágico-esotérica, en un teatro donde los motivos de las fábulas antiguas se entrelazaban con los del rico repertorio épico-caballeresco medieval. La introducción de la escenografía cambiante en los intermedios respondió a la necesidad de plasmar esa visión; su éxito fue tan rápido y tan grande que, como señaló Molinari, “los intermedios son el espectáculo [...] y este espectáculo (en Florencia) es mecánico”.

Un hecho decisivo marcó este giro: mientras la primera hornada de teatro humanista estuvo liderada por pintores-arquitectos, desde la segunda mitad del siglo XVI irrumpió una generación de técnicos e ingenieros, muchos con experiencia en fortificaciones, hidráulica y máquinas de asedio. Entre ellos: Baldassarre Lanci, Buontalenti, Aleotti, Giulio y Alfonso Parigi, los Vigarani, Furttentbach, Baccio del Bianco, Guitti o Torelli. ¿Por qué? Por el estatuto del ingeniero militar y el prestigio de su oficio en la corte, y por la profunda imbricación entre *ars mechanica*, representación y maravilla, arraigada desde la antigüedad clásica en la noción de *mēchanē*.

Durante el Renacimiento, la recuperación de Vitruvio y la labor de intérpretes como Fra Giovanni Giocondo o Francesco di Giorgio, junto con los avances en geometría proyectiva y perspectiva —y los usos de cajas y transparencias (Leonardo, Francesco di Giorgio)—, dotaron a la ingeniería de un lenguaje proyectual autónomo y de una nueva dignidad teórica. En Urbino, con Commandino, y en la órbita de Guidobaldo Del Monte —cuyos estudios de perspectiva (*Perspectivae libri sex*, 1600) y dinámica (*Meditatiunculae de rebus mathematicis*) dialogan con los de Galileo—, se soldó una tradición que aunaba matemáticas, óptica, mecánica y arquitectura. Galileo, por su parte, complementó su sueldo universitario con un taller de instrumentos matemáticos al servicio del reconocimiento militar y, ya en Florencia, produjo óptica aplicada con el mismo fin.

La península italiana, escenario de las *guerre horrende* de Italia desde 1494, se transformó en campo de adiestramiento militar y laboratorio tecnológico. La difusión del baluarte poligonal y de la *tracé à l'italienne* redefinió las defensas urbanas y, con ellas, la organización del trabajo en obra: cientos de cavadores moviendo tierras, maestros y peones sincronizados, carpinteros, herreros y proveedores coordinados; diplomacia con príncipes y oficiales; y una virtud esencial: la discreción, igualmente decisiva en el teatro, **donde la sorpresa era el alma del éxito**. Todo ello hacía de la ciencia de la construcción militar el terreno más adecuado para el montaje de escenografías complejas.

Pero la relación guerra-teatro es también simbólica. En la cultura griega, *mēchanē, mētis y mirabilia* van unidas; Aristóteles hace del *thaumazein* (asombro) el principio del filosofar, entendido como *theoría*, contemplación de un espectáculo. No es extraño que los príncipes reservaran sus teatros —vigilados incluso con armas— a pocos íntimos y visitantes selectos, y que la escena, con sus autómatas y estatuas, funcionara como apéndice de la *Kunst und Wunderkammer*: un microcosmos capaz de suscitar admiración reverente y placer estético por sí mismo. En ese marco, el arte —decía Guidobaldo de la palanca— “supera a la naturaleza por medio de la naturaleza”, disponiendo las cosas como la propia naturaleza las produciría si se propusiera alcanzar tales efectos.

En los siglos XVI y XVII, la fortificación, la artillería y las máquinas de asedio aportaron a la arquitectura civil un acervo teórico y organizativo sin igual. No extraña que los ingenieros-escenógrafos fueran, a su modo, técnicos de Estado, partícipes de la “curialización de los guerreros” y promotores —al servicio de nobles emprendedores— del paso de los teatros cortesanos y académicos al teatro previo pago de su entrada: espacios públicos que cristalizaron con la opera veneciana de la década de 1630.

A la vez, un humanismo militar condujo a la relectura de Aeneas Tacticus, Onasander, Arrian, Aelianus o Frontinus, y trasladó a la teoría y práctica del asedio armas tácticas y psicotácticas cada vez más refinadas. La paradoja fue que, mientras la mecanización bélica reducía el peso del factor humano, esa misma *restitutio* de los clásicos revalorizaba la figura del soldado, el estratega y el ingeniero frente a la pura máquina defensiva. Formados en un ambiente a la vez antiguo y ultramoderno —donde el error o el ardid del enemigo valían tanto como la tecnología—, los ingenieros militares eran las figuras idóneas para concebir la máquina ilusoria del naciente teatro *all'italiana*. Habitados al fuego —emblema de una maravilla técnica surgida en los campos de batalla—, trasladaron ese saber al escenario, donde el placer del engaño sensorial se convirtió en viático de la liturgia laica del príncipe y su corte.

Un teatro, en suma, armado en letras e ilustrado en armas.