Recogiendo la tradición medieval de las ceremonias en torno a las entradas reales, las justas y los torneos (embellecida imaginativamente por el redescubrimiento de las celebraciones de la Antigüedad clásica), las fiestas organizadas por los príncipes del Renacimiento no sólo representaron una manifestación artística de extraordinario refinamiento, que se halla en el origen del ballet, la ópera y el teatro de proscenio actuales, sino que también constituyen una sutil expresión de la teoría política de la época. Sin embargo, tanto las alusiones frecuentemente crípticas como las alegorías de las que éstas se derivan resultan de difícil comprensión para el lector de nuestros días, poco familiarizado con las relaciones que **Arte y poder** guardaban durante ese agitado y creador período. **Roy Strong** analiza primero los orígenes, la razón de ser y el contenido de estas fiestas renacentistas, para concentrarse después en el caso de cuatro gobernantes: el emperador Carlos V, Catalina de Médicis, el Gran Duque Fernando de Toscana y Carlos I Estuardo.

ALIANZA EDITORIAL

9

Roy Strong: Arte y poder

Arte y poder

Roy Strong

ALIANZA FORMA



Primera parte

EL ESTUDIO DE LA MAGNIFICENCIA

He conocido a quienes
ensalzan el aparato y el espectáculo;
la majestad de Juno en las nubes,
y el asomarse de Iris entre los velos;
el ascenso de Fama que nadie puede espiar,
ni siquiera quienes la rodearon; Poesía,
Historia, también Arquitectura,
y la buena de Escultura, traídas
con mucho ruido para sostenerla.

Ben Jonson, *Discusión con Iñigo Jones.*

I. La herencia medieval

El 10 de febrero de 1640 era el cumpleaños de Madame Royale, la duquesa Cristina de Saboya, hermana de Luis XIII y viuda del duque Víctor Amadeo I, gobernante de un estado, entonces independiente, encajonado entre Francia y el ducado de Milán. Ese año su cumpleaños se celebró en el castillo de Chambéry con un ballet titulado *Hercole e Amore*, creado por su consejero y fiel amigo el conde Filippo Aglié. Hay un maravilloso documento pictórico de este espectáculo principesco, lo mismo que de todas las fiestas de los Saboya desde 1640 a 1681, conservado en una serie de doce volúmenes escritos e iluminados por Tommaso Borgonio (m. 1691), secretario de dos duques sucesivos.[1] En ese ballet, la duquesa Cristina vio a su hijo, el pequeño duque Carlos Emanuel, interpretar el papel de Amor, ataviado con un maravilloso vestido de oro y plata, con unas diminutas alas que le salían de los hombros, un absurdo tocado de plumas de avestruz multicolores y una diadema de flores, y sosteniendo un pequeño arco y una flecha. No sólo tuvo la alegría de ver a su hijo bailar para ella, sino que también su hija de once años aparecía en el ballet, llegando en un barco, junto con otras damas de la corte vestidas de chipriotas, procedente de esa isla, que era el refugio de Amor, para rendir homenaje a la duquesa y felicitarla por su cumpleaños. El decorado estaba formado por rocas y tenía al fondo un paisaje marino y un puerto, en el cual entraba un barco con banderas ondeando al viento y con Cupido encaramado en la popa apuntando su flecha.

En 1640 los espectáculos de este tipo formaban parte del repertorio de entretenimientos de todas las cortes europeas. Los doce volúmenes de texto e ilustraciones de las fiestas de la corte de los Saboya nos permiten vislumbrar en su apogeo este mundo perdido. Ante nuestros ojos se despliegan ballets, torneos y banquetes cortesanos para celebrar cumpleaños, bodas, onomásticas y carnavales. Caballeros ataviados con exóticos atuendos derrotan a monstruos marinos en la Piazza Castello para celebrar la boda de la hija de Cristina, Adelaida, con Fernando de Baviera (1650); el cumpleaños de la propia Madame se celebra con un banquete patriótico seguido de un ballet (1645), una fiesta en la que cada plato se sirvió en una sala diferente decoradas para evocar las provincias de Saboya; en una fecha anterior

(hacia 1640), ella y su esposo habían subido a bordo del Navío de la Felicidad en mitad de la *salle des fêtes* mientras se oían salvas, para ir a ver un espectáculo marítimo. Mirando los dibujos, grabados e ilustraciones de esas interminables fiestas, entramos en un mundo de fantásticas alegorías, porque estos festivales no eran únicamente una forma de entretenimiento, sino que estaban concebidos para ser interpretados, según palabras de Ménestrier, el teórico del siglo XVII de las fiestas de corte, como «*Allegories de L'Estat des temps*». Están llenos de comentarios contemporáneos, pero en un lenguaje que hoy es prácticamente incomprensible como medio de presentar un programa político.

El conde Filippo Aglié (1604-1667), leal ministro y servidor de Cristina, desempeñó un papel clave en la corte de los Saboya por ser el creador de estos espectáculos durante un período de más de treinta años. El propio Ménestrier describe a Aglié como hombre «versado en el conocimiento de la historia, la antigüedad, la política, y toda suerte de *belles lettres*, escribía excelentes versos en latín, italiano y francés, tocaba toda clase de instrumentos y componía música». Año tras año, Aglié presidía estos entretenimientos, inventando los temas, escribiendo los versos, componiendo la música, y supervisando a los enormes equipos de diseñadores, pintores, escultores, actores y cantantes que realizaban cada espectáculo. El era considerado un brillante coreógrafo en toda la Europa de su tiempo. La formación de Aglié le convertía en el hombre más idóneo para ese trabajo, ya que poseía amplios conocimientos literarios y artísticos junto con un detallado dominio de la política contemporánea, puesto que era uno de los consejeros de estado. ¿Quién mejor que él para concebir «*Allegories de l'Estat des temps*»? Aunque su ballet *Hercole e Amore* nos parezca hoy poco más que un delicioso espectáculo arcaico, un remoto antepasado del ballet imperial ruso, con sus encantadores bastidores y telón de fondo pintados, sus aristocráticos intérpretes ricamente ataviados, y el toque de humanidad de la aparición de los propios hijos de la duquesa, ese ballet fue pensado para que tuviese una connotación política muy específica, y así lo entendió el público.

El hecho de que la política sea lo último que se nos pasaría por la cabeza al examinar estas deslumbrantes representaciones trescientos años más tarde, nos da una idea de hasta qué punto nos hemos alejado de esa forma de pensar. En el ballet de su cumpleaños en 1640, Madame Royale vio bailar ante ella las esperanzas y los temores del momento. Intentemos recobrar esas esperanzas y temores y captar, aunque sea sólo un poco, su verdadero significado. Para comprender mínimamente el impacto que el ballet tuvo en su época, tendremos que retrotraernos en el tiempo. El esposo de Cristina, Víctor Amadeo I, duque de Saboya, había muerto en 1637, dejando a un niño pequeño como heredero. Sus dos hermanos, que cuestionaban el derecho de Cristina a la regencia, se aliaron rápidamente con España, y dos años después, tropas españolas invadieron el Piamonte y sitiaron Turín. Cristina huyó a Francia y en Grenoble entró en humillantes transacciones con su hermano, Luis XIII, y el ministro de éste, el cardenal Richelieu. Fue Filippo Aglié quien salvó a la duquesa de lo que constituía prácticamente una rendición a Francia, rendición que incluía la entrega de su hijo para ser educado en la corte francesa. El ballet de Aglié, *Hercole e Amore*, celebraba, por lo tanto, el regreso de Madame Royale a su corte y su reunión con sus adorados hijos. El

ballet bailado por su hijo, el duque niño, y su hija, junto con muchos de los más grandes nobles de la corte de Saboya, era una reafirmación de lealtad en un momento crucial de la historia del país. El argumento, escrito por Aglié, contaba cómo los súbditos de la duquesa, los «héroes alpinos», habían abandonado su lealtad, seducidos por dos perversas hechiceras, Urganda y Melissa (Francia y España), y que estos disturbios sólo podrían calmarse cuando el Hércules alpino (el difunto duque Víctor Amadeo) enviase a Amor (el pequeño duque Carlos Emanuel) a restablecer la concordia en su pueblo dividido. Por muy sorprendente que pueda parecernos, en 1640 éste era un medio perfectamente normal de expresar una realidad política.

Pero los ingredientes que componían esta alegoría política aún eran novedosos en 1640: un salón del castillo, un teatro de corte permanente, con su proscenio construido en un extremo, que servía para ocultar la maquinaria con la cual se ponían y quitaban los bastidores laterales y el telón de fondo, cambiando así la localización. Esta maquinaria incluía en su repertorio mecanismos de tracción que permitían el descenso y ascenso de seres celestiales. Unas velas colocadas detrás de vasos llenos de agua coloreada, aumentaban el misterio y la belleza de estas representaciones. Pero el verdadero centro de atención de este ambiente totalmente artificial no era el escenario, sino la duquesa, sentada en su trono en el extremo opuesto del salón. De sus ojos partían las líneas de visión delimitadas por las apretadas filas de los bastidores del mundo nuevo y hacia ella iba dirigida toda la acción que se desarrollaba en el escenario. Los cortesanos y otras personas lo bastante privilegiadas como para asistir a esta reunión elitista, tenían que conformarse con verlo como podían, ya que estaban alineados a ambos lados, a lo largo de las paredes del salón. En 1640 esta distribución del espacio se estaba convirtiendo en la norma, precisamente porque permitía una manipulación de la experiencia visual y auditiva perfectamente acorde con las necesidades ideológicas de las cortes de la Europa barroca. Sin embargo, nadie hubiera podido pronosticar que los elementos básicos de esta fórmula, que fueron originariamente producto del humanismo florentino en su fase republicana a principios del siglo XV, terminarían convirtiéndose dos siglos después en el vehículo ideal para los exponentes del absolutismo. Cómo llegó a suceder esto es el tema central de este libro.

Hacia mediados del siglo XVII tales expresiones en el lenguaje de los espectáculos de corte formaban parte del aparato del monarca barroco. Pero este aparato fue inicialmente una creación de la mente medieval y aún más de la renacentista. En gran medida, el festival de corte y su contexto representaron una de las posturas filosóficas más profundas adoptadas por los escritores y artistas del Renacimiento, los cuales creían sinceramente en la importancia del papel de las artes y las letras en el servicio del estado. Por toda Europa los poetas, los arquitectos, los pintores, los escultores y los músicos se unieron para crear estos efímeros espectáculos. En Venecia, en 1574, Tintoretto y Veronese colaboraron para decorar un arco y una logia diseñados por Palladio para la entrada de Enrique III en ruta desde Polonia hacia Francia; En Inglaterra, en 1533, Holbein diseñó una representación de las musas en una serie de cuadros vivientes para la entrada de Ana Bolena en Londres el día de su coronación; anteriormente, Leonardo da Vinci había inventado unas espectaculares máquinas para entretenimientos en la corte milanesa y en la france-

sa; Iñigo Jones pasó cuarenta años de su vida supervisando los festivales de la corte de los Estuardo; y la entrada del archiduque Fernando en Amberes en 1635 se hizo bajo la dirección artística de Pedro Pablo Rubens. Entre los escritores que se dedicaron a estos espectáculos, se encuentran Ben Jonson, Torquato Tasso, Pierre Ronsard y Jean Dorat; y entre los músicos están Orlando di Lasso, Claudin Le Jeune, John Dowland y Claudio Monteverdi. Ninguna otra forma artística demuestra tan plenamente la apasionada creencia en la unión de las artes que existía durante el Renacimiento. El festival de corte podía expresar la filosofía, la política y la moral por medio de una fusión única de música, poesía, pintura y danza; todas ellas manifestaciones terrestres de esa armonía cósmica total que ellos creían que gobernaba el universo y que el arte del festival trataba tan fervientemente de recrear en la tierra. Pocas cosas, por lo tanto, pueden darnos una idea más clara del funcionamiento de la mente renacentista.

En 1640, la fecha de nuestro ejemplo de la corte de Saboya, estamos al final de esta tradición, cuyas formas y presupuestos han sido ya plenamente desarrollados en su mayor parte. Estamos, de hecho, en la etapa en que el festival renacentista está evolucionando hacia el barroco, evolución que constituye el final de este libro. Lo que nos interesa es el festival del Renacimiento. ¿En qué consistía y por qué era diferente de lo que le procedió? Como sucede en todos los demás aspectos del Renacimiento, sus raíces se hallan en la rica herencia medieval, a la cual recubrió y transmutó con imágenes e ideas derivadas de su redescubrimiento y estudio del arte, la literatura y el pensamiento del mundo clásico. Para comprender exactamente hasta qué punto fue revolucionario tal cambio, tendremos que empezar por considerar esa herencia. Para hacerlo así, habremos de simplificar un tema que es enormemente complejo. Comencemos, por tanto, examinando los principales tipos de festival que el Renacimiento tomó de la edad media —la entrada real, el torneo y la mascarada en interiores o entretenimiento— y los cambios que se produjeron en ellos durante el siglo y medio del Renacimiento.

La entrada real

La entrada real, el momento en que un soberano hacía su *entrée* solemne y tomaba posesión de una ciudad o villa, era el más público de estos tres tipos principales de festival.[2] La *entrée* en sí misma permaneció relativamente sencilla hasta mediados del siglo XIV: el clero, los magistrados, la burguesía y los miembros de las cofradías recibían al gobernante a las puertas de la ciudad y les conducían al centro. A finales del siglo XV, sin embargo, la entrada se había transformado en un ritual que abarcaba a toda la sociedad, junto con sus instituciones. Incorporaba en un gigantesco espectáculo los elementos judiciales, económicos, políticos, religiosos y estéticos de una forma que reflejaba claramente no sólo el ascenso de las clases urbanas, sino el creciente poder del príncipe. Siempre se iniciaba con un gesto de lealtad: la llegada del gobernante a las puertas de la ciudad y la entrega oficial de las llaves. Sin embargo, esto se complementaba con un intercambio de regalos; y el príncipe a su vez garantizaba los derechos y privilegios de los ciudadanos, gesto que se repetía más tarde cuando realizaba el mismo ritual para el clero al llegar a la iglesia principal o a la catedral. La propia procesión de entrada ponía de

relieve estas obligaciones mutuas, ya que los espectadores veían pasar ante ellos, en microcosmos, a toda la sociedad tal y como la conocían: el rey bajo palio asistido por sus principales funcionarios de estado, la nobleza, la pequeña aristocracia y los caballeros de armas; el clero representado por los obispos, los sacerdotes y las órdenes religiosas; y el tercer estado formado por oficiales públicos y representantes de los gremios y las confraternidades. Esta procesión medieval, con su preocupación por los rangos y por las obligaciones recíprocas de las distintas clases sociales, no cambia nunca y se prolonga durante todo el Renacimiento y hasta entrado el período barroco.

A finales del siglo XIV, no obstante, esta rudimentaria bienvenida empieza a volverse más compleja con la introducción de representaciones callejeras. Generalmente estaban organizadas por las cofradías, y eran casi siempre de tema religioso: escenas de la Pasión, de la vida de la Virgen o de vidas de santos. Gradualmente, a lo largo de los siglos XV y XVI, estos cuadros fueron convirtiéndose en un repertorio de arcos y teatros de calle que presentaban variantes de un vocabulario iconográfico y visual notablemente constante. La misma recopilación de castillos, árboles genealógicos, fuentes y jardines, poblados por los mismos grupos de personajes alegóricos —principalmente personificaciones de las virtudes junto con *exempla* bíblicos e históricos— aparecen por toda Europa. Estos elementos se utilizaban para recordar, tanto al rey como a los súbditos, una serie de temas fijos, que reaparecen (bajo diferentes disfraces y en distintas secuencias) en una entrada tras otra a lo largo de siglo y medio. Siempre ponen de manifiesto la legitimidad del monarca, tanto en términos de su propia santidad, debida al acto de la coronación y al haber sido ungido con los óleos sagrados, como en términos de su descendencia de sangre real por ser el heredero legítimo de su dinastía. Sin excepción, presentaban al monarca imágenes de las virtudes a las que debería aspirar, y para ello, se inspiraban en toda la tradición del *speculum principis* o «espejo de príncipes» desde San Agustín a San Juan de Salisbury y al *De Regimine Principum*. Estos tratados describían las virtudes que debería cultivar el monarca cristiano ideal; aunque como forma literaria, sus raíces se remontan a la antigüedad: de ahí su vigor durante el Renacimiento. Las representaciones de calle mostraban al príncipe los beneficios que recibirían sus súbditos si él poseía y practicaba tales virtudes, frutos expresados en forma de árboles cubiertos de hojas, jardines y arbustos llenos de flores y fuentes que manaban agua. Y la ciudad solía hacer alusiones a sí misma y a las necesidades concretas que el príncipe visitante debía satisfacer. En cierto modo, la *entrée* ceremonial estaba más estrechamente relacionada con el acto de la coronación de lo que podría parecer a primera vista. Cualquier examen de las ideas subyacentes muestra que el centro de atención está continuamente en los mitos eternos que eran esenciales al concepto de *les rois thaumaturges*, los místicos monarcas sagrados que eran venerados y considerados como una raza aparte en la Europa que precedió a la época de la ilustración. De esta forma, la referencia clave es el rey como Cristo entrando en la nueva Jerusalén.

Podemos dar algunos ejemplos de lo antedicho. En 1431 Enrique VI de Inglaterra, de quince años, hizo su entrada oficial en Londres después de su coronación como rey de Francia en París.[3] La representación que se hizo expresaba las aspiraciones políticas de la década que siguió al tratado de Troyes, según el cual los

herederos de Enrique V y su reina, Catalina de Francia, gobernarían sobre los dos reinos. Los ciudadanos de Londres, sin duda impulsados por la corte, montaron un espectáculo que trataba de la naturaleza del reinado, pero que insistía en el legítimo derecho del joven monarca a llevar las dos coronas. Este punto de vista quedó claro desde el principio en la puerta de la ciudad, donde un escudo llevaba las armas de ambos países. En medio del Puente de la Torre, el rey se encontró con tres emperatrices, Naturaleza, Gracia y Fortuna, que le otorgaron «ciencia y conocimiento», «fuerza y justicia» y «prosperidad y riqueza». Todo esto procede de la tradición del *speculum principis*, y la representación continuaba desarrollando este punto con catorce doncellas, siete de las cuales representaban los Dones del Espíritu Santo y las otras siete los Dones de la Gracia. El tema reaparecía en otro cuadro, en el centro del cual estaba sentado un rey

> *que para gobernar, como allí aparece,*
> *una dama, Misericordia, sentaba a su derecha*
> *y a su izquierda, si yo no me equivoco,*
> *otra dama, Verdad, para darle consejo;*
> *la dama Clemencia en lo alto permanecía...*[4]

Ante el rey se sentaban dos jueces y siete oficiales de orden. Los frutos de este virtuoso reinado ideal venían a continuación en Cheapside, representados por una fuente de la que manaba vino y un grupo de árboles cargados de fruta «tan diestramente hechos que a muchos les parecieron árboles naturales que allí crecían». Después venía una afirmación de la legitimidad de la ascendencia de Enrique, un enorme árbol genealógico que partía de San Luis y San Eduardo el Confesor, y terminaba en su padre, Enrique V, la santidad del cual estaba reforzada por estar acompañado de un bíblico Arbol de Jesé. La serie concluía con un recordatorio de la naturaleza divina de la monarquía (simbolizada por la unción con los óleos sagrados y por el ritual de la coronación) en forma de un soberbio paraíso en el cual el trono estaba rodeado por un cielo con todas las jerarquías de ángeles desde el que Dios Padre le hablaba al rey.

Dinastía, santidad, misterio, virtud, concebidas en términos visionarios y a menudo apocalípticos, nos proporcionan el contexto de la imagen del rey en la época medieval tardía; temas que no se perderían, sino que más bien se reformarían, durante el Renacimiento. Más de medio siglo después, en abril de 1485, los temas evocados en la entrada de Carlos VIII en Rouen eran básicamente idénticos.[5] Esta vez, la secuencia era diferente, ya que se abría con un cuadro dentro de la tradición del *speculum principis* titulado «Repos Pacifique», en el cual, el rey se sentaba en su trono teniendo a Justicia y Fuerza detrás de él, Prudencia y Templanza a su lado, y Paz a sus pies. Unas inscripciones interconectaban a las virtudes, cuyo fruto era la paz; mientras que debajo de la tarima aparecían siete atributos reales más cuyas iniciales formaban el nombre del rey:

> C onseil loyal
> H aut valoir
> A mour populaire
> R oyal pouvoir
> L ibéralité
> E sperance
> S apience

Como en 1431, un monarca veía representada en abstracto la naturaleza de su gobierno, su papel como guardián de la Paz y la Justicia por medio de la Fuerza y asistido por la Templanza y la Prudencia. En el segundo cuadro aparecía el habitual paralelismo entre el gobierno del cielo y el de la tierra: un ángel señalaba a San Juan el Divino la apocalíptica visión de Dios en majestad sentado en un arcoiris, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas y asistido por los veinticuatro ancianos. Esto era una prefiguración celestial del reino de Francia titulada «Ordre politique» y los cuatro evangelistas representaban a los cuatro estamentos del reino: clero, nobleza, burguesía y el pueblo llano. A continuación, un cuadro titulado «Uncion des rois» mostraba a Luis XI como David, designando heredero suyo a Carlos VIII como Salomón, y ordenando al sumo sacerdote que le ungiera, tras de lo cual, una corona descendía misteriosamente sobre su cabeza y él se elevaba por los aires repentinamente, mientras aparecían unas figuras que representaban a Francia y sus provincias y cantaban a coro *Vivat rex Salomon*. Por último, venía otro estallido milenarista, la equiparación de Carlos VIII con el emperador Constantino derrotando a Majencio por el poder de la Cruz; un cuadro rico en alusiones a los derechos del monarca francés a un imperio mundial por ser descendiente de la casa imperial de Troya y de Carlomagno. Este linaje le daba a la monarquía francesa un papel potencialmente imperial y mesiánico, como dinastía destinada a producir al «emperador de los últimos días», el cual, sometería al infiel y entregaría su corona como una ofrenda en Jerusalén.

Aunque estas dos entradas están separadas por medio siglo, y aunque expresan por medio de los cuadros de la representación las aspiraciones de países rivales y monarquías rivales, sus ideas acerca de los reyes son del mismo tipo que las que existen en toda Europa septentrional en el último período medieval y comienzos de la época moderna. Tienen sus raíces en un punto de vista casi totalmente bíblico, según el cual, el rey como Cristo, o uno de sus prototipos de las escrituras, toma posesión de la Nueva Jerusalén; un punto de vista en el que el estado terrenal se presenta directamente como espejo del celestial. El uso de la tipología, el oscurecimiento de los sucesos actuales por los del pasado, se convierte en el medio principal de mantener el argumento. Trasladándonos al siglo siguiente, podemos ver este formato utilizado hasta un extremo absoluto en la entrada del joven Carlos V en Brujas en 1515 como vizconde de Flandes.[6] Una larga serie de representaciones callejeras solicitaba al joven príncipe que restaurase la prosperidad de la ciudad, que se estaba hundiendo a causa de la rivalidad de Amberes. En una de las escenas, Carlos ayudaba al Comercio a deponer a Chierté de la rueda de la Fortuna y a sustituirla por Brujas, hecho que se equiparaba a Artajerjes prometiendo restaurar Jerusalén. En otro cuadro, Luis de Nevers concediendo privilegios a la ciudad, era comparado con Moisés entregando las Tablas de la Ley. La comparación de Jerusalén con Brujas, la presentación de sus habitantes como un segundo pueblo elegido y por tanto, de Carlos como Cristo entrando en la Ciudad Santa, se repetía como tema subyacente en toda la serie de cuadros. Ese mismo año, Francisco I entró en Lyon[7] con un programa de representaciones no muy diferente del

2
3

que recibió a Carlos VIII treinta años antes: el bautismo de Clovis, el primer rey cristiano de Francia, evocaba la santidad y la ascendencia de la familia real; su legitimidad se ponía de relieve en una gigantesca *fleur de lys* en la cual estaba de pie Francisco I flanqueado por *Grâce de Dieu* y Francia, mientras que las virtudes de la tradición del *speculum principis* aparecían por todas partes. Ninguna de estas entradas, de las que tenemos manuscritos iluminados contemporáneos, muestran ningún indicio (salvo por la contribución de la comunidad italiana en Brujas) de las formas y temas que pronto llegarían del sur de los Alpes.

La entrada real medieval demostró una sorprendente vitalidad y resistencia. Debido a que las modas culturales se extendían por Europa sólo gradualmente, en países como Inglaterra y Escocia la entrada permaneció inalterada hasta finales del siglo XVI. Allí, un tanto sorprendentemente, pudo sobrevivir al cambio de religión. La entrada de Isabel I en Londres (1559) fue un triunfo para la Reforma protestante y, sin embargo, en estilo fue enteramente hija de los precedentes siglos góticos.[8] Despojado de sus galas católicas, se usó el repertorio arcaico: la legitimidad de la ascendencia aparecía en la acostumbrada forma de un árbol, esta vez el rosal familiar de las casas de York y Lancaster que culminaron en los Tudor; las virtudes de la tradición del *speculum principis* fueron adaptadas a la ética protestante, con un cuadro de las beatitudes bíblicas y un triunfo de la virtud sobre el vicio; se recurrió a la tradición tipológica para representar a la joven reina como Deborah, «juez y restauradora de la casa de Israel». Las visiones cósmicas apocalípticas del catolicismo dieron paso a la monarquía presentada como la imagen de la realeza del Antiguo Testamento.

Inglaterra tuvo que esperar hasta 1604 para ver su primera entrada real al estilo renacentista, la de Jaime I. Era un cambio que los franceses ya habían empezado a asimilar en la década de 1530 y que adoptaron plenamente en 1550 con ocasión de la entrada de Enrique III en Rouen. Debemos resaltar que, aunque el Renacimiento iba a cambiar el aspecto externo, las metáforas y el estilo de la entrada medieval, no desplazó sus premisas conceptuales. Por el contrario, como veremos, las reforzó. Tampoco debemos considerar a la entrada medieval como un antecedente primitivo. Dentro de sus propios términos de referencia, era tan coherente y compleja como cualquiera de las más sofisticadas entradas del Renacimiento.

El Torneo

La entrada real era esencialmente un vehículo para el diálogo entre un monarca y las clases urbanas. El torneo cumplía una función muy diferente en la sociedad medieval tardía. Expresaba en forma de fiesta el papel del monarca como señor feudal de sus caballeros y como modelo de las dos cualidades caballerescas supremas, el honor y la virtud. De nuevo, como en el caso de la entrada real, el Renacimiento no iba a sustituir, sino a transformar y extender estas ideas fundamentales, cosa que se refleja en el cambio de estructura y propósito de las hazañas de armas como parte del ritual de la vida de la corte.[9] Todos los estudios recientes han resaltado la continuidad y la vitalidad del ideal caballeresco a lo largo del siglo XVI, su adaptación a las cambiantes exigencias de las nuevas monarquías nacionales y a los nuevos ideales de comportamiento aristocrático.

Desde sus orígenes, el torneo cumplió una función militar, la de entrenar a los caballeros en el manejo de la espada y la lanza, enseñarles a luchar en grupos e inculcarles la virtud del valor.[10] Desde las sangrientas batallas del siglo XII, a finales de la edad media, el torneo había evolucionado hasta tres formas fijas de combate, la justa, la *mêlée* o *tournoi* y el combate a pie. Las tres formas podían unirse en un *pas d'armes*, un espectáculo que unía las artes de la guerra y de la paz recubriendo un ejercicio pensado para entrenar a los caballeros para la batalla con las galas de la alegoría, la trama, la poesía, el ceremonial y la música. Sin embargo, estos últimos elementos no deben oscurecer el hecho de que el torneo siguió considerándose con absoluta seriedad como un entrenamiento para la guerra hasta bien entrado el siglo XVII. Ciertamente, esto era así durante toda la primera mitad del siglo XVI, cuando la caballería pesada, para la cual el entrenamiento en el manejo de la lanza era absolutamente esencial, libró las guerras italianas (1494-1559). A finales del siglo XV, los nuevos ejércitos de Francia, Borgoña, Bretaña, Venecia y Milán aún dependían de esta caballería, a pesar de que en realidad, ya estaba superada. Tampoco el advenimiento de las armas de fuego constituyó una amenaza tan inmediata al valor caballeresco como podríamos suponer. De hecho, Luis de Bruges, señor de La Gruthuyse, un baluarte de la caballerosidad borgoñona, eligió una bombarda con el lema *Plus est en vous* como divisa, anticipándose a la bala de cañón de los *condottiere* de Este, duques de Ferrara.

En realidad, las armas de fuego no expulsaron a la lanza del campo de batalla hasta el último cuarto del siglo XVI. Fue entonces, y sólo entonces, cuando la observación de J. R. Hale se convirtió en un hecho comprobado: «La muerte indiscriminada por balas hizo que la guerra dejase de ser una escuela superior para el carácter caballeresco».[11] Que esa flor de la caballerosidad isabelina, Sir Philip Sidney, muriese por impacto de bala, es un buen ejemplo de lo dicho. La relación entre la guerra real y el espectáculo del torneo es por tanto un telón de fondo esencial para cualquier argumentación respecto al torneo durante la última etapa del período medieval. El aumento de teatralidad, que iba a ser la característica más pronunciada de la evolución del torneo durante el siglo XV y parte del XVI, no debe ser interpretada como prueba de decadencia. Ciertamente, nadie lo consideró así en esa época. El nuevo elemento teatral reflejaba más bien la capacidad de este espectáculo para adaptarse tanto a la evolución del aristócrata hacia el cortesano, como a las exigencias de la caballerosidad nacionalista, que concentraba la lealtad de los caballeros en la dinastía gobernante, fuera ésta Valois, Habsburgo o Tudor.

Los caballeros eran fundamentales para un rey medieval en tiempo de guerra, de modo que no es sorprendente que el torneo desarrollase pronto salvaguardas distinguiendo entre justas de guerra (*à outrance*) y justas de paz (*à plaisance*) en las cuales, las lanzas estaban rebajadas y rematadas con bolas. Además, hacia 1420, se introdujo una barrera que separaba a un caballero de otro mientras cargaban con sus lanzas. Y cada vez más fue esta forma de combate, la justa en lugar del torneo, la que prevaleció, pues representaba el nuevo énfasis en la exhibición individual en el combate. Esta a su vez, pronto se fundiría con el concepto renacentista de la fama como algo que se lograba por el heroísmo en la batalla. El objetivo en las *joustes à plaisance* era romper el mayor número de lanzas que fuese posible, y se concedían puntos adicionales por los golpes buenos. Estas dotes seguirían conside-

rándose en el período renacentista atributos necesarios de cualquier cortesano cumplido. Castiglione, al hacer un elogio de Guidobaldo, duque de Urbino (1472-1508), escribió:

...la grandeza de su valor le estimulaba tanto que allí donde no participaba personalmente en las proezas de la caballería, como había hecho mucho antes, encontraba muy gran placer en contemplar las de otros hombres... Y en las justas, en los torneos, en manejar toda clase de armas, también en inventar aparatos, en los pasatiempos, en la música, y por último en todos los ejercicios aptos para nobles caballeros, cada hombre se esforzaba por demostrar que era merecedor de ser juzgado digno de tan noble asamblea...[12]

Aquí pasamos del caballero medieval al cortesano renacentista; pero el objetivo sigue siendo idéntico, ser «bien visto en las armas».

Los torneos comenzaron como prácticas contrarias al orden social. En Inglaterra fueron prohibidos por Enrique II y más tarde, sujetos a un permiso real. No obstante, a medida que la edad media se acercaba a su fin, se realizaron cada vez con más frecuencia bajo los auspicios del gobierno; y lo que había sido un enfrentamiento bélico privado, se transformó en un ritual festivo de homenaje y servicio a la corona. La introducción de un elemento de disfraz se remonta al siglo XIII con los torneos de la «Tabla Redonda», y en el siglo XIV esto se desarrolló más.[13] En 1343, los contendientes de un torneo en Smithfield llegaron vestidos como el Papa y sus cardenales. Cuarenta y tres años más tarde, Ricardo II vio a sus caballeros conducidos con cadenas de plata por damas montadas en palafrenes. Estos modestos comienzos iban a ser sustancialmente ampliados en el siglo XV bajo el patronazgo de las cortes de Anjou y de Borgoña.

René de Anjou (1409-1480), erudito, poeta, artista, arquitecto, amante cortés y valiente hombre de armas, mantenía una corte brillante e influyente. No sólo fue el autor del más meticuloso tratado sobre el ceremonial de los torneos jamás escrito, el *Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi,* sino que presidió varias proezas de armas fantásticas.[14] Una fue la *Emprise de la Gueule du Dragon* (1447) en la cual, los caballeros guardaban un *pas* cerca de Chinon donde su escudo adornaba una columna coronada por «un Dragon furieux». Otra fue la *Chasteau de la Joyeuse Garde* (1448), una fiesta que duró cuarenta días e incluyó un torneo cuya característica principal fue el desfile hasta la palestra en el cual participaron unos turcos llevando unos leones sujetos con cadenas de plata. Aún más extraordinario fue *Le Pas de la Bergière* en Tarascon en 1449. Reflejando el interés de su corte por la afectación literaria de la rusticidad idealizada, la tribuna esta vez era una casita con techo de paja. En un extremo de la palestra había «une gente pastourelle» cuidando con su «houette» a sus «brebiettes», debajo de un árbol en el que habían colgado los escudos de los contendientes, blanco y negro, *tristesse et liesse.* Ellos, naturalmente, llegaron vestidos de pastores y acompañados de «deux gentilz escuiers pastoreaux». La autoridad territorial de René de Anjou era frágil y estas demostraciones públicas de riqueza y poder por medio del culto a la caballería se proponían mantener a la nobleza fiel a la corona. La misma deliberada promoción de una corte atractiva con los mismos fines se daba igualmente en el caso de los duques de Borgoña.

6

Los recursos económicos de la corte borgoñona eran infinitamente mayores que los de René de Anjou, y fue allí donde los ejercicios caballerescos tomaron una forma que habría de tener una decisiva influencia durante la segunda mitad del siglo XVI.[15] Sus torneos eran tan complejos que aludiré brevemente a uno solo, el famoso *Pas de l'Arbre d'Or,* montado para celébrar el matrimonio de Margarita de York con Carlos el Audaz en 1468. Comenzaba con lo que sería un ingrediente habitual, un cartel de desafío que daba el marco alegórico. En éste, la dama de la *Ile Cellée* rogaba al Bastardo de Borgoña, que recientemente había rescatado a una dama, que acometiese una empresa, una de las condiciones de la cual era que habría de decorar un árbol de oro con los escudos de famosos guerreros. La dama ponía a disposición del Bastardo a su persevante, *Arbre d'Or,* un enano, y también al gigante de la *Fôret douteuse* a quien tenía cautivo. El torneo, que tuvo lugar en la plaza del mercado de Brujas, duró varios días. Delante de la tribuna, en la cual se sentaban las damas, había un enorme árbol dorado, y cada caballero llegaba con su propia estratagema dentro de la trama conjunta del espectáculo. Sería innecesario describir largamente el exotismo y la fantasía de cada caballero y uno será suficiente. La rica prosa de Cartellieri resume el ambiente con precisión:

Antonio de Luxemburgo, conde de Roussy y de Brienne, por su parte había preparado también una entrada insólita. Un enano de Constantinopla, que pertenecía al rey de Inglaterra, entró a caballo detrás de los trompeteros. En su mano derecha sostenía un papel que parecía una petición; llevaba una llave atada al brazo como para añadir una sugerencia de misterio. Entonces trajeron sobre ruedas una imponente imitación de una ciudadela, que tenía las paredes de piedra negra, cuatro torres en las esquinas y una en el centro. Dentro de la ciudadela, por orden de una dama desconocida, estaba cautivo el conde de Roussy. Al llegar a presencia de las damas, el enano leyó su petición en voz alta. Esta decía que Danger *poseía la llave de esta prisión y se la había confiado a él,* Petit Espoir, *su criado. El caballero sólo podría obtener su libertad y participar en el* Pas *por intercesión de las nobles damas aquí reunidas, pues ni siquiera* Danger *podría rehusar tal solicitud. Cuando las damas dieron su aprobación, el enano abrió la gran puerta y el conde Roussy salió por ella vistiendo su armadura. Su lema estaba escrito con letras de oro en las gualdrapas de sus caballos, que eran de raso blanco.*[16]

Aunque esto pueda parecer puro teatro, debemos recordar que los caballeros que decoraron la palestra en Brujas eran los mismos que entraban en batalla junto a su señor, el duque de Borgoña.

La influencia de este tipo de torneos llegaría a ser enorme. El emperador Carlos V heredó la tradición caballeresca borgoñona, junto con las tierras de Borgoña, y ciertamente la caballerosidad borgoñona no pereció en los campos de batalla de Morat y Nancy. Catalina de Médicis también intentaría emular esta tradición con sus *magnificences,* mientras que en Italia la corte de Ferrara uniría esta herencia septentrional con los nuevos ideales y formas de la cultura humanista renacentista. Pero en ninguna parte sería más fuerte la tradición borgoñona que en Inglaterra, donde, debido al exilio de Eduardo IV en los Países Bajos y a las traducciones de Caxton, las dos civilizaciones compartían una literatura común. Esta tradición daría sus más ricos frutos en el reinado de Enrique VIII; los primeros veinte años de este reinado se dedicaron a utilizar el torneo en su forma borgoñona

como medio de presentar al rey ante el mundo como el Décimo Notable. Mientras sufrían las consecuencias de las Guerras de las Rosas, el problema allí no era muy diferente del que tenían en Anjou y Borgoña: el uso del culto a la caballería para atraer a una poderosa aristocracia al servicio de la corona.

El torneo organizado para celebrar el nacimiento del hijo de Catalina de Aragón en enero de 1511 no sólo está ampliamente documentado, sino que ha sido el tema de un importante estudio realizado por S. Anglo.[17] Resume perfectamente la fuerza de la tradición borgoñona, pues sigue con exactitud su formato, aunque nos llama la atención su provincianismo en comparación con el modelo. Se abrió, como sucedía con sus predecesores, con una carta de desafío en la que se daba una idea general del marco alegórico. La reina *Noble Renome* de la tierra llamada *Ceure Noble*, se ha enterado del nacimiento del infante real y ha enviado a cuatro caballeros para celebrar el acontecimiento con hazañas de armas. Los caballeros eran
7 *Ceure loyal* (Enrique VIII), asistido por tres cortesanos en los papeles de *Vaillaunt desyre, Bone Voloyr* y *Joyous panser*. El 12 de febrero, la reina y sus damas se reunieron en la tribuna de la palestra. A modo de prólogo al torneo, apareció una inmensa carroza triunfal que avanzó lentamente hacia la tribuna. La precedían unos salvajes que conducían a un león de oro y un antílope de plata, en cuyos lomos montaban unas damas. Estos a su vez tiraban de un bosque de casi tres metros de altura formado por «espinos, robles, arces, abetos, abedules, retama, con bestias y pájaros de variadas formas». En él iban dos guardabosques y en medio había un castillo dorado, dentro del cual iba una dama con una guirnalda de rosas para la reina. En este bosque móvil estaban ocultos los cuatro contendientes, cuyos escudos con sus divisas estaban colgados de los árboles en las esquinas. Al llegar ante la reina, los guardabosques tocaron sus trompetas y el rey y sus compañeros salieron de su escondite. Como sucedía en el caso del *Pas de l'Arbre d'Or*, hubo una larga serie de entradas alegóricas. El segundo día, el hermano del rey, Charles Brandon, duque de Suffolk, llegó en una torre de la cual salió vestido de peregrino. Mandó llevar una carta a la reina en la que le pedía permiso para participar en la liza; cuando le fue concedido se despojó de su disfraz y apareció vestido con armadura. ¡Cómo recuerda esto a la entrada del conde de Roussy en la plaza del mercado de Brujas casi medio siglo antes!

El torneo como expresión de la caballerosidad cortés fue, por tanto, una forma de festival esencialmente septentrional, aunque hubo, por supuesto, una vigorosa tradición italiana. Sus metáforas e iconografía se inspiraban en las leyendas artúricas y en los libros caballerescos medievales. Al contrario de lo que ocurrió con la entrada real, su transformación a la manera renacentista no sería tan total. En este caso se podría argumentar que las influencias funcionaron en sentido inverso, de norte a sur, en lugar del más usual de sur a norte. Como era fundamentalmente la expresión de una sociedad aristocrática, Italia no comenzó a cultivarlo como una forma de fiesta expresiva de un nuevo orden de cosas hasta que pasó del republicanismo a la autocracia de las nuevas dinastías establecidas por medio de las guerras italianas.

Entretenimientos

Los torneos a finales de la edad media eran generalmente una manifestación diurna de una fiesta que continuaba por la tarde y hasta bien entrada la noche con festines y jolgorio en el gran salón del palacio. La tarde después del torneo que celebraba el nacimiento del hijo de Enrique VIII en 1511 hubo un banquete seguido de un «interludio» con canciones y luego un baile. En medio de todo esto 8
el rey desapareció y se vistió para un «disfraz». Cuatro portadores de antorchas entraron en el salón, precediendo una carroza sobre ruedas que se detuvo detrás de unas cortinas colgadas de un extremo a otro de la sala. Entonces un caballero se acercó a la reina y le explicó:

que en un jardín de placer, había una pérgola de oro, donde estaban damas y caballeros muy deseosos de mostrar placer y pasatiempo a la Reina y a las damas, si se les daba licencia para hacerlo.

La reina habló en nombre de todos los presentes al rogarles que entraran, y entonces la cortina (antepasada del telón del teatro) fue retirada revelando «la pérgola de oro en el huerto del placer».

La pérgola estaba hecha de columnas doradas con una parra de oro trepando por ellas y dentro había un huerto de granados, manzanos y olivos. Flores primaverales rodeaban los bancos bajo los árboles, en los cuales, se sentaban seis caballeros (tres de los cuales habían sido contendientes en el torneo) y seis damas ataviadas con vestidos blancos y verdes, los colores de los Tudor, cubiertos con letras bordadas en oro, que más tarde les serían arrebatadas por los espectadores. Las damas y los caballeros estaban flanqueados por ocho juglares y por delante, en los escalones que descendían hasta el suelo del salón, había más gente; mientras que en lo alto del cuadro, seis coristas se ponían a cantar. Los caballeros y las damas descendieron y bailaron, acompañados por la música de los juglares, una serie de danzas coreografiadas, aunque fuese de forma rudimentaria.[18]

Este es un ejemplo de la Inglaterra provinciana de un tipo de entretenimiento que era moneda común en cualquier corte europea a finales del siglo XV. El ingrediente básico era la llegada de personas aristocráticas disfrazadas, ya fuese a pie o montados en carrozas decoradas, que bailaban ante los asistentes, y posteriormente se unían a ellos en un baile de corte.[19] El baile exigía la presencia de músicos y esto podía dar lugar a que se añadieran canciones y actores, y progresivamente a la introducción de un trama que diera sustancia al «disfraz», trama que hacía necesaria la elucidación por medio de la palabra. Esto significaba trabajo para el poeta de la corte, y en Inglaterra, los ejemplos más antiguos que han llegado hasta nosotros están escritos por John Lydgate, quien proporcionó una estructura alegórica a las simples farsas que se montaban para distraer a Enrique VI.[20] Pero, con gran diferencia, la mayor elaboración de este secular entretenimiento de interior se consiguió en la corte de Borgoña hacia mediados del siglo XV.

Como ocurre en el caso de los torneos, estos entretenimientos eran tan complejos y prolijos que me limitaré a describir sólo unos cuantos elementos que constituyeron uno de sus más famosos espectáculos, el Festín del Faisán, celebrado en Sille el domingo 17 de febrero de 1454, inspirado en la toma de Constantino-

pla por los turcos en 1453.[20] No me detendré en los *entremets* (las piezas alegóricas que se exhibían en la mesa de banquete), ni en el hecho de que los distintos platos (ninguno de los cuales constaba de menos de cuarenta fuentes) eran bajados desde el techo por medio de grúas, ni en los interludios preliminares que incluían las Aventuras de Jasón en Colchis, una alusión a la Orden Ducal del Vellocino de Oro, para dedicarme al principal entretenimiento de la noche. Este comenzó con la entrada de un sarraceno que conducía un elefante con una torre en el lomo, en la cual iba sentada la Santa Iglesia cubierta con un manto negro de luto. La Santa Iglesia declamaba sus penas en una endecha dirigida al duque: *Lamentatio Sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae.* Luego aparecieron unos heraldos encabezados por el Rey de Armas Vellocino de Oro, que portaba un faisán vivo con un collar de piedras preciosas. Iba seguido de dos damas y dos caballeros del Vellocino de Oro. El heraldo se dirigió al duque para recordarle que «es costumbre, y siempre lo ha sido, presentar un pavo real y otra ave noble en los grandes festines ante los ilustres príncipes, señores y nobles, y ahora yo, con estas damas, estoy aquí para ofreceros este noble faisán...». El duque se levantó, entregó al heraldo un pergamino y juró cumplir lo que estaba escrito en él. El pergamino decía que el duque Felipe acompañaría a su señor, el rey de Francia, en una cruzada, si éste la proclamara, y que estaba dispuesto a enfrentarse al sultán en un combate individual.

La Santa Iglesia, después de dar las gracias, se retiró del salón a lomos de su elefante, y los grandes nobles se adelantaron para prestar juramento. Entonces entró una dama en el papel de Gracia de Dios. Iba precedida de porteadores de antorchas y de músicos, y acompañada por doce caballeros que llevaban antorchas e iban vestidos de carmesí y negro y daban la mano a doce damas cuyas caras estaban cubiertas por un velo. Las damas llevaban collares de piedras preciosas y en una hoja prendida sobre su hombro izquierdo estaba inscrita su identidad como una de las doce virtudes. Gracia de Dios se presentó al duque y le entregó una carta. Esta fue leída en voz alta y daba cuenta de la alegría de Dios y la Santa Virgen por la respuesta de la corte borgoñona y después decía que mandaban a estas virtudes para que la empresa llegara a buen término. Una por una las Virtudes fueron presentadas a la concurrencia, tras de lo cual, Gracia de Dios se retiró, dejando que los caballeros y las Virtudes, las damas y los nobles disfrazados, tomaran parte en el baile que siguió.

En la corte de Borgoña, como demuestra este ejemplo, estos bailes de disfraces y representaciones dentro de los muros del palacio, se realizaban con propósitos altamente políticos. Como demuestra Maurice Keen, el Festín del Faisán no era una extravagancia vacía de contenido, sino un precursor, al estilo de la última época gótica, de la alianza renacentista entre las representaciones teatrales y la política. Tanto Felipe el Bueno como su padre eran devotos de la causa de las cruzadas. En la década de 1440, los barcos borgoñones navegaban por el Mediterráneo y los planes para la cruzada se prolongaron con toda seriedad hasta 1456. La etiqueta y el ceremonial de Borgoña tendrían gran influencia en Europa. A través del emperador Carlos V serían adoptados por ambas ramas de la familia Habsburgo, en España y en el imperio. Por medio del dominio y del matrimonio también se impondrían en la península italiana. Estos entretenimientos, sin embargo, seguían siendo claramente medievales. Sus metáforas son religiosas y románticas; son prolijos y episódicos, y aunque se utilizaban maquinaria y decorados, eran muy poco sofisticados. Tales entretenimientos eran apéndices de los ingredientes básicos de cualquier noche de fiesta: el banquete y el baile. No existía la noción de una *salle des fêtes* separada y mucho menos de un teatro de corte. Esa idea en sí misma encarnaba la principal frontera que separaría al festival renacentista de sus predecesores medievales.

Conclusión

Este breve examen de la herencia medieval nos revela lo muy fragmentaria que era. Las ideologías que iban a transformar radicalmente los elementos dispares que componían estos espectáculos, apenas se evidenciaban aún. El verdadero centro de las representaciones simbólicas medievales había sido religioso, la liturgia de la Iglesia, reflejando una imagen del mundo directamente centrada en Dios, en la cual el lugar del hombre, fuese éste monarca o campesino, seguía estando básicamente en la periferia. Esto se refleja vívidamente en el esplendor del ceremonial religioso de Pascua o de Corpus Christi y en su expresión secular de procesiones y representaciones de los misterios. Los mayores espectáculos de los *rois thaumaturges* medievales no eran sus entradas reales, sino los espléndidos ritos religiosos en los que eran exhibidos ante su pueblo con el solemne ritual de una coronación o un funeral, o en la curación por el tacto y el lavado de pies a los pobres en imitación de Cristo cada Jueves Santo. Más aún, es posible que el creciente ceremonial que rodeaba a los reyes del último período de la edad media proviniera de la adaptación a un propósito secular de un formato que era originariamente religioso. Así, la introducción a finales del siglo XIV de un palio llevado sobre la cabeza del monarca francés fue casi con certeza una transferencia al rey de un ritual usado en honor del Sacramento en la procesión del Corpus Christi. De esta forma, la entrada real en Francia evolucionó partiendo de la liturgia.[21] Aunque en 1500 los festivales de corte seculares eran mucho más prominentes, la balanza seguía fuertemente inclinada en favor de la religión y de la Iglesia. En 1600 eso ya había cambiado. En los países que seguían siendo católicos, la pompa eclesiástica, en el nuevo estilo de la contrarreforma, se complementaba con lo que sólo podemos llamar una liturgia de estado centrada en el monarca. En el caso de los países protestantes, no se trataba de que fuera un complemento. Fue una inversión total. La liturgia de estado sustituyó sin concesiones a la de la Iglesia medieval, puesto que las nuevas iglesias reformadas habían abolido las imágenes y el ceremonial. En la Inglaterra isabelina, por ejemplo, el Día del Ascenso del monarca al trono fue promulgado como fiesta oficial de la Iglesia Establecida, cuyas festividades sustituyeron a los antiguos días de los santos de la época medieval.[22] Las obras de teatro religiosas dejaron gradualmente de interpretarse, dando paso a un nuevo tipo de misterio secular, los entretenimientos montados en honor de la Reina Virgen a medida que avanzaba su reinado.[23] Había tenido lugar una tremenda revolución, en la cual, bajo el imperio del humanismo renacentista, el arte del festival fue aprovechado por el moderno estado emergente como instrumento de gobierno.

II. Misterios distantes

Ben Jonson se sintió impulsado a publicar el texto de uno de sus más misteriosos entretenimientos para la corte de los Estuardo, porque de lo contrario, «el esplendor se apagaría como un fuego y se perdería en los ojos de los espectadores». A continuación, viene una frase que nos resume de manera brillante y conveniente lo que diferenciaba al festival renacentista de su precursor medieval:

Esto es lo que ha hecho a los más nobles príncipes y las personas de más alta alcurnia, que generalmente son los intérpretes de estas acciones, no sólo estudiosos de la riqueza y la magnificencia en la celebración externa del espectáculo, lo cual es muy adecuado para ellos, sino curiosos de las más altas e ingeniosas invenciones para realizar las partes interiores, y aquellas basadas en la antigüedad y en la sólida erudición; las cuales, aunque sus voces aprendan a decir ocasiones presentes, su sentido se halla o debiera hallarse siempre en misterios más distantes.[1]

Los festivales, nos dice Jonson, están relacionados con príncipes y personas de alcurnia. Son expresiones de «riqueza y magnificencia». Son vehículos de «altas e ingeniosas invenciones», y se fundan no sólo en un profundo estudio de la antigüedad clásica, sino en la erudición y la instrucción. Y, aunque reflejan admirablemente las necesidades actuales de cualquier suceso, bajo la superficie se hallan para la percepción del erudito «misterios más distantes». De hecho, la frase de Jonson está cargada de ideas, ideas que demuestran que a principios del siglo XVII ha tenido lugar una revolución y se han establecido una serie de supuestos. El propósito de este capítulo es elucidar cuáles son exactamente esos supuestos.

«Los más nobles príncipes y personas de alcurnia»: la idea de la magnificencia

Los festivales del Renacimiento se centraban en el príncipe. En una Europa dominada por el problema de los credos religiosos enfrentados y la quiebra de la Iglesia universal, el monarca no sólo se convirtió en árbitro en los asuntos religiosos, sino que poco a poco fue adulado como el único capaz de garantizar la paz y el

orden dentro del estado. Antes de la invención de los medios de comunicación mecánicos actuales, la creación de la «imagen» de un monarca para atraer la lealtad del pueblo, era tarea de los humanistas, poetas, escritores y artistas. Durante los siglos XVI y XVII, por lo tanto, se desarrolló una profunda alianza entre las nuevas formas artísticas del Renacimiento y el concepto del príncipe. Esto proliferó en todos los campos de la actividad artística. Estos fueron los siglos de la construcción de los palacios: el Louvre y Fontainebleau por los Valois, Whitehall y Nonsuch por los Tudor, y El Escorial por los Habsburgo. Simultáneamente, el retrato oficial, junto con su multiplicación por parte de ayudantes de estudio y grabadores, se convirtió en vehículo de glorificación dinástica. Esto queda reflejado en las muchas alianzas entre monarca y pintor: Carlos V y Tiziano, Enrique VIII y Holbein, Carlos I y Van Dyke. Una proliferación tan sistemática de imágenes monárquicas encontró una nueva expresión en el culto a las medallas. Cada gran acontecimiento en la vida de un príncipe tenía que ser realzado por impenetrables alegorías en el reverso de medallas acuñadas en su honor. Estas actitudes afectaban no sólo a las artes visuales, sino también al mundo de las letras. La gran narrativa épica del Renacimiento, *Franciade* de Ronsard o *Faerie Queene* de Spenser, se escribió en honor de príncipes. Cada una de ellas celebraba a la dinastía reinante percibiendo a sus miembros a través de la historia mítica de sus legendarios antepasados. Al mismo tiempo, los historiadores de la corte, influidos por el impacto de la historiografía del Renacimiento, recreaban la historia nacional en términos dinásticos. Para Edward Hall, toda la historia de Inglaterra no era sino un prólogo al ascenso de la casa de los Tudor y, en particular, al magnífico reinado de Enrique VIII. Para un cronista de las artes como Vasari, la evolución de la pintura hasta la perfección era de algún modo paralela al ascenso de los Médicis al poder absoluto en la ciudad de Florencia.

La importancia que se le daba a los torneos, ballets, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, espectáculos de agua, fiestas al aire libre, mascaradas y bailes de máscaras, queda reflejada en el enorme volumen de literatura impresa para conmemorar estos acontecimientos. Esta literatura nos describe, con minucioso detalle, lo que a primera vista podría parecernos trivialidades: la arquitectura, las pinturas y los decorados, las esculturas, los aparatos alegóricos, el escenario y los trajes que componían estos espectáculos. Dichas descripciones y los comentarios que las acompañaban permitirían a quienes no estuvieron presentes, saborear esa transitoria maravilla y comprender su importancia desde lejos. Los libros conmemorativos, con sus detalladas ilustraciones impresas bajo los auspicios oficiales, estaban concebidos para pasar a la posteridad como monumentos a la magnificencia regia. La importancia que se le atribuía queda, como demostraré, reflejada en el surgimiento de esta literatura. Hacia 1550 ya estaba establecida como un género literario. En 1600 ningún festival importante tenía lugar sin que se dejara constancia de él en letra impresa; las publicaciones se hacían a gran escala y las ilustraciones se convirtieron en norma. La coincidencia de este desarrollo con el surgimiento del absolutismo y la búsqueda de gobernantes mesiánicos hacia el año 1600 no puede ser accidental.

La magnificencia, sin embargo, es la palabra clave. La idea en sí iba a ser de capital importancia en las cortes del Renacimiento y del Barroco.[2] La prodigalidad

en el gasto para lograr el esplendor, no era ciertamente una virtud medieval, pero llegaría a serlo a través de la recuperación humanista de una postura filosófica tomista-aristotélica. La alabanza de la magnificencia surgió de la defensa por parte de los humanistas florentinos de los proyectos de construcción de Cosme el Viejo. Para ello, recurrieron primero a Santo Tomás, que había clasificado a la magnificencia como una virtud, y a través de él a Aristóteles, quien en la *Etica a Nicómaco*, había sido aún más preciso: «... los grandes gastos son dignos de quienes poseen medios adecuados para empezar, ya sean adquiridos con su propio esfuerzo o heredados de sus antepasados o parientes, y dignos de la gente de buena cuna y reputación, etc.; porque todas estas cosas traen consigo grandeza y prestigio». La magnificencia se convirtió así en una virtud principesca. Un príncipe debía vivir magníficamente, vestir espléndidamente, amueblar sus palacios ricamente, construir suntuosamente. Ninguna otra filosofía podría explicar las inmensas sumas de dinero gastadas por Enrique VIII en el Prado de la Tela de Oro, por María de Hungría en las fiestas de Bains, o por Catalina de Médicis en sus series de «magnificencias». En el caso de Catalina de Médicis o de Carlos I, la importancia de los espectáculos de corte como demostración de la magnificencia regia era tal que sus más grandes creaciones se produjeron en períodos en que la corona estaba, no sólo fuertemente endeudada, sino casi en la bancarrota.

«Antigüedad y sólida erudición»: emblemas, empresas y los manuales mitológicos

El festival de corte del Renacimiento, contrariamente a lo que sucedía con sus antecesores medievales, parte de una filosofía que creía que la verdad podía comprenderse por medio de imágenes. Su actitud puede resumirse en las palabras de Próspero conjurando las maravillas de la mascarada en *La Tempestad*: «¡Quieta la lengua! ¡Todo ojos! ¡Guardad silencio!».[3] Las fiestas hablan al sentido de la vista en un vocabulario perdido de extraños atributos que ya no podemos leer con facilidad, pero que, a finales del siglo XVI, era un lenguaje silencioso perfectamente válido para la mente educada renacentista. Nuestra guía para llegar a él es una enorme cantidad de literatura, libros de emblemas y de empresas y manuales mitológicos.[4]

Estas recopilaciones eran una extensión y elaboración, bajo el impacto del neoplatonismo florentino, de la tradición heredada de los significados ocultos. Los apologistas griegos y latinos habían argumentado que los filósofos paganos habían vislumbrado la verdad y la revelación cristianas. Aunque estos textos eran conocidos en la edad media, fueron estudiados con renovado fervor en el Renacimiento, cuando los eruditos los examinaron para recuperar una historia perdida o una sabiduría secreta, anterior a la revelación cristiana, que fue pasando de Moisés y los sacerdotes egipcios por medio de Hermes Trismegisto hasta los griegos. La masiva extensión y revitalización de la alegoría durante el Renacimiento se debió mucho a este impulso, que fue reforzado por los esfuerzos de los anticuarios para explicar los monumentos de la antigüedad aún existentes. También fue reformado por las similitudes entre el platonismo y el cristianismo. La aceptación de una teología pagana que descendía de Zoroastro y pasaba por Hermes Trismegisto hasta Orfeo,

Pitágoras y Platón permitió al hombre del Renacimiento asimilar toda la herencia de la historia y la mitología clásicas. La iconografía de los festivales renacentistas refleja esto claramente.

En esta tradición de sabiduría secreta, los egipcios ocupaban una posición seminal y la aparición en 1419 de un libro supuestamente escrito por un sacerdote, Hor Apolo, proporcionó al Renacimiento no sólo un Libro de las Criaturas egipcio (asimilable a la tradición existente de bestiarios cristianos), sino una nueva confirmación de que podían descubrirse significados ocultos en los documentos perdidos de los antiguos. Impreso por primera vez en 1505, para finales de siglo se habían hecho treinta ediciones de los *Hieroglyphica*. En este libro, el lector podía enterarse, por ejemplo, de que los egipcios usaban al fénix en sus inscripciones para representar el alma y la eterna renovación y restauración de todas las cosas. O podían descubrir que un cisne simbolizaba a un músico viejo. Como la vista era el sentido principal en la jerarquía neoplatónica, se le dio gran importancia al culto de los jeroglíficos y emblemas, los cuales, según se creía, no sólo simbolizaban visualmente una idea abstracta, sino que, de alguna manera, por esos antiguos atributos, participaban de su misma esencia. Los principios de los *Hieroglyphica* fueron traducidos a una forma más asequible por Andrea Alciati, cuyos *Emblemata*, publicados por primera vez en 1531, habían agotado innumerables ediciones a finales del siglo XVI. Aunque comenzaban como epigramas, la adición de ilustraciones por parte del impresor estableció la fórmula título-figura-epigrama. De este modo, un enjambre de abejas haciendo un casco en una colmena simbolizaba *Pax*, o dos hombres blancos frotando a un hombre de color significaba *Imposible*, o Eneas llevando en brazos a su anciano padre, Anchises, representaba *Pietas*. Los que proceden directamente de los *Hieroglyphica* son más oscuros, como por ejemplo, la serpiente que devora su propia cola, que representa al Tiempo.

Los *Emblemata* de Alciati fueron el modelo de una serie de libros de emblemas que se publicaron en todas las lenguas europeas; todos ellos se copiaban y repetían unos a otros, puesto que unían las mismas fuentes, una combinación de seudociencia egipcia, mitografía helénica, metafísica pitagórica, heráldica medieval, petrarquismo alambicado y neoplatonismo ficinio. El más importante e influyente de estos libros fue el *Hieroglyphica sive de sacris Egyptiorum aliarumque gentium literis* (1556) de Piero Valeriano. Este agotó la novena edición en 1626, y fue traducido al francés y al italiano. El enorme diccionario de Valeriano añadía a los jeroglíficos egipcios el simbolismo de los lapidarios y bestiarios medievales y el de los animales procedente del *Physiologus*. Inmediatamente se convirtió en una auténtica mina de información para los organizadores de festivales de corte.

Veamos algunos ejemplos. Uno de los más extraordinarios emblemas en el *Emblemata* de Alciati representa al héroe Hércules, con una porra en la mano, y unas cadenas que le salen de la boca van a parar a los oídos de un grupo de gente y
9 el lema: *Eloquentia Fortitudine praestantior*.[5] La imagen se remonta a Luciano, que identificó al dios celta, Domius, con Hércules. Luciano atribuyó a este dios poderes de elocuencia tales que esclavizaban al oyente. Esta imagen, desconocida en la edad media, fue atribuida a Alciati, y presentaba un emblema ideal para aplicárselo a los monarcas dedicados a someter a sus súbditos por medio de los civilizados poderes de la persuasión. Su atractivo fue inmediato para los humanistas franceses,

y la rudimentaria versión de Alciati fue adoptada y desarrollada hasta convertirla en una compleja mitología en la que el monarca era presentado como el Hércules galo. En 1549 Enrique II hizo su entrada en París, con un espectáculo concebido 10
para demostrar a Europa el poderío y el prestigio francés frente al poderoso imperio de Carlos V. La entrada se abría con un arco coronado por el Hércules galo «dont le visage se rapportoit singulierement bien á celuy du feu Roy Francois». De su boca partían cadenas de oro que iban hasta unas figuras que personificaban los cuatro estamentos del reino, subyugados por la sabiduría y el poder de este príncipe humanista. Su significado sería aún más rico para Enrique IV, quien, en el período que siguió a las salvajes guerras de la Liga Católica, necesitaba todos sus poderes de persuasión para reconciliar a su reino dividido por la religión. En 1595 hizo su entrada en Lyons, donde el canciller Bellièvre utilizó el tema; mientras que al año siguiente, en Rouen, se erigió un obelisco cubierto con escenas (entre 11
ellas la famosa imagen de Alciati tomada de una edición de 1549) en las que se celebraba a Enrique como Hércules, y en una cara del cual aparecía la inscripción *Hercules Gallicus*. Cuatro años más tarde, el jesuita André Valladier concibió un programa completo sobre el tema para la recepción de la novia del rey, María de Médicis, en Lyons. Este incluía, entre sus ya extremadamente complejas ramificaciones, aspiraciones al imperio y a la paz universal, y el emblema original de Alciati. El mismo autor en su oración fúnebre por el rey escribió: «Le feu Roy en ses devises n'avoit rien de plus commun que la massue d'Hercules, dépeinte en ses galeries, brodée aux bocquettons de ses gardes, gravée en ses médailles, esmaillée sur ses armes, comme le grand Alexandre imitoit tant qu'il pouvoit Hercules!».

Valeriano estaba en las bibliotecas de todos los estudiosos. La entrada de Ana de Austria en Segovia en 1570 se basó fundamentalmente en ese libro;[6] y fue saqueado por los organizadores de la entrada de Isabel de Austria en París al año siguiente.[7] Ben Jonson lo tenía siempre a mano cuando escribía las mascaradas para la corte de los Estuardo. En 1605 montó la primera de éstas, la *Mascarada de la Negrura*, en la cual, Ana de Dinamarca y sus damas llegaron disfrazadas de etíopes venidas a rendir tributo a Jaime I. A él le entregaron sus abanicos en los que estaba pintado «un jeroglífico mudo, que expresaba sus cualidades mezcladas». «Un tipo de símbolo», continúa, «que prefería a las *imprese*, además de por su originalidad, por su sabor a antigüedad...». El tercer par de enmascarados presentaron «Un par de pies desnudos en un río», una imagen que significaba «el purificador» y de la que Valeriano decía que su fuente era el *Hieroglyphica* de Horus Apollo.[8]

Este culto a los emblemas se complementaba exactamente con aquello a lo que Jonson se refiere, una preocupación por la divisa personal o empresa, una renovación neoplatónica de las divisas de la caballería medieval.[9] Una empresa es algo claramente distinto de un emblema, aunque relacionado con él; y éstas también provocaron gran cantidad de literatura en la que doctos autores debatían largamente las reglas que las regían. Tal argumento era crucial, puesto que se centraba en un problema que era muy importante para la cultura cortesana del renacimiento tardío. Aunque se decía que las empresas eran una moda llevada al norte por los ejércitos de Carlos VIII, eran en realidad una renovación en términos del pensamiento renacentista de la antigua divisa que un caballero medieval llevaba en

honor de su dama. A medida que avanzaba el siglo XVI se extendieron partiendo de su base originaria dentro del ambiente del amor-etiqueta caballeresco y se convirtieron en vehículos de las más impenetrables especulaciones de las academias. En general, una empresa se componía de «el cuerpo», el dibujo, y un lema, «el alma», los cuales eran interdependientes y expresaban las aspiraciones de su portador. Como era el caso con los emblemas, se prestaban fácilmente a las corrientes fuertemente herméticas típicas de la época; todos los tratados las presentaban en una bruma de mitología histórica, dentro de un linaje que incluía a los egipcios, la Biblia, los griegos y los romanos. Su oscuridad reflejaba también esta obsesión con lo oculto y arcano, y el hecho de que las cabezas coronadas y los cortesanos las adoptaran, pone de relieve las divisiones jerárquicas de la sociedad. Para los monarcas, las empresas se convirtieron en una expresión esencial de sus ideales; se usaban en la decoración de sus palacios y edificios públicos e incluso en los objetos más vulgares de su vida cotidiana: en la encuadernación de los libros, en las telas, en la plata, en el cristal y en sus trajes. Se podían extraer diversas interpretaciones
12 abstrusas de una divisa como la media luna de Enrique II con el lema *Donec totum impleat orbem*, que combinaba profecías de la expansión imperial francesa y aspiraciones religiosas, junto con un cumplido a su diosa-luna, Diana de Poitiers.

Las empresas eran una parte esencial del lenguaje del festival, pues entrelazaban vívidamente el lenguaje del amor caballeresco con el de la lealtad a la corona.[10] Así eran, por ejemplo, las divisas utilizadas para el gran carrusel montado en 1612 en París para celebrar las bodas de Luis XIII con Ana de Austria y de Isabel de Francia con el infante español.[11] El grupo más importante de aristócratas llegaron como los *Chevaliers du Soleil*, y todos ellos llevaban escudos con empresas del sol: en todo su esplendor, dispersando a las nubes, abriendo las hojas de las flores o brillando sobre un águila o un fénix. Estos reflejaban el nuevo énfasis en las imágenes del sol, que llegaría a convertirse en una marcada característica de la corte francesa a medida que la monarquía avanzaba hacia el absolutismo de Luis XIV. Durante los próximos cuarenta años, las imágenes de estas empresas del sol se repetirían hasta que, en 1663, finalmente el rey adoptó el sol como su empresa personal con el lema: *Nec pluribus impar*. Estas eran expresiones de una creciente realidad política. En un universo postcopernicano, los planetas realmente giraban alrededor del sol.

Los libros de emblemas se complementaban con las enciclopedias mitológicas, que estuvieron tan de moda a mediados del siglo XVI. En ellas, el redescubierto panteón de la antigüedad pagana estaba convenientemente sintetizado, y constituían manuales indispensables para los escritores, eruditos y artistas.[12] Describían los mitos y fábulas básicos, la apariencia y atributos de los dioses y las abstracciones y, lo cual era fundamental para su uso, su sentido simbólico dentro de los tres estratos principales de interpretación, moral, histórica, y de acuerdo con la filosofía natural. Con frecuencia, se comprueba que lo que puede parecer una exhibición pirotécnica de erudición por parte del coordinador de un festival de corte ha
13 sido copiado entero de uno de estos libros. Los cuatro libros en cuestión son: *De Deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Lilio Gregorio Giraldi, *Mythologiae* (1551) de Natale Conti, *Le imagini colla sposizioni degli dei degli antichi* (1556) de Vicenzo Cartari y, mucho más tarde, *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa. De los

cuatro se hicieron muchas ediciones, a menudo profusamente ilustradas, y fueron traducidos al italiano, al francés, al alemán y al inglés. Continuaron siendo libros de consulta habituales hasta bien entrado el período barroco y son imprescindibles como fuentes para desentrañar el significado de los festivales de la época manierista, cuando la alegoría entró en su fase más oscura.

El Giraldi y el Cartari se utilizaron, por ejemplo, para una de las fiestas más espectaculares montada para celebrar la boda de la hija del emperador Fernando, Juana, con el hijo de Cosme I, duque de Florencia en 1565-66.[13] La *Genealogia degli Dei* fue la penúltima fiesta, concebida para impresionar tanto a la novia como al resto de Europa con la riqueza, el poder, el esplendor y el gusto artístico de la corte de los Médicis. Vicenzo Borghini era un humanista al servicio de Cosme cuya tarea era inventar los programas alegóricos para tales festividades. Vasari supervisaba su realización visual, y en el caso de la *Genealogia*, diseñó veintiuna 14
carrozas triunfales y cientos de trajes para los que iban a pie en la procesión. El tema era el del Olimpo bajado a la tierra en homenaje a la novia y al novio y, con estas enciclopedias a mano, el autor y el pintor realizaron un espectáculo de una erudición asombrosa. Cuanto más abstrusa la imagen, más atraía a Borghini, así que por las calles de Florencia paseó una extraña reunión de figuras, entre las que se contaba la Demogorgona de Boccaccio, la Juno de Martianus Capella y el Apolo asirio de Macrobio.

Cuarenta años más tarde, estas obras eran igualmente indispensables para Ben Jonson mientras escribía las mascaradas de la corte de Jaime I. En 1608 escribió *Mascarada de Haddington* para celebrar la boda del vizconde de Haddington con la hija del conde de Sussex.[14] La trama era un elegante elogio del matrimonio, utilizando una versión teatral de un poema de Moschus conocido como *Amor Fugitivus*, en el cual Venus describe a su hijo fugitivo, Cupido. En la mascarada esto era un prefacio a una visión de la fragua de Vulcano en la cual la corte veía una «curiosa pieza», una esfera celestial dorada —«el cielo del matrimonio»— en la que aparecían los enmascarados como los signos zodiacales, que invocaban las bendiciones de la estrella Venus para la «perfección» de la alianza. La descripción de Venus, con sus cisnes y palomas, y de Vulcano, cojo, sucio y manchado de hollín, procedían todas de Cartari. También aprendió en el libro de Cartari que Vulcano llevaba un gorro azul puntiagudo que simbolizaba los cielos, donde se encontraba el fuego puro, del cual Vulcano era el dios. Para interpretar esto a la luz de la filosofía natural, Jonson recurrió a Conti, una fuente fundamental para la interpretación de las fábulas *ad physicam*, donde encontró toda una serie de referencias, incluyendo una que presentaba a Vulcano como *facifer in nuptiis*. Esta asociación del dios del fuego con el matrimonio por ser calor y luz, permitió a Jonson construir su mascarada en torno a Vulcano y Venus, en su papel de «Prefecta del matrimonio», como los dos elementos esenciales para la procreación.

Tanto en el caso de Borghini como en el de Jonson, había grandes quejas por parte de los espectadores que, comprensiblemente, no asimilaban lo que estaban viendo. En 1566 se informó de que «La procesión del festival mostraba tal riqueza y variedad de figuras que en el corto espacio de tiempo disponible para el observador no todo el mundo podía captarlas todas, y esto dio lugar a críticas».[15] Jonson declaró rotundamente que el objeto de tales espectáculos era «revelarse a los inteli-

gentes y cultos; y respecto a la multitud, sin duda con fundado juicio, dijo que eran bonitos, y quedó satisfecha».[16] Esta opinión no reflejaba tanto un esnobismo académico y desdeñoso como algo más profundo: el placer y el goce que un público renacentista hallaba en los enigmas y misterios.[17] De hecho, los supuestos filósofos de la tradición hermética renacentista nunca están lejos del estudio de los festivales en su forma más esotérica y cortesana, como en los *apparati* florentinos o las mascaradas de la corte de los Estuardo.

Los festivales ofrecen un aspecto de un fenómeno que es básico tanto en el siglo XVI como en el XVII, los cuadros alegóricos en los que se transmiten ideas por medio de una combinación de representaciones pictóricas más o menos naturalistas por un lado y por otro, un tipo de organización en el espacio que no es naturalista, sino artificial, esquemática o diagramática.[18] Los festivales eran conjuntos de imágenes simbólicas unidos por las palabras, habladas o escritas, que eran una parte esencial del mensaje visual y sin las cuales éste se volvía prácticamente carente de sentido. Aunque los jeroglíficos se utilizaron inicialmente al servicio del neoplatonismo renacentista, tal preocupación por las imágenes era compartida por los aristotélicos. Para ellos, el pensamiento consistía en formas que son recibidas por la mente como imágenes. No había, por lo tanto, ninguna división esencial, ya que, para ambos, cada imagen era un símbolo cuya verdadera importancia radicaba en su sentido; y eso se expresaba en términos simbólicos o alegóricos por medio de la palabra. Sólo en el significado atribuido a las imágenes se habrían alejado. Puede decirse, por lo tanto, que estos diagramas, como ha señalado Walter Ong, han ocupado durante dos siglos una posición a medio camino entre el mundo de la comunicación oral y el visual. Esta actitud explica la enorme vitalidad de la tradición del festival como medio de expresión válido durante el mismo período.

«Altas e ingeniosas invenciones»

Sir John Harington, en el prefacio a su traducción del *Orlando furioso* de Ariosto, define hábilmente los estratos de significado que, bajo el impacto del pensamiento humanista encerrado en las enciclopedias, regían un espectáculo de corte renacentista del mismo modo que formaban la base para la composición de un poema épico. A ambos les interesaba no sólo proporcionar placer y diversión, sino también suministrar materia en contemplación para las personas cultas:

> *Los poetas antiguos han envuelto, como si dijéramos, sus escritos en diversos y variados significados, que ellos llaman los sentidos o misterios de los mismos. Lo primero de todo es el sentido literal... cuentan a manera de una historia los actos y las notables hazañas de algunas personas dignas de memoria; luego en la misma ficción, como en una segunda rima y de algún modo más fina, como si dijéramos más próxima al meollo, ponen la Moraleja beneficiosa para la vida activa del hombre, aprobando las acciones virtuosas y condenando las contrarias. Muchas veces también bajo las mismas palabras incluyen una verdadera comprensión de la Filosofía Natural, o a veces del gobierno político, y de vez en cuando de la divinidad; y a estos mismos sentidos que abarcan tan excelente conocimiento llamamos la Alegoría, que, según Plutarco la definió, es cuando se dice una cosa, y por ésa se entiende otra.*[19]

La fiesta de corte del Renacimiento, tal y como evolucionó finalmente durante la segunda mitad del siglo XVI hacia las formas fijas de entrada, *ballet de cour, intermezzi*, mascarada de corte y ejercicios de armas, estaba cada vez más estructurada en base a esos supuestos.

Las mascaradas de Ben Jonson nos proporcionan algunos de los ejemplos más accesibles de estructura esotérica alegórica de los textos, en los cuales, no sólo nos da las fuentes, sino que explica el sentido para los no iniciados. Su actitud hacia éstos, podemos añadir, era, en el mejor de los casos, desdeñosa. A Jonson le impacientan los que considera estúpidos. «Y respecto a la alegoría», escribió hablando de su mascarada *Hymenaei*, «aunque aquí esté muy clara, como hay algunos que se quejan de la oscuridad, porque tienen los ojos turbios, me conformaré con acercarles esta luz».[20] Esto lo escribió en un pasaje en el que aclara parte de su entretenimiento para celebrar los esponsales del joven conde de Essex con Frances, hija del conde de Suffolk, en 1606. Para éste utilizó una reconstrucción arqueológica de los ritos de las bodas romanas como vehículo para la celebración de niveles ascendentes de unión, desde la alianza dinástica concreta de dos grandes casas aristocráticas, a la alianza ideal de Jaime I y su reina, y desde la contemplación de la unión política forjada por el rey al unir a Inglaterra y Escocia, a la unión forjada por Dios en el mundo a través del amor.

Fundamental para la experiencia de los observadores era una serie de imágenes visuales basadas en el principio del microcosmos-macrocosmos. Esta serie comenzaba con un globo, «que representaba al Hombre», que giraba para expulsar de su interior hueco a un grupo turbulento de ocho hombres que eran los Humores y las Afecciones. La Razón descendía de lo alto del globo para imponerles el orden; acción que no sólo simbolizaba el triunfo de la mente racional dentro del individuo, sino que también reflejaba, en una perspectiva más amplia, el sometimiento de la insurrección civil dentro del cuerpo político por medio del establecimiento del orden a través de la razón. Esta última estaba interpretada por una venerable dama, «con un atavío azul, salpicado de estrellas... lleno de cifras aritméticas... aludiendo a la opinión de Pitágoras, quien sostenía que toda razón, todo conocimiento, todo discurso del alma no es sino simples números». Lo que el espectador veía era una representación móvil de la tradición pitagórico-platónica tal y como fue revivida por el platonismo renacentista y aquí las referencias de Jonson son al concepto de Plutarco y de Macrobio respecto a los números. Dentro de este contexto, la alegoría matrimonio-unión podía progresar de forma natural hasta una celebración de lo inefable de los neoplatónicos, la *unitas*, la fuente de todos los números, un hilo que conduce a una alabanza no sólo de Dios como el Unico, sino más concretamente del rey como su imagen en la tierra. El diagrama emblemático inicial fue llevado un paso más allá cuando las nubes se abrieron para revelar a Juno y, sobre ella, a Júpiter; un cuadro viviente alegórico que pasaba del microcosmos al macrocosmos por medio de una diosa que también es aire y de un dios que es el cielo. La acción se completaba cuando Juno enviaba a ocho mujeres como sus poderes o funciones, las cuales, uniéndose a los hombres bajo la dirección del Orden y la Razón, iniciaban una serie de bailes geométricos que culminaban en una gran cadena que representaba la estructura platónica del universo en la cual, una cadena sin fin desciende desde Dios y lo abarca todo, uniéndolo todo con

lazos mutuos indisolubles. Finalmente, los danzarines formaban un círculo que, en palabras de D.J. Gordon, resumía todo el entretenimiento:

> *La unión del matrimonio consumado en el amor tipifica el orden armonioso de la naturaleza del hombre y de la sociedad del hombre que se produce cuando se obedece a la razón; esto es la perfección: Tampoco puede el hombre y los elementos que lo componen estar separados del mundo de la naturaleza, el hombre del globo, el* orbis terrarum, *el microcosmos del macrocosmos. Tanto en el microcosmos como en el macrocosmos, el orden correcto ha sido establecido por la Razón Divina, y la perfección, el orden correcto, se logran y se mantienen cuando las disposiciones de la razón, humana y divina, son admitidas y aceptadas. El círculo es la eternidad, la perfección, Dios. El orbe es globo y cielo y eternidad. El círculo es también el cinto de Venus: el matrimonio que es un vínculo de unión a través del amor... Venus es también ese poder del Anima Mundi que bajo la razón divina da vida y forma y unidad a las cosas creadas.*[21]

Le Ballet de la Delivrance de Renaud bailado en la corte francesa en 1617 puede tomarse como un segundo ejemplo, un poco más tosco, de dicho método.[22] Basado en un episodio de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, el ballet comenzaba con una montaña en la cual diez demonios (uno de los cuales estaba interpretado por
15 Luis XIII), mantenían prisionero al caballero Renaud. Los demonios celebraban su conquista con una danza, después de lo cual, cambiaba el escenario y pasaba a ser
16 un jardín en el que una ninfa, que se levantaba de una fuente, intentaba seducir a dos soldados. Aparecía Renaud y los soldados, por turno, le apelaban, pero él sólo se regocijaba en lo que consideraba su existencia divina. Sin embargo, a esta escena seguía otra en la que unos caballeros hacían que Renaud se mirase en un escudo de cristal que llevaban. Como resultado, él se sentía lleno de repulsión hacia sí mismo y, avanzando hacia el centro de la sala, se arrancaba las joyas, las flores y otros adornos que representaban su voluptuosa esclavitud. En la siguiente escena, la hechicera Alcina, en cuyas manos ha caído Renaud, llamaba a sus demonios, que aparecían con forma de monstruos. Alcina los tocaba con la mano y ellos se convertían en ridículos viejos que ejecutaban una grotesca y excéntrica danza. Entonces, entraba en escena una carroza con un bosque; detrás de cada árbol estaba un soldado del ejército del cruzado Godofredo. Los cruzados celebraban la huida de Renaud en un diálogo con un ermitaño:

> *Enfin la raison de retour*
> *Se voit en luy triomphes de l'Amour.*
> *Ce tiran n'est plus son vainqueur,*
> *Ses feux ne brule (sic) plus non coeur.*

17 El ballet llegaba a su fin con una visión de Godofredo sentado en su trono, junto con sus caballeros, en un pabellón de tela de oro; tras de lo cual, descendían para bailar el gran ballet.

Mucho menos sofisticado que la mascarada de Jonson de una década antes, los distintos niveles se perciben y desentrañan más fácilmente. El sentido literal es la historia de Renaud y su liberación de la hechicera Alcina, tal y como fue tomada de Tasso. En su contexto moral, Renaud era la juventud descarriada salvada por la toma de conciencia (el momento en que se vio a sí mismo en el escudo de cristal) y

por el conocimiento (el ermitaño enviado por Godofredo). Pero éstas eran escaramuzas preliminares, porque el mensaje central se encuentra en la alegoría que, en palabras de Harington citando a Plutarco, es «cuando se dice una cosa y por ésa se entiende otra». Esta otra era política, pues el ballet se realizó durante un período crucial en el cual, el gobierno estaba en las manos de la madre del rey, María de Médicis, y su favorito, Concini, y cuando el propio rey estaba aún bajo la influencia del duque de Luynes. El trasfondo del ballet era la inquietud que caracterizó al otoño de 1616, meses en los cuales Concini huyó de París debido a una oleada de impopularidad, el rey arrestó al príncipe de Condé y a los otros príncipes que se habían levantado en armas, mientras en el sur los hugonotes estaban al borde de la revuelta. Todo esto dio como resultado un ballet cuya idea central es la de un rey fuerte. Luis bailaba dos papeles, el de un demonio de fuego y el de Godofredo. El fuego era el más importante de los elementos, y el ballet hacía hincapié en sus virtudes: «*Epurer les corps impurs*»; «*Reunir les choses homogenees et semblables*»; separaba el oro de la plata y lograba el objetivo principal de la política real: «*Rapeler tous ses sujets a leur devoir, et les purger de tous pretextes de desobeissance*». Al final, en la figura de Godofredo, el rey aparecía como el monarca absoluto, triunfante sobre los vicios y los enemigos. Poco después de esta representación, Luis llevó a cabo un golpe de estado en el cual el mariscal d'Ancre fue asesinado y su propia madre confinada en Blois.

Estos dos ejemplos ilustran cuán rápidamente el estudio del festival renacentista se convierte en el estudio de acontecimientos concretos, en los cuales, los amplios principios que he tratado de explicar en general, se aplican a ocasiones determinadas. Por toda Europa, los humanistas y los escritores usaban el mismo repertorio de imágenes y fuentes para decir algo completamente diferente según el momento, el lugar y la circunstancia. Exactamente los mismos caracteres mitológicos y las mismas imágenes simbólicas podían significar cosas totalmente distintas a medida que iban siendo interminablemente recreadas para satisfacer las necesidades de cada nueva situación. En general, sin embargo, se puede afirmar que la iconografía de los festivales alcanza su fase más esotérica en el período manierista, tipificado en Italia por los *intermezzi* de los Médicis, en Francia por los espectáculos de la corte de los Valois de la última época y en Inglaterra por las primeras mascaradas. Hacia 1630, estos extremos de oscuridad en la alusión ya estaban en decadencia, dando paso a un repertorio más atrevido y de más fácil interpretación. No puede ser una coincidencia que esto sucediera simultáneamente con otra evolución, el abandono de una compleja visión policéntrica, que permitía otros puntos de vista y otras lecturas, en favor de una visión unificada y monocular que no daba lugar a alternativas.

La aparición de la perspectiva artificial

La aparición del escenario ilusionista fue el más importante desarrollo en los festivales reales del siglo XVI y como tema ha provocado una enorme cantidad de trabajos académicos.[23] Lo que yo doy aquí no es más que un rudimentario bosquejo necesario no desde el punto de vista de su importancia para la historia del teatro

(que está fuera del propósito de este libro), sino desde el punto de vista del príncipe. Cualesquiera que sean las complejidades de la aparición del escenario ilusionista, no hay duda de que a medida que el siglo se acercaba a su fin, las preferencias se inclinaron cada vez más hacia los espectáculos de interiores donde los efectos visuales podían ser fácilmente controlados y donde casi se podía obligar a los ojos de los espectadores a mirar las cosas de determinada manera. Y esa cierta manera era la perspectiva monocular que en 1630 se había convertido ya en la norma de todas las cortes europeas. Pero este fue el punto culminante de una revolución que tenía sus raíces a principios del siglo XV en Florencia y que tardó casi dos siglos en ser adoptada en la periferia de la Europa septentrional. El decorado con perspectiva no llegó a Inglaterra, por ejemplo, hasta 1605.[24]

Los orígenes de la perspectiva artificial, tanto en la pintura como en la escultura en relieve y el teatro, se encontraban en la arquitectura. En la edad media tenían antecedentes en la situación de los edificios públicos. La Piazza del Battistero y la Piazza della Signoria en Florencia eran dos espacios abiertos complementarios en los cuales, los edificios monumentales estaban situados deliberadamente para ser vistos como expresiones de un orden dentro de la república respecto a sus ciudadanos y al clero. Naciendo de éste y de varios otros ramales de la historia de la óptica, que a finales de la edad media estaban bajo la tutela de los franciscanos, así como por el impacto de los métodos cartográficos «ópticos» que surgieron de la *Geographia* de Ptolomeo, fue el arquitecto Filippo Brunelleschi quien inventó en 1425 la perspectiva artificial del tipo que más tarde sería incorporada a los festivales.[25] Fue él quien pintó las dos primeras vistas de edificios en perspectiva, tomadas desde un solo punto de vista y basadas en una geometría del espacio. La obsesión de Brunelleschi con la perspectiva provenía de su deseo de crear una nueva arquitectura, para la cual era fundamental un concepto del espacio en términos de las matemáticas basadas en el principio del macrocosmos-microcosmos. Este nuevo ideal de belleza a través de la armonía de las partes expresado en la noción de proporción se alcanzaba a través de la geometría, que es el terreno básico de la perspectiva científica. Con esta revolucionaria invención, Brunelleschi redujo el policentrismo medieval romano-gótico a unas cuantas reglas con las que el espacio quedaba conquistado práctica y teóricamente por medio del rayo céntrico, con el cual el plano pictórico se convertía en la intersección de la pirámide visual. La armonía así lograda ponía de relieve la responsabilidad moral del hombre dentro del universo geométricamente ordenado de Dios.

Para Brunelleschi se trataba de una búsqueda arquitectónica, un medio por el cual el arquitecto trataba de racionalizar la diversidad de la ciudad medieval e imponer en ella un solo módulo relacionado con el hombre. En *Della Pittura* de Alberti (1435) se codificaba la nueva teoría de la perspectiva artificial y se la hacía asequible a los pintores, que la adoptaron enseguida. Por este medio, la pintura ascendió a la categoría de arte liberal gracias al uso de la geometría. Más concretamente, el nuevo sistema del orden espacial realzaba tanto la pintura como el significado de las *istorie*. Su aplicación a los festivales, sin embargo, fue de la mano de otra recuperación del mundo antiguo, la del teatro clásico. El teatro humanista, que surgió de una revaluación de los textos de las obras de Terencio y de Plauto, recurrió para sus montajes a Vitruvio, el cual había escrito:

Hay tres clases de escenas, uno, la llamada trágica, segundo, la cómica, tercero, la satírica. Sus decorados son diferentes entre sí en esquema. Las escenas trágicas están delimitadas por columnas, frontones, estatuas y otros objetos adecuados para los reyes; las escenas cómicas muestran casas particulares con balcones y vistas que representan hileras de ventanas, a la manera de viviendas corrientes; las escenas satíricas están decoradas con árboles, cavernas, montañas y otros objetos rústicos bosquejados como un paisaje.[26]

También aprenderían leyendo a Vitruvio que el arte de la *scenographia*, la pintura de los telones de fondo del escenario, se relacionaba con la perspectiva.

Aunque el interés humanista por el teatro antiguo nació de una creencia en su papel como expresión de la *humanitas* cívica, en realidad fueron las cortes principescas las que montaron los primeros experimentos importantes en la recreación de estos decorados, si bien la perspectiva no era un elemento inicial. Pelligrino Prisciano (nacido después de 1435-muerto en 1518), un humanista que trabajaba en la corte de los Este en Ferrara, describe los tres tipos de escenario en sus *Spectacula*, escrito entre 1486 y 1501. En 1508 se usa el término *prospettiva* para describir el decorado de *La Cassaria* de Ariosto diseñado por Pelligrino da Udina (1476-1547). Cinco años más tarde, Gerolamo Genga (1476-1551) diseña el decorado de una ciudad con hermosos edificios para la obra del cardenal Bibbiena *La Calandria* (1513) en la corte de los Montefeltre en Urbino. Si la fecha hacia 1496-97, sostenida por los eruditos para una página del Codex Atlanticus de Leonardo da Vinci, es correcta, tenemos el más antiguo bosquejo que existe de un **18**
intento de recrear la escena vitruviana, anterior en casi dos décadas a la famosa síntesis de Baldasare Peruzzi, de la escena trágica y la cómica que se encuentra en los Uffizzi.[27] Lo que estamos presenciando es no sólo la aparición de los escenarios con perspectiva artificial, sino su aprobación dentro de los muros del palacio como un *instrumentum regni*. Es irónico que estas visiones de ciudades ideales dentro del nuevo estilo clásico armonioso, que comenzaron como expresión pura de los valores cívicos humanistas, se convirtieran pronto en una fórmula cultural divisoria en la cual, una zona cercada de un palacio se transformaba en un auditorio en el que unos cuantos elegidos contemplaban visiones neoplatónicas que reafirmaban su derecho a gobernar.

Se ha sugerido que tres dibujos que pintan estas ciudades ideales en la perspectiva monocular pertenecen a los decorados para obras representadas en el Palacio Médicis, con ocasión del matrimonio de Lorenzo, duque de Urbino, en **19**
1518.[28] Uno era una escena de la *Mandragola* de Maquiavelo que puso en el escenario una vista idealizada de la nueva plaza planeada para San Lorenzo. Sea esto cierto o no, hay sólo un paso de este dibujo a los diseños más antiguos existentes para decorados que intentaban deliberadamente recrear el teatro antiguo. Un dibujo de un decorado de una calle generalmente fechado entre 1530-1535 es uno de los ejemplos existentes más antiguos de un decorado que utilizase la perspectiva artificial.[29] Generalmente se le atribuye a Antonio da Sangallo el Viejo (1453/55-1534).

Es su sobrino Aristóteles da Sangallo (1481-1551), el que es crucial para el desarrollo del espectáculo de perspectiva al servicio del príncipe, pero en otro sentido.[30] Desde 1539 en adelante, se le solicita para realizar el decorado para la **20**

comedia anual que se representa en la época de carnaval ante la corte del duque de Médicis, Cosme. Previamente había trabajado en los festivales realizados para celebrar la boda del príncipe de dieciocho años con Eleonora de Toledo, un hito en el establecimiento de la hegemonía de esta dinastía en Toscana.[31] El escenario para la comedia de Antonio Landi *Il Commodo* (1539), marcó una línea divisoria en la evolución de un teatro de corte de un tipo que conquistó a Europa. Aunque la corte de Este en Ferrara ya había desarrollado la práctica de los *intermezzi*, fueron los Médicis quienes llevarían esta forma a su punto culminante gracias a una serie de arquitectos-ingenieros vitruvianos, cada uno de los cuales enseñó al siguiente: Sangallo, Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti y Giulio Parigi.

El auditorio para *Il Commodo* se convertiría en un prototipo. Sangallo transformó el patio rectangular del palacio cubriéndolo con un *valerium*, una combinación de alusión a la antigüedad con el aspecto práctico de un toldo del tipo que se ve en cualquier plaza de Florencia. Los *gradi* o asientos dispuestos en gradas que rodeaban tres lados del patio también combinaban referencias al teatro clásico y a la palestra de los torneos medievales. Aunque no había telón, había un arco de proscenio con columnas y estatuas que una vez más ligaba al precedente medieval en forma de «mansiones» con la *porta regia* del anfiteatro clásico. El escenario era una *prospettiva* de Pisa con su *campanile* y la cúpula del batisterio alzándose sobre los palacios, alternando con vistas de calles. Significativamente, las líneas de la perspectiva irradiaban del trono ducal, prefigurando la alianza entre perspectiva y absolutismo que sería la poderosa razón de su posterior adopción por parte de los Borbones en Francia y de los Estuardo en Inglaterra. Vitruvio escribió acerca del centro del círculo de su anfiteatro donde convergían todas las líneas de visión, pero ese lugar quedó sin ocupar. En las recreaciones renacentistas de los teatros antiguos para las cortes, tanto en los que eran temporales como en los permanentes, inevitablemente ese punto se lo apropió el palco real, una innovación que no tenía precedentes arqueológicos.

Considerado desde otro ángulo, esta solución era un resultado lógico de la larga tradición de homenaje al príncipe que constituyó la motivación coreográfica de cualquier grupo de personajes en el espacio en un entretenimiento de corte. Tanto las carrozas alegóricas como los participantes, serpenteaban en dirección al trono para rendir tributo. El nuevo decorado en perspectiva, que identificaba a los personajes, era igual al viejo decorado móvil, sólo que más grande y poniendo un énfasis infinitamente mayor en el espectador principesco.[32] El decorado de Sangallo para *Il Commodo* marca un punto en el que podemos hacer un alto. Seis años más tarde, este tipo de escenario se hace asequible gracias a la publicación del libro **21, 22** *Architettura* de Sebastiano Serbio (1545), en el cual discute los tres tipos de escenario fijo e imprime los famosos grabados en madera de la escena trágica, cómica y satírica. Pero *Il Commodo* fue notable por algo más: la maquinaria del escenario. La representación comenzaba con un amanecer. Una esfera de cristal llena de agua destilada y colocada delante de un farol en el que ardían dos velas fue alzado lentamente, trazando un enorme arco a través de la escena, para lo cual se usó un torno. El «sol» se ponía al final de la obra. Fue la unión de la perspectiva artificial con el desarrollo de tales hazañas de la ingeniería lo que constituiría el principal

soporte del teatro barroco. Las raíces del mismo se encuentran también en la Florencia del siglo XV, a la cual debemos volver ahora.

Los festivales y la ingeniería[33]

Como ocurre en el caso de la perspectiva, es Brunelleschi quien ofrece un punto de partida para una consideración de otro elemento fundamental del festival renacentista, el desarrollo del decorado móvil. En este caso, fue la contribución del arquitecto, nacida de su conocimiento de la mecánica necesaria para proyectos de edificación a una escala colosal, a la tradición florentina de las *sacre rappresentazioni*. Estas eran intermedios religiosos con espectaculares efectos escénicos, los cuales se instalaban como cosa fija en algunas iglesias florentinas y se usaban en ocasiones importantes como la llegada de Carlos VIII en 1494. Brunelleschi, como prototipo del artesano-ingeniero renacentista conocedor de todas las formas de aparatos mecánicos descritos por Vitruvio, fue llamado para aplicar sus conocimientos con el fin de lograr nuevas maravillas escénicas.[34] Basta con describir una de éstas para darnos cuenta de que estamos tocando una línea que conduce directamente a su equivalente secular en el siglo siguiente, los *intermezzi* que celebraban el gobier- **23**
no autocrático de los grandes duques de Médicis. El ingenio de San Felice era un aparato gracias al cual, Dios Padre se sentaba en su trono mientras doce muchachos vestidos de ángeles giraban en un enorme círculo de hierro cubierto de algodón en rama, que parecía las nubes, y salpicado de luces que figuraban estrellas. Por medio de un pequeño torno descendía un segundo círculo de hierro giratorio, al cual iban sujetos con aros de hierros ocho muchachos vestidos de ángeles. Este permanecía en el aire, mientras una mandorla, hecha de cobre con perforaciones para poner las velas, descendía al suelo. De ésta bajaba el Angel de la Anunciación que entregaba su mensaje a la Virgen y regresaba luego a su mandorla para volver a ascender al cielo junto con los ángeles que daban vueltas. La mandorla estaba construida de modo que las luces se ocultaran y se revelaran mientras el Angel subía. Vasari restauró esta visión de una cosmología dantesca con ocasión de la boda de Francisco de Médicis con Juana de Austria en 1566, cuando el aparato fue trasladado al Santo Spirito. ¿Qué más se necesita para afirmar que estas proezas de la ingeniería en las iglesias, que comenzaron en la década de 1420, fueron una poderosa fuente de inspiración para los posteriores espectáculos teatrales que, como *instrumentum regni*, tenían lugar en el interior de los muros del palacio?

Leonardo da Vinci pertenece a ese árbol de los artesanos-ingenieros vitruvianos florentinos, que procede directamente de Brunelleschi, el cual desempeñó un papel tan crucial en la aplicación de estos principios a los festivales de corte.[35] En 1493 fue alabado por su «grande ingegno e arte» en el espectáculo que creó en honor de la duquesa Isabel en la corte de los Sforza en Milán. La *Festa del Paradiso* fue montada con motivo del matrimonio de Giangaleazzo Maria Visconti con Isabel de Aragón en 1490. Es uno de los primeros ejemplos que conocemos de un espectáculo de corte realizado en un lugar totalmente cerrado y especialmente creado, en el cual, un público aristocrático era sometido a una serie de efectos visuales y auditivos calculados. La decoración de la sala asociaba a la naturaleza, en

forma de árboles con las ramas entrelazadas, con una glorificación dinástica de la familia Sforza, los retratos de cuyos antepasados estaban colgados como un friso con guirnaldas. El público estaba colocado alrededor de la sala en gradas, con la familia ducal aparte como centro de lo que Leonardo llamaba «teatro della sorpresa». Esta era una representación móvil del universo de Ptolomeo en la forma de medio óvalo con luces distribuidas de modo que pareciesen las estrellas y los signos zodiacales: Los planetas estaban personificados, rindiendo tributo a la duquesa, y los cielos se abrían para revelar a músicos y cantantes en una manifestación de armonía cósmica. Concluía con Apolo entregando el *libretto* a la joven duquesa y con las Gracias y las siete Virtudes cantando las alabanzas de ésta. El aspecto astrológico y celestial del espectáculo podría indicar que uno de sus propósitos era talismánico, un esfuerzo para atraer las buenas influencias de los cielos sobre las nupcias. No subsiste ningún dibujo de este festival, pero existen bosquejos fragmentarios de otros dos. El primero nos da una idea de su trabajo en una producción de *Danae* de Baldassare Taccone para el conde de Cajazzo seis años después. Una sección identificable del bosquejo es una aparición celestial de una deidad en las nubes y en el texto de la obra hay una serie de ascensos y descensos. Otros dibujos dejan claro que Leonardo conocía plenamente los aparatos de Brunelleschi del tipo empleado para lograr el descenso del Angel de la Anunciación. Un segundo grupo de bosquejos puede estar relacionado con una producción del *Orfeo* de Poliziano realizada en el castillo de Marmirolo en 1490, o con una hecha para el gobernador de Milán, Charles d'Amboise, en 1506/7. No tenemos pruebas de que ésta llegase a tener lugar, pero el decorado era una montaña que se abría para mostrar el mundo subterráneo de Plutón, con las deidades surgiendo esta vez de debajo del escenario.

Brunelleschi y Leonardo son las piedras de toque que nos revelan cómo una vigorosa tradición medieval[36] que utilizaba la ingeniería para lograr efectos mecánicos y escénicos en la liturgia y en las obras de los misterios comenzó a expandirse y a desarrollarse bajo el impacto del estudio de los textos de la antigüedad clásica. Se sabía desde Vitruvio que el teatro clásico no sólo tenía tres tipos de escenario, sino que también tenía decorados cambiables en forma de *periaktoi*. En 1569, Vasari los introdujo en el escenario de una comedia en la corte de los Médicis[37] y en 1583 el problema de los *periaktoi*, con diagramas para enseñar cómo funcionaban, fue tratado por Ignazio Danti en su libro *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*. En 1605, Iñigo Jones hizo uso de ellas para las obras que presentó ante Jaime I en Oxford.[38] Más importante desde el punto de vista de los festivales, fue el descubrimiento y estudio de la mecánica de la Escuela de Alejandría, en especial los trabajos de Hero. Estos permitieron al arquitecto renacentista cumplir la tarea que le encomendaba Vitruvio, pero que nunca había realizado, la de crear la maquinaria para los festivales. El Libro X de Vitruvio está dedicado a tales máquinas, no sólo por su utilización práctica en la construcción, sino porque el arquitecto tiene que usarlas en los festivales «para agradar a la vista de la gente».[39] La obra de Hero, sin embargo, les liberó de la camisa de fuerza de los tres decorados vitruvianos, por medio de toda una serie de teoremas científicos presentados en forma de *automata* cuyo significado alegórico adicional tenía un poderoso atractivo.[40]

Las maravillas mecánicas de la Escuela de Alejandría proporcionan al arquitecto-ingeniero vitruviano del Renacimiento la fuente que necesitaba, por ejemplo, para mecanismos de jardín; porque los textos, especialmente los de *Pneumatics* de Hero, trataban sobre todo de efectos espectaculares obtenidos por medio de la hidráulica. Hero, sin embargo, escribió una segunda obra, también conocida en el Renacimiento, acerca del uso de mecanismos en el teatro. En ésta describe mecanismos tridimensionales además de aquellos que han de ser vistos por el espectador desde un ángulo determinado. El texto proporciona información respecto a cómo lograr cambios automáticos de decorado para una obra en cinco actos e instrucciones sobre cómo construir una apoteosis mecánica de Baco. Estas obras fueron publicadas en latín por Lorenzo Valla en 1501 y aparecieron traducidas al italiano por Alleotti y Baldi en 1589.

El mismo año en que aparecieron, la corte de los Médicis, como veremos, montó esos hitos en la historia del teatro que son los *intermezzi* de 1589, en honor del matrimonio del gran duque Fernando; en éstos, el escenario enmarcado, junto con los decorados pintados en perspectiva y con complicados efectos mecánicos en lo que se refiere a cambios, ascensos y descensos, alcanzaron una nueva perfección.[41] Es importante reconocer que, aunque podemos mirar este suceso con ojos tan diversos como la historia de la política o del teatro, también podemos mirarlos como documentos pertenecientes a la historia de la ciencia. Los teoremas de Hero que demostraron el uso de tornos, poleas y pesas (los elementos fundamentales de todos los efectos visuales del teatro barroco) siempre se hicieron con máquinas en forma de seres humanos y animales, como por ejemplo, Hércules matando al dragón. Para la mentalidad renacentista, esta máquina no sólo sería la demostración de un teorema físico, sino que ilustraría un mito que también tenía un significado alegórico para cualquier persona culta. Lo mismo puede aplicarse a las máquinas de los festivales renacentistas. Aunque hemos aprendido a verlas en términos de teatro y de contenido alegórico, tendemos a olvidar que el público también les apreciaría en términos científicos, como ejemplos de los milagrosos logros mecánicos de la antigüedad clásica recuperados. En este aspecto, el festival del Renacimiento contribuyó directamente a logros de los cuales surgiría la ciencia experimental del siglo XVII.

La teoría del espectáculo: maravilla y poder

Los *intermezzi*, con su énfasis en los efectos escénicos espectaculares que dejaban al público «stupiti», eran también expresiones de la exaltación renacentista de «las maravillas» como experiencia. Los teóricos renacentistas basaban su desarrollo del espectáculo en un pasaje de la *Poética* de Aristóteles, donde se lee que «lo espantoso y lo lastimoso pueden surgir en el espectáculo».[42] Para Aristóteles, el asombro es el fin de la poesía, y como el drama es una forma de poesía, su fin también es provocar el asombro en la mente de los espectadores.[43] Así, en manos de teóricos dramáticos renacentistas, el asombro expresado en términos de puro espectáculo visual fue ocupando gradualmente un importante lugar en el drama, algo a lo que contribuyó el saber, gracias a Vitrubio, que en los teatros de la antigüedad clásica se habían utilizado decorados.

Como hemos mencionado, este interés por la maquinaria fue llevado un paso más allá por Sebastiano Serlio en su *Architettura*, publicado en 1545, que, aparte de incluir los celebrados grabados en madera de tres tipos de decorado teatral, el trágico, el cómico y el satírico, también contenía importantes pasajes sobre la teoría del espectáculo:

Entre todas las cosas que pueden hacer las manos de los hombres, para provocar con ello admiración, placer para la vista y contento para la fantasía de los hombres, yo creo que es el levantar un Escenario tal y como os lo muestro, donde en un lugar pequeño, un hombre puede ver, construido por Carpinteros y Albañiles, hábiles obras de Perspectiva, grandiosos Palacios, grandes Templos y diversas Casas, tanto de cerca como de lejos; amplios lugares llenos de casas, largas calles cruzarse con otras vías: triunfantes Arcos, altos Pilares o Columnas, Pirámides, Obeliscos y mil cosas y edificios hermosos, adornados con innumerables luces... Allí se puede ver a la luminosa Luna ascendiendo sola con sus cuernos, y ya en lo alto, antes de que los espectadores se den cuenta, o la hayan visto ascender. En otras escenas, se puede ver la salida del Sol con su curso alrededor del mundo; y al final de la Comedia, lo puedes ver bajar muy artificialmente, momento en el que muchos observadores han quedado atónitos. Y cuando la ocasión lo requiera, por obra de Arte verás a un Dios descendiendo del Cielo; también verás Cometas y Estrellas atravesar los cielos... cosas todas, cuando la ocasión lo requiera, que son tan gratas a los ojos de los hombres, que un hombre no puede ver nada más hermoso hecho por las manos de los hombres.[44]

Serlio también atribuye a estos efectos escénicos espectaculares una poderosa función política y social, puesto que estas cosas eran manifestaciones de la virtud de la magnificencia:

Esto he visto en algunas Escenas hechas por Jerónimo Genga, para el placer y goce de su señor y mecenas Francisco María, Duque de Urbino; en ellas vi tan gran liberalidad por parte del Príncipe, y tan buen criterio en el obrero, y tan buen Arte y proporción en las cosas representadas, como no lo había visto nunca en toda mi vida. Oh, Dios Mío, qué magnificencia se podía ver...[45]

Cuando estas calculadas visiones se basaban en tal ideología, no es nada sorprendente que sus ingenieros y diseñadores llegaran a ocupar una posición tan importante en las cortes de finales del XVI y principios del XVII. Semejante teoría de las maravillas, basada en la idea de que el espectáculo es esencial al drama, y unida a una celebración de la magnificencia y liberalidad como virtudes reales, exigían personas capaces de realizar estos juguetes principescos. El arquitecto del Renacimiento, formado en la ciencia de las disciplinas vitruvianas, era un matemático y un geómetra capaz de expresar en su obra las armonías del universo tal y como se encontraban en el hombre en microcosmos. Su actividad era una perpetua realización de tales imágenes de armonía.

Pero, ¿qué clase de armonía? Era una armonía centrada en la idea de que el poder político era un reflejo de un universo geocéntrico. Los festivales eran un arte por el que la sociedad podía ser persuadida y transformada para cumplir tales ideales.[46] Por lo tanto, desempeñaban una función educativa fundamental, que justificaba plenamente dentro del pensamiento de la época las enormes sumas que

se gastaban en ellos, porque presentaban a los líderes de la sociedad exactamente en los papeles heroicos que deberían ocupar. Hasta bien avanzado el siglo XVII no hubo ninguna crítica seria respecto a que tales entretenimientos fuesen frívolos en ningún sentido, o a que fuesen un escandaloso despilfarro de dinero. Lejos de ello; eran vehículos esenciales en una sociedad ritualista y simbólica en la que *les rois thaumaturges* dirigían a sus cortes en una celebración del orden y la virtud. Difícilmente puede ser una coincidencia que la evolución del teatro de corte, el desarrollo del escenario ilusionista y la enorme escalada de festivales principescos fueran de la mano de la intensificación del aura mística que rodeaba a las cabezas coronadas a medida que el siglo XVI se acercaba a su fin. Tampoco puede ser coincidencia que fueran los nuevos gobernantes de los diminutos estados de la Italia renacentista, cuyo gobierno absolutista había reemplazado al vigoroso republicanismo de la edad media, quienes desarrollaron al máximo el arte de los festivales. Por encima de todo, crearon el teatro de la idea neoplatónica en el cual las virtudes abstractas de su gobierno eran evocadas para eliminar cualquier oposición. A nosotros, estos espectáculos pueden parecernos adulación, pero eso sería malinterpretarlos por completo; porque eran expresiones de una realidad política que reconocía a los monarcas y príncipes como una raza semidivina aparte del resto de los mortales ordinarios. Tales apoteosis ponían el énfasis exactamente en eso, ya que el gobernante era mostrado de forma alegórica en términos de inteligencia, control y poder.

Si yo tuviera que definir el festival de corte renacentista en relación al príncipe, diría que su objetivo fundamental era el poder concebido como arte. La fiesta permitía al monarca y a su corte identificarse momentáneamente con sus modelos heroicos. Durante un tiempo se convirtieron en las «ideas» de las cuales, ellos no eran sino reflejos terrestres. El mundo de la fiesta de corte es un mundo ideal en el cual la naturaleza, ordenada y controlada, ha sido privada de toda su potencial peligrosidad. En el festival de corte, la creencia del Renacimiento en la capacidad del hombre para controlar su propio destino y dominar los recursos naturales del universo, encontraba su más extrema afirmación. En sus asombrosas transformaciones, que derrotan la magia, desafían al tiempo y a la gravedad, evocan y disipan las estaciones, destierran la oscuridad y convocan la luz, y atraen a la tierra incluso las influencias de las estrellas del cielo, celebran la total comprensión de las leyes de la naturaleza por parte del hombre. La fiesta de corte del Renacimiento en su plenitud de creación artística era un ritual en el cual la sociedad afirmaba su sabiduría y su control sobre el mundo y sobre su propio destino.

III. Los espectáculos de estado

Las presiones de las nuevas ideas humanistas iban a transformar inevitablemente las tradiciones de los festivales de la Europa medieval. El Renacimiento fue en esencia una recuperación del mundo antiguo; por lo tanto, uno de sus objetivos también había de ser la recreación de las formas perdidas de los festivales de la antigüedad clásica. Esta búsqueda de las formas antiguas condujo a la recuperación de la *naumachia* o festival de agua, al desarrollo de las entradas de estado como descendientes directos de los Triunfos imperiales romanos y a la introducción de los ballets a caballo en emulación de los antiguos griegos. Además, condujo, como ya hemos visto, a la búsqueda arqueológica del antiguo escenario y a conjeturas sobre la maquinaria vitruviana, que dio como resultado la invención del teatro de proscenio y sus decorados en perspectiva. Finalmente, el interés humanista en Italia y Francia por la reconstrucción de la música y la danza antiguas produjo a los antepasados de nuestra ópera y nuestro ballet actuales.

Los festivales del Renacimiento eran enormemente inventivos y fértiles en su absoluta variedad de construcción. A pesar de esto, una admisible simplificación de un tema complejo nos permitirá orientarnos. En términos generales, se podría decir que hubo tres sucesos principales durante el período 1450-1650 que cambiaron radicalmente las formas de festivales existentes. El primero fue la transformación de la entrada real en un Triunfo absolutista en emulación de los de la Roma imperial. Esto significaba no sólo un cambio en su apariencia física, sino también en su estructura ideológica, a medida que se desvanecía cualquier posibilidad que fuese usada como vehículo de diálogo con las clases medias. El segundo también fue consecuencia de este movimiento general hacia el gobierno dinástico autocrático: la recuperación de la caballerosidad. Aunque las realidades feudales de la sociedad caballeresca medieval habían desaparecido, los modelos de comportamiento y su mitología pervivían, y fueron de hecho revitalizadas en la nueva vida cortesana desarrollada por los Tudor, los Valois y los Habsburgo. Por instigación de las cortes italianas, las actitudes y valores caballerescos heredados fueron recubiertos con esmalte neoplatónico de moda, perceptible, por ejemplo, en los manuales de conducta cortesana, de los cuales, el más típico es *Il Cortegiano* de Castiglione. Las

novelas de caballerías disfrutaron de un gran auge, desde el *Amadís de Gaula* al *Orlando Furioso* de Ariosto y desde la *Gerusalemme Liberata* de Tasso al *Faerie Queene* de Spenser. En la fiesta de corte esto se manifestaba en la continuada vitalidad del torneo, transformado deliberadamente en una forma que expresaba perfectamente la sumisión a la corona de unos aristócratas en otro tiempo guerreros, el *tournoi à thème*. En éste, cualquier liza quedaba reducida a proporciones casi de danza en medio de argumentos cuyo único propósito era hacer aparecer al monarca o a su heredero como el héroe y centro de todas las leyendas y novelas de caballería.

Esto último era representativo de otra evolución que fue típica de la última época del Renacimiento: el predominio de la corte y de su entorno arquitectónico, el palacio y los jardines que lo rodeaban. En el caso de la entrada real, los temas cortesanos empezaron a extenderse por la ciudad en forma de programas de propaganda sumamente simbólicos realizados por humanistas y poetas de la corte. Los torneos no sólo fueron retirados de las plazas de la ciudad o de los espacios abiertos donde se celebraban en la edad media, sino que fueron deliberadamente trasladados al interior del complejo arquitectónico cerrado del palacio; primero fue llevado al patio y más tarde a la pista dentro del propio palacio. Esto reflejaba la evolución del acceso a estos entretenimientos como un índice del status social, un movimiento promovido activamente por las nuevas dinastías de Italia como parte de su refeudalización de la sociedad.

Y esto nos lleva al tercer cambio fundamental, la gradual creación de teatros de corte permanentes para la representación de formas de espectáculo cuyo denominador común, tanto en la Florencia de los Médicis, como en la Inglaterra de los Estuardo, fue el cuadro viviente emblemático, en el cual se evocaba la armoniosa estructura del cosmos como espejo del estado absolutista y ésta se extendía hacia fuera para abarcar al público por medio de la danza. El *ballet de cour*, que tiene sus raíces en Italia, es, sin duda, la principal nueva forma artística que emerge en los festivales y la que refleja más esencialmente los ideales del Renacimiento, la evocación por medio del arte —símbolos visuales, alegoría, música y movimiento— de la analogía del macrocosmos-microcosmos y a través de ella la sintonización de las aspiraciones de la tierra con las armonías del cielo.

La entrada real: Triunfo antiguo y absolutismo

Aunque la entrada real en el norte entró en su fase más compleja en el siglo XV, permaneció dentro de la corriente de la tradición medieval. Pero en Italia tomó una dirección muy diferente. A finales del siglo XIV, bajo el impacto del comienzo del humanismo, ya había desarrollado su apreciación del Triunfo clásico, cuya esencia no se hallaba en la serie de *tableaux vivants*, sino en la procesión misma, que se convirtió en un vehículo sumamente simbólico.[1] Su monumento perdurable era el arco de triunfo clásico permanente erigido en honor del vencedor y bajo el cual pasaban las ceremoniosas procesiones. Estos aspectos habían de tener un efecto radical, transformando tanto el contenido como la apariencia visual de la entrada real al norte de los Alpes durante el siglo XVI.

La entrada italiana durante el Quattrocento estaba influenciada no sólo por el

redescubrimiento humanista y la publicación de los textos clave que describían los Triunfos romanos, sobre todo, los contenidos en el Libro XXX de la *Historia Ab Urbe Condita* de Tito Livio, sino por evocaciones literarias de procesiones alegóricas en las cuales, a la forma clásica se le había injertado el contenido de mitologías, tanto cristianas como caballerescas, de siglos posteriores. Estas eran la descripción de Petrarca del Triunfo de Escipión el Africano en su épica *Africa*; su poema *I Trionfi*, en el cual pasan en estilo procesional los Triunfos de Amor, Castidad, 27
Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad, y la descripción de Boccacio de un Triunfo en su poema *Amorosa Visione*. En manos de pintores e ilustradores, estos Triunfos fueron concebidos en términos de carrozas que llevaban figuras alegóricas, conocidas como *trionfi*. Durante la primera mitad del Quattrocento, los arcones empezaron a estar adornados con paneles decorativos que representaban Triunfos clásicos a la manera gótica internacional pero con detalles *à l'antique*.[2] Aún más influyente debe haber sido la larga serie de ediciones ilustradas de *I Trionfi* de Petrarca.[3] 28

Simultáneamente se empezó a utilizar esta forma de festival para los *condottieri* victoriosos y para los gobernantes. Castruccio Castracane entró en Lucca en 1326 como un *imperator* romano de pie en una carroza triunfal, mientras los prisioneros eran llevados por las calles delante de él. En 1443, Alfonso el Grande declinó la corona de laurel que le habían preparado para que la llevase durante su solemne entrada en Nápoles, aunque entró en la ciudad, de manera verdaderamente clásica, por un hueco hecho en las murallas.[4] En la escultura que hay sobre la puerta del 29
castillo en Nápoles, Laurana deja constancia de la ocasión con considerable precisión. Alfonso fue colocado en un trono sobre un carro tirado por seis caballos blancos, mientras veinte nobles sostenían sobre su cabeza un palio de tela de oro. Le acompañaban caballeros a caballo, junto con una serie de figuras alegóricas y de *trionfi*, incluyendo una de Alejandro el Grande de pie sobre un globo terráqueo que giraba. Diez años más tarde, el duque Borso de Este entró en Reggio en un estilo aún más complejo. En las puertas de la ciudad fue recibido por San Próspero, el santo patrón de la ciudad, el cual aparecía flotando sobre una nube con ángeles que sostenían un *baldacchino* sobre su cabeza. Debajo de él daba vueltas un círculo de querubines, dos de los cuales recibían el cetro y las llaves de manos del santo y prontamente se las entregaban al duque mientras los ángeles cantaban sus alabanzas. En ese momento, hizo su aparición la primera de tres carrozas. Tirada por caballos ocultos, la carroza llevaba un trono vacío, detrás del cual estaba la Justicia asistida por un Genio. En una esquina de la carroza estaban sentados unos jueces de cabellos grises rodeados de ángeles y estandartes. La Justicia y el Genio se dirigieron al duque, tras de lo cual vino un barco en una carroza y finalmente un carro tirado por unicornios en el cual iba *Caritas* sosteniendo una antorcha ardiendo. Más adelante, en la ruta del cortejo, Julio César le presentaba a Borso las siete Virtudes, y el Triunfo terminaba con el duque contemplando una vez más el peso de las carrozas desde un trono dorado colocado delante de la catedral, tras de lo cual tres ángeles bajaban volando desde un edificio cercano para entregarle ramas de palmas de la victoria.[5] Como punto de referencia visual de esta clase de *trionfo*, los dibujos de Piero della Francesca en el reverso de los retratos de Federico de Montefeltre, duque de Urbino, y su esposa Battista Sforza, representan la recuperación de una forma antigua y su asimilación dentro de una sociedad cristiano-

caballeresca. El duque recibe su corona de laurel de un ángel y es asistido por las Virtudes Cardinales. La duquesa es atendida por las Virtudes Teologales y se alude a su castidad por medio del par de unicornios que tiran de su carroza.

A finales del Quattrocento, esta transformación en un Triunfo imperial romano, que hemos visto en sus comienzos en la entrada de Borso, era tan completa que en 1501 los Triunfos de Julio César, Paulo Emilio y Escipión el Africano fueron escenificados en Roma con ocasión de la boda de Alfonso de Este con Lucrecia Borgia.[6] Cuando Luis XII entró en Cremona ocho años más tarde, fue recibido con

> *... arcs triumphans a modes antiques...*
> *Enrichez de dictz Rethoriques*
> *Exaltans la gloire du Roy.*

La recepción de Luis XII en Milán, en la cual es probable que interviniera Leonardo da Vinci, fue aún más estrictamente clásica. Consta que se hizo «selon l'ancienne coustumes des Romains», y su punto culminante fue una carroza triunfal en la cual había un asiento de la Victoria sostenido por Fortaleza, Prudencia y Renombre. La procesión pasó por debajo de un magnífico arco triunfal decorado con pinturas que representaban las victorias de Luis XII y estaba coronado por una estatua ecuestre del rey.[7] Cuando comenzaron las guerras francesas en Italia a finales del siglo XV, la transformación de la entrada real en una marcha triunfal antigua se había concluido. De hecho, fueron estas guerras las que dieron realidad al triunfo militar como forma de festival.

Otra publicación tendría también un significativo impacto, la *Hypnerotomachia Poliphili*, una novela arqueológica de Francesco Colonna publicada por Aldus Manutius en 1499.[8] La novela toma la forma de un sueño que incluye altares con inscripciones clásicas, obeliscos con jeroglíficos egipcios, columnas, pirámides, arcos triunfales, templos, antiguas ceremonias religiosas, y sugerencias *à l'antique* de todo tipo, incluyendo una serie de procesiones triunfales. Una carroza que lleva a Europa y el toro va tirada por seis lascivos centauros, otra con Leda y el Cisne tirada por elefantes:

30

> *Esta carroza triunfal, iba tirada por seis Elefantes blancos, emparejados de dos en dos... Sus atavíos y arreos eran de pura seda azul entrelazada con hilos de oro y plata... Sobre ellos montaban... seis jóvenes y tiernas Ninfas... Sobre esta espléndida carroza triunfal vi a un Cisne blanquísimo entre los amorosos brazos de una noble Ninfa...*[9]

El libro alcanzó enorme popularidad y se hicieron cuatro ediciones en francés antes de 1600, y fue parcialmente traducido al inglés en 1592.

La *Hypnerotomachia Poliphili* fue una manifestación popular de los serios logros de los especialistas en la antigüedad del Quattrocento. En la corte de Mantua, esto alcanzó su más influyente manifestación visual en la serie de nueve cuadros a tamaño natural de Andrea Mantegna titulados *Triunfos de César*.[10] Estos cuadros resumían la experiencia de toda una vida de un artista que era, al mismo tiempo, uno de los más perspicaces estudiosos de la antigüedad del siglo. Nadie ha fechado satisfactoriamente esos cuadros, pero sabemos que el proyecto estaba en marcha en 1486 y aún estaba incompleto en 1492 y es probable que fueran comenzados

entre 1474-78 bajo el mecenazgo del marqués Lodovico Gonzaga. La importancia de estos lienzos residía en que constituyen el primer intento de una representación visual precisa de un Triunfo romano. Mantegna no sólo tenía a su disposición los **31, 32**
recursos de la biblioteca de los Gonzaga, sino el conocimiento de primera o de segunda mano de toda una gama de fuentes antiguas desde gemas, monedas y medallas hasta los monumentos de Roma. Además, en 1475 todos los principales textos clásicos —Tito Livio, Apiano, Plutarco y Josefo— ya habían sido publicados. También había dos importantes libros de estudiosos de la antigüedad que incluían largas descripciones de marchas triunfales, en los que sin duda se inspiró: *Roma Triumphans* de Flavio Biondo (1457-59) y *De Re Militari* (1460) de Roberto Valturio. La procesión de Mantegna se compone de menos de setenta figuras, y sin embargo, transmite la impresión de que haya miles: trompeteros, abanderados, jóvenes llevando cuadros de las ciudades derrotadas, prisioneros encadenados, portadores de trofeos, enormes urnas rebosantes de tesoros, todo ello culminando en la figura del propio César, vuelto de imperial perfil, y solemnemente llevado en una carroza triunfal.

Es concebible que originariamente se pensase en pintar más cuadros, ya que el vencedor aparece, inexactamente, al final del Triunfo en lugar de en el medio. El conocimiento del contenido exacto de estos cuadros no se extendió hasta 1598-99 cuando Andrea Andreani hizo unos grabados de toda la serie. Su influencia se había hecho sentir a través de una serie de grabados en madera realizados por Jacopo de Strasburgo que fueron publicados en Venecia en 1503. Estos estaban **33, 34**
sólo lejanamente tomados de Mantegna y fueron pirateados por Simón Vostre, probablemente cinco años después. Su influencia en la evolución de la entrada real francesa hacia su fase clásica fue decisiva, ya que estos grabados en madera fueron la fuente directa utilizada por los organizadores de la entrada de Enrique II en Rouen en 1550, cuando se le presentó una completa recreación de un Triunfo **35, 36**
imperial romano.

Dado que tuvo lugar después de la rendición de Boulogne por los ingleses, esta entrada se produjo en el apogeo del reinado.[11] La procesión comenzó con una carroza cargada de trofeos y en la que iba la figura de la Muerte encadenada a los pies de la Fama. Luego venían cincuenta y siete antepasados del rey coronados y llevando espléndidos atavíos, figuras a caballo que debían servir de *exempla* al actual monarca. Luego seguía una carroza tirada por unicornios en la que iba Vesta, la diosa de la religión, asistida por la Majestad Real, la Victoria Virtuosa, la Reverencia y el Miedo. Esto aludía a la política religiosa del rey de restaurar la paz y la unidad, en especial la reunión de la Iglesia Católica, un objetivo al que hacía referencia la iglesia que Vesta sostenía en alto. A continuación, marchaban seis bandas de soldados portando maquetas de fuertes tomados por el rey en la región de Boulogne y estandartes en los que estaban pintados paisajes de las tierras bajas escocesas tomadas a los ingleses. Después venían elefantes y luego figuras encadenadas, que aludían al triste desfile de prisioneros que había tenido lugar ante la Boulogne asediada. Flora y sus ninfas iban tirando flores alegremente en la última carroza, en la cual, «un beau et elegant personnage» representaba a Enrique II, con sus cuatro hijos a sus pies, y con Fortuna poniéndole una diadema imperial. Creada bajo la guía de humanistas locales, esta entrada utilizaba fuentes de esta clase y

era un intento deliberado de superar una forma de festival de la antigüedad. Las carrozas eran «à l'imitation expressé des Romains triumphateurs» y en conjunto, el espectáculo era «pareil triumphe à tous ceulx des Caesars». La entrada de Rouen es también un temprano ejemplo de un libro ilustrado de una entrada real. Al parecer, se dejó constancia en ella en una serie de grabados en madera, cuya relación con los publicados en Venecia debería establecer de qué manera debemos contemplar el material visual en tales publicaciones. Lo que debemos estudiar en estas detalladas descripciones de entradas reales, con estampas de los arcos y otros adornos, es una idealización de un acontecimiento, a menudo muy distante de su realidad, tal y como la percibía el espectador medio. Uno de los objetivos de tales publicaciones era reforzar por medio de la palabra y de la imagen las ideas centrales que motivaron a quienes concibieron el programa.[12]

Lo que se extendió por Europa fue la noción de la entrada como un Triunfo en términos del monarca como héroe, reflejando con exactitud el cambio en el clima político a medida que las naciones estado de la primera época de la Europa moderna desarrollaban su identidad concentrando la lealtad de un pueblo en el culto a una dinastía. Como resultado, la entrada dejó gradualmente de ser un diálogo entre gobernante y gobernados y se convirtió en cambio en una afirmación de poder absoluto con su correspondiente expresión de sumisión por parte de las clases urbanas burguesas.[13] Puede haber pocas demostraciones más claras de esto que los Médicis en Florencia, sede de un vigoroso republicanismo hasta bien entrado el siglo XVI, desde la *entrata* del Papa León X en 1515 en adelante.[14] Tanto éxito tuvieron en establecer y resaltar su gobierno autocrático que en 1589, cuando Cristina de Lorena hizo su entrada como prometida del gran duque Fernando, el festival callejero se había convertido totalmente en una extensión del programa concebido para el mundo cerrado de la corte ducal.

El control de los Médicis de una entrada de estado representa el extremo de megalomanía a que podía llegar una nueva dinastía dedicada a exaltarse a sí misma y a reprimir cualquier resto de tradición republicana. El resultado fue que cualquier entrada en una ciudad italiana se convirtió en un *instrumentum regni* concebido y diseñado bajo el dominio de los poetas, humanistas y artistas de la corte. Se tardó mucho tiempo en alcanzar la misma situación al norte de los Alpes. Allí, el deseo de las autoridades de la ciudad de plantear sus reivindicaciones al monarca en cuestión llevó a la gradual desaparición de las decoraciones separadas de los gremios que habían constituido la esencia de la entrada medieval. Rouen en 1550 ya es un ejemplo de esto. Cada vez más, las autoridades ciudadanas, que hacían grandes gastos para contratar humanistas, poetas y artistas que produjeran temas decorativos que combinaran adecuadamente un espléndido tributo al monarca visitante con una declaración de sus propias necesidades inmediatas y aspiraciones a más largo plazo, empezaron a sentirse molestas por los motivos extraños presentados por los gremios independientes o por residentes extranjeros que alteraban y oscurecían el mensaje de su programa tan cuidadosamente planeado.

En ninguna parte se pone esto más claramente de manifiesto que en la larga serie de *blijde inkomsten* flamencos en los cuales, los sucesivos gobernantes de los Países Bajos sólo eran recibidos en las ciudades después de hacer un complicado juramento que garantizaba los derechos municipales tradicionales.[15] Una y otra

vez, hasta bien entrado el siglo XVII, hay un intento de utilizar estas ocasiones para meter una cuña de ceremonia legalmente creíble en la sólida armadura del poder real absoluto de la monarquía española. Podemos observar esto vívidamente en la serie de entradas de gobernadores españoles en Amberes a partir de 1585. En ese año, la ciudad cayó ante las fuerzas del duque de Parma y los holandeses bloquearon el río Scheldt, la fuente de la riqueza marítima de la ciudad. Desde entonces, cada entrada era utilizada por los padres de la ciudad para combinar celebraciones cada vez más encomiásticas de los gobernadores Habsburgo con cuadros vivientes pensados para recordarles la ruina comercial que presidían. En 1594, el archiduque Ernesto vio un cuadro viviente en el cual las ninfas liberaban al dios del río, el 37
Scheldt, de sus cadenas; este acto hacía que el agua fluyese de la urna que él llevaba, aliviando así una escena de abandono pintada debajo. Cerca de allí, los marineros desplegaban las velas de un barco disponiéndose a zarpar. Cinco años más tarde, el tema fue utilizado otra vez para los nuevos gobernadores, Alberto e Isabel; esta vez las deidades marinas, Neptuno y Tetis, iban acompañadas de las riquezas del mar y seguidos por una carroza en la que aparecía nuevamente Neptuno, el cual predecía la victoria de los archiduques sobre las aguas y la nueva época dorada que llegaría con el próximo siglo, para el cual faltaban pocas semanas de la fecha de la entrada.

Incluso con la tregua de los Doce Años firmada en 1609 y el consiguiente levantamiento del bloqueo de Amberes, no se produjo una verdadera vuelta a la prosperidad, porque los españoles pusieron un embargo al comercio con los herejes y con las Indias. El bloqueo volvió en 1621 cuando se reanudó la guerra, y para cuando Rubens fue encargado de decorar las calles en 1635 para la llegada del cardenal archiduque Fernando, la ruina económica de la ciudad era aún más inminente. Valientemente, los padres de la ciudad decidieron acompañar su elogio del nuevo gobernador con un deliberado intento de «montrer l'état actuel d'appauvrissement du pays et de la ville, afin d'obtenir de Son Altesse qu'il y partât remède». Después de una serie de apoteosis, venían dos arcos como final y algo más que un susto. Esta vez, la llegada del príncipe no traía ninguna edad de oro, ni ninguna 38
inmediata y afortunada desaparición de la miseria como por arte de magia. En cambio, vio a la señora Amberes volverse suplicante hacia él, mientras el dios del comercio estaba a punto de echar a volar abandonándola, esta vez para siempre. Dos figuras durmientes, un marinero y el río Scheldt, ampliaban el tema mientras a cada lado se le presentaban los futuros alternativos: *Abundantia* y *Opulentia* en oposición a *Paupertas*. Más allá, en un arco que Rubens diseñó para la casa de la moneda de Amberes, el cardenal vio el fabuloso monte sudamericano Potosí, la más rica y más famosa mina de plata del Nuevo Mundo, símbolo de la fuente que (aunque en 1635 estaba reducida a un chorrito) aún mantenía la declinante estructura del imperio español de los Habsburgo. ¡Qué contraste! La pobreza de Amberes era comparada con la deslumbrante riqueza de su ama. No había una sola referencia a la ciudad en esa enorme montaña de dinero, como para poner de relieve el hecho de que las monedas que se acuñaban en Amberes ya no provenían de las prósperas actividades comerciales de sus ciudadanos, sino de España. Pero lo que se decía en el lenguaje del festival era que existía una salida; porque la implicación era no sólo que el hermano de Felipe IV debería revivir el comercio y evitar

el vuelo definitivo de Mercurio, sino que Amberes debería participar en el inmenso tesoro del comercio español en el Nuevo Mundo. El mensaje no pasó desapercibido y en 1640 Fernando obtuvo de su hermano la largamente anhelada autorización para comerciar en las Indias Occidentales. Desgraciadamente, era demasiado tarde. El destino de la ciudad quedó sellado en el Tratado de Munster en 1648, cuando España aceptó el cierre permanente del río Scheldt.

El glorioso *Pompa Introitus* de 1635 representa el triste final de una vigorosa tradición, el último resto de la creencia en que una entrada era un diálogo entre el gobernante y los gobernados, entre el príncipe y las clases burguesas. En la época del absolutismo, que ya había comenzado en otros lugares de Europa, ese diálogo desapareció.

La recuperación de la caballería: el «tournoi à thème»

El torneo sufrió una tansformación muy diferente, pero igualmente drástica que la sufrida por la entrada real, al comenzar la fase renacentista. Contrariamente a todo lo que se podría esperar, en especial debido a la llegada de las armas de fuego, el torneo medieval, lejos de declinar, hizo justamente lo opuesto. Las razones de esto fueron en parte políticas y en parte sociales. La lid era un atributo esencial de las clases dirigentes; para las nuevas dinastías, el torneo en su forma dramatizada, especialmente como la desarrollaron los duques de Borgoña, satisfacía esta necesidad, mientras que al mismo tiempo limaba sus potencialidades agresivas convirtiéndolo en una expresión de lealtad dinástica. Los torneos se montaban cada vez más como una obra teatral para asegurarse de que el monarca o su heredero fuesen siempre el vencedor. El modelo de estos espectáculos de prestigio, en los cuales los mitos de las novelas caballerescas medievales eran deliberadamente aprovechados por la corona, fue seguido por Maximiliano I y por el joven Enrique VIII. En esta esfera, el legendario Prado de la Tela de Oro en 1520 nos ofrece el más asombroso ejemplo de notable consumo sin ningún resultado, aunque fue motivado por una sincera creencia en que los problemas políticos de Europa se resolverían si los monarcas se reuniesen en una mesa de conferencias y acordasen reducir sus guerras a deportes caballerescos.[16] En la segunda mitad del siglo, el impulso no declinó, aunque se produjo una disminución aún mayor de la verdadera lucha en tales espectáculos, debido a la muerte de Enrique II en un torneo en 1559. «Correr en la palestra es un ejercicio generoso y marcial», escribió Henry Peachan en 1634, «pero azaroso y lleno de peligros, pues tantos (incluso en el deporte) han perdido aquí sus vidas, sin omitir a Enrique, el rey francés, y a otros muchos príncipes y otros nobles personajes de quienes la historia está llena».[17] El resultado de esto fue el *tournoi à thème* con su trama predeterminada en medio de complicadísimas *mises-en-scène*. Este se convirtió en un vehículo habitual para expresar la magnificencia principesca, fuese para celebrar un tratado de alianza en Francia o un gran casamiento en Saboya. Que Luis XIV pudiera mostrarse como caballero a caballo, héroe de un espectacular torneo, en 1662 da una indicación de la vitalidad de esta tradición dentro de Europa durante el Renacimiento y el período barroco.

El reinado de Isabel I presenció una de las más notables recuperaciones posmedievales de la tradición caballeresca centrada en el culto a la Reina Virgen.[18] En una sociedad partida por las divisiones de los católicos, anglicanos y puritanos, el ritual de la caballería superaba todas las fronteras religiosas. Bajo la inspiración y la guía de su maestro de armas, Sir Henry Lee, la reina presidió una serie de espectaculares torneos celebrados cada año en el aniversario de su acceso al trono, el 17 de noviembre. Eran espectáculos a los cuales, por una pequeña suma, se admitía al público. Los nobles y los caballeros rompían su lanza por ella en la palestra, y aparecían con trajes de fantasía, tejiendo cada uno de ellos una romántica historia en torno a su disfraz para cumplimentar a la reina. La connotación militar era fuerte. Los señores y caballeros que participaban eran idénticos a los que combatían en los Países Bajos, en Francia y en Irlanda en las décadas de 1580 y 1590. Un visitante alemán hace una vívida aunque confusa descripción del torneo de 1584:

Muchos miles de espectadores, hombres, mujeres y muchachas, obtuvieron sitio, por no hablar de los que estaban dentro de la barrera y no pagaban nada. Durante todo el tiempo del torneo, todos los que deseaban participar se inscribieron en las listas por pares, y mientras, tocaban las trompetas y otros instrumentos musicales. Los combatientes tenían a sus servidores vestidos de diferentes colores; sin embargo, ellos no entraban en la barrera, sino que se colocaban a ambos lados. Algunos de los servidores iban disfrazados de salvaje o de irlandeses, con el pelo colgando hasta la cintura como las mujeres, otros tenían caballos enjaezados como elefantes, algunos coches iban tirados por hombres, otros parecían moverse por sí mismos; en conjunto, los coches tenían una apariencia muy extraña... Cuando un caballero con sus servidores se acercaba a la barrera, uno de sus servidores con pomposo atavío... se dirigía a la Reina con versos bien compuestos o con un discurso ridículo para que ella y sus damas riesen.

Los discursos existentes evocan una imagen totalmente romántica en el sentimiento. Uno está dicho por la Damisela de la Reina de las Hadas en nombre de un Caballero Encantado, que no puede combatir porque «sus armas están encerradas por un tiempo». Hay un soneto en nombre de un Caballero Ciego, que ha quedado abrumado por la reina, «la mejor flor entre las flores, que crece roja y blanca». Otro presenta al Caballero Negro y a sus acompañantes, los Caballeros Errantes, que han caído en la melancolía porque no pudieron asistir al torneo del año anterior (prueba de que estos espectáculos desplegaban una narrativa continuada), pero que ahora regresan «para hacer un pequeño pago de la deuda de sus corazones para honrar este día». Las pruebas sugieren que estos torneos eran una seria expresión del tejido político del reino. Después de la muerte de Sir Philip Sidney en 1586, su caballo fue solemnemente conducido, con gualdrapas negras, por la palestra.

Este deliberado uso de la caballería romántica para atraer la lealtad de los caballeros a la corona se prolonga en el nuevo reinado. En torno al hijo mayor de Jaime I, Enrique, príncipe de Gales, hubo una recuperación caballeresca similar.[19] También tenía una connotación militar, ya que los intereses políticos del príncipe se centraban en las ambiciones guerreras del panprotestantismo europeo. Las *Barreras* de Ben Jonson en 1610 muestran al príncipe dentro de un argumento dramático como el revitalizador de la caballería. Entre las ruinas de la Casa de la

Caballería aparecía el rey Arturo y bajaba del cielo un escudo para el príncipe, que en el torneo hacía el papel de Melidus. Inmediatamente después de que el escudo
39 fuese colgado en la tienda del príncipe, Lady Caballería se alzaba dentro de su cueva llena de trofeos y exclamaba:

> *...Oh pudiera yo ver un día*
> *en su armadura que así ha reanimado*
> *mi espíritu, y me dice que viviré largamente.*
> *Abríos, puertas enmohecidas,*
> *tanto tiempo cerradas, y de las costas*
> *del mundo entero, venga la caballería como una ola.*

Incluso cuando los ejercicios de armas de este estilo fueron finalmente abandonados al final del reinado de Jaime I, la mitología de la caballería fue incorporada a la de la mascarada de corte.

Esto evoca claramente las connotaciones políticas de gran importancia que tenía la recuperación caballeresca. Simultáneamente, la forma del torneo en sí estaba evolucionando y en ninguna parte queda esto mejor demostrado que en Italia,[20] donde los Médicis fueron los primeros en promocionar el torneo en Florencia, cuando la ciudad abandonaba gradualmente sus tradiciones republicanas y avanzaba hacia una sociedad aristocrática. Con el advenimiento de los Médicis como duques, el torneo se convirtió en una norma del arte del festival, y en un vehículo ideal por medio del cual expresar el nuevo orden de cosas. Sin embargo, fue en Ferrara bajo los últimos duques de Este donde el torneo alcanzó su más alto grado de elaboración a medida que la antigua forma de *defi par cartel* daba paso al *tournoi à thème*.[21] La corte de Este siempre había estado abierta a las influencias del norte, y fue el manantial del cual fluyó la práctica caballeresca en su nueva forma renacentista. Ferrara también fue el germen de la mezcla de los ingredientes de una cultura humanista grecolatina con la mitología del libro de caballerías de las civilizaciones del norte de los Alpes. Durante la década de 1560, bajo el duque Alfonso II, se montaron una serie de *tournois à thème*; en ellos, los argumentos, cuidadosamente concebidos en términos filosóficos y simbólicos bajo la supervisión de los mejores poetas del momento, estaban adornados con una compleja maquinaria escénica, y una gama de formas literarias que abarcaban el verso, el diálogo y el monólogo, además de música cantada e instrumental; todo ello a una escala que anticipaba no sólo las piezas ecuestres de la época barroca, sino también la ópera.

Los torneos a los que nos referimos son *Il Castello di Gorgoferusa* (1561), *Il*
41 *Monte di Ferronia* (1561), *Il Tempio d'Amore* (1565), *L'Isola Beata* (1569) y *Il Mago Rilucente* (1570). Todos ellos eran del mismo estilo y podemos escoger *Il Tempio d'Amore* para una consideración más detallada. Este torneo marcó el apogeo de las fiestas para celebrar el casamiento del duque Alfonso con Bárbara de Austria y su tema fue casi con certeza ideado por Torquato Tasso, ya que refleja directamente su glorificación del honor y el amor caballerescos en términos de hazañas realizadas por *diversi erranti* de un modo que se encuentra en su *Rinaldo*. Fue montado en un patio jardín del palacio, con *gradi* para el enorme número de espectadores en un hemiciclo a un extremo, y al otro lado de la pista abierta se

alzaba un gran decorado. Este debía algo a la escena satírica de Serlio, pero lo más importante es que se anticipaba en forma efímera al *Teatro Farnese* de Parma, que 42, 43
fue construido para albergar exactamente este tipo de espectáculos. El argumento se centraba en el acceso al Templo del Amor por parte de quienes deseaban llegar a él por el camino del Honor y la Virtud. El acceso al Templo le había sido denegado a seis brujas viejas, quienes en venganza juraron impedirles el paso a los caballeros que quisieran acercarse a él. Para conseguir esto, tomaron un aspecto juvenil y seductor e hicieron aparecer los palacios rivales del Orgullo y la Voluptuosidad. Al principio, hechizaban a los Caballeros de la Gloria, convirtiéndolos en rocas y liberándolos sólo para obligarles a ser sus defensores contra una inmensa cabalgata de contendientes, cada uno de los cuales llegaba en una forma diferente de *trionfo*. Estos no sólo incluían variedades de combate, sino que eran incidentes dramáticos y alegóricos completos relacionados con el tema principal, cuyos ingredientes eran decorados móviles, caballeros disfrazados y una cohorte de actores y músicos. Estos conflictos siempre acababan con las brujas triunfando y relegando a otro grupo de asaltantes a un laberinto o a un bosque. Al final, por supuesto, llegaban los Caballeros del Honor y la Virtud, quienes derrotaban con su fuerza superior, no sólo de las armas, sino de la moral, a los encantamientos del mal. El Templo del Amor, que se había visto al principio del torneo pero que había estado oculto durante su desarrollo, reaparecía de forma aún más gloriosa, y una de las Gracias se adelantaba para dirigirse a la nueva duquesa en su propio idioma hablándole de los poderes del amor virtuoso. Aunque en los combates individuales los elementos del azar seguían existiendo, ninguna otra cosa estorbaba el desarrollo de un argumento en el cual, los conceptos del amor neoplatónico iban introducidos en una acción dramática que era un híbrido de la antigüedad clásica y la tradición medieval del libro de caballerías, fundiendo ambas cosas para rendir homenaje a la casa de Este.

La evidencia visual para este torneo es de importancia, puesto que forma una línea de descendencia que lleva hasta el *Teatro Farnese*. La planta y la alzada existentes del escenario muestran las líneas curvas del patio y la extensión de sus fachadas en perspectiva para formar casi un arco de proscenio que enmarca el Templo. Este último estaba sujeto a cambios de decorado, ya que para ocultarlo aparecían unas nubes desde cada lado, que más tarde se retiraban para mostrarlo. G. B. Aleotti, que sería el arquitecto del *Teatro Farnese*, comenzó su carrera trabajando para Cornelio Bentivoglio, una de las figuras clave relacionadas con esta serie de torneos. De no haber sido por el eclipse de la dinastía de Este, el *Teatro Farnese* se habría construido lógicamente en Ferrara en vez de en Parma.

En cualquier relación de los torneos en Italia, debe incluirse la corte de los Saboya. Allí, debido a su proximidad con Francia, fuente de la tradición caballeresca del norte, y a la estructura aristocrática de su sociedad bajo los duques, la tradición de los torneos fue aún más vigorosa y de mayor duración que en Ferrara. Bajo el duque Carlos Emanuel (1580-1630) el torneo evolucionó rápidamente a su forma renacentista del *tournoi à thème*.[22] Desde 1618 en adelante, éstos forman quizá la fuente más ampliamente documentada e ilustrada del torneo en la época en que salía de su fase manierista y entraba en la barroca. Y, como ocurre en el caso de los ballets, desde 1640 hasta 1681 éstos quedan documentados en la gran serie de volúmenes de Tommaso Borgonio. Los carruseles en la corte de los

Saboya adquieren un formato fijo en el cual, la plaza o el patio del palacio quedan transformados por una estructura temporal y la acción es facilitada por la entrada
40 de carrozas alegóricas. *Gli Hercoli Domatori de Mostri et Amore Domatore de gli Hercoli* fue montado para celebrar el casamiento de la princesa Adelaida con Fernando de Baviera el 15 de diciembre de 1650. Si miramos la ilustración, vemos al grupo ducal mirando a la plaza desde el balcón del palacio. Ante ellos, hay una estructura hexagonal coronada por Cupido, el Palacio de Amor. A lo lejos, hay una montaña dedicada al Hércules alpino coronada por un templo, mientras que en el extremo opuesto, y por tanto, fuera de la vista, estaba el palacio de Hercole Ercinio rodeado de bosques. El Palacio de Amor está rodeado de monstruos exóticos —ballenas, hidras, arpías, toros y leones— a los cuales están atacando unos caballeros a caballo espléndidamente ataviados. Para este combate se utilizaron diferentes tipos de armas: lanza, porra, pistola y espada. Los treinta y dos caballeros llegaban como héroes de la mitología clásica a continuación de una enorme carroza que llevaba las armas de los Saboya y a Hércules de pie en lo alto de unas rocas; la virtud y la valentía de Hércules eran evocadas como prototipos de los duques de Saboya con la misma monotonía que lo habían sido para Enrique IV. Siguiendo un tema familiar, estos caballeros vencedores de monstruos eran a su vez sometidos por dieciséis caballeros que personificaban los atributos del Amor. La fiesta terminaba con un gran desfile dando la vuelta a la pista y con un homenaje al grupo ducal entonado por un coro que cantaba el triunfo de Amor con madrigales y epitalamios. Con este carrusel nos hallamos casi un siglo después de *Il Tempio d'Amore* y sin embargo, este último, con su tendencia a concentrar los decorados en el extremo opuesto a los espectadores, era ya más avanzado que los de Saboya, cuyos torneos eran más bien anticuados y de formato fijo. El de 1650 sólo contenía un nuevo ingrediente que le llevaba más allá de Ferrara un siglo antes: un ballet ecuestre de gran complejidad bailado por los caballeros al servicio de Amor. La importancia de la corte de los Saboya reside en la vitalidad y cantidad de sus torneos que se extienden en una larguísima serie hasta el final del siglo XVII. No puede decirse, sin embargo, que fuese el centro de ninguna importante evolución en su forma.

Cuando cruzamos al siglo XVII y a la época de los principados, los *tournois à thème* aumentan en número, reflejando con exactitud esta enorme refeudalización de la sociedad. Florencia, Parma y Ferrara estuvieron en la vanguardia del desarrollo del torneo en su nueva fase lógica, la *opera torneo*, en el cual la lucha tenía lugar en la pista, a menudo en un interior, contra un escenario de proscenio.[23] En éste, plenamente equipado con decorados pintados en perspectiva y con maquinaria, se desarrollaba una producción dramática en la línea de las óperas primitivas, arrojando desde las nubes combatientes que descendían a luchar en la pista. El combate quedaba reducido a una serie de movimientos fijos que ayudaban al desarrollo de la historia mitológica en honor de la casa reinante que se desplegaba en el escenario en términos de decorados, canciones y música instrumental.

Con la inauguración oficial del *Teatro Farnese* (1618-19) de Giovan Battista Aleotti en Parma, se puede decir que en 1628 el *tournoi à thème* había entrado en su fase barroca.[24] Este prototipo de teatro barroco enmarcó el torneo en una *salle des fêtes* de corte permanente que combinaba los elementos de una *sbarra* en el

cortile de un palacio, los *gradini* en forma de herradura y las arcadas del auditorio del teatro de las academias con el arco de proscenio y la maquinaria del Teatro Mediceo. *Mercurio e Marte* de Claudio Achillini (con música de Monteverdi interpretada por hasta cinco orquestas), se representó para celebrar el casamiento de Eduardo Farnese con Margarita de Médicis, y presentaba al joven duque abando- 45
nando la dedicación a las letras por la de las armas. Este conocido *topos* era un pretexto para una transformación tras otra del escenario, culminando con la propia pista inundada por un juego de agua final (el teatro estaba en la segunda planta). En la asamblea de los dioses en el escenario, hasta cien personas parecían estar suspendidas en las nubes. En su momento se escribió: «nunca había habido un torneo más grandioso, uno que utilizara mayor número de máquinas».

Espectáculos de este tipo acabaron por llevar al torneo al mundo cerrado del palacio, lejos de la plaza pública donde aún era accesible al populacho. En Florencia, sucedió lo mismo.[25] La *Guerra d'Amore* y la *Guerra de Bellezza* (ambos en 1616), habían tenido lugar en la Piazza Santa Croce; pero once años más tarde, en 1627, el ballet ecuestre para celebrar el matrimonio de Victoria della Rovere con 46
Fernando II fue montado en los jardines Boboli del palacio Pitti. *Il Mondo Festiggianti* para celebrar el casamiento de Margarita Luisa de Orleans con Cosme III en 1661 también tuvo lugar allí.[26]

Como sucedió con la entrada real, había tenido lugar un enorme cambio. Durante la mayor parte del siglo XVI, la justa, aunque recubierta por una espesa capa de drama y espectáculo, seguía siendo la esencia de estos entretenimientos y seguían estando estrechamente ligados al entrenamiento de los hombres de armas al servicio del monarca. En la década de 1630, combatir en un torneo requería ya más habilidad teatral por parte del cortesano que destreza en el manejo de las armas. Mientras que el torneo de corte había sido un medio de mantener las capacidades de una aristocracia guerrera leal, en la época absolutista que vino a continuación, simplemente se exhibían como elementos de un drama alegórico esotérico, cuyas afirmaciones cósmicas de los poderes del príncipe eran tan irreales como los decorados pintados del escenario.

El efecto de la recuperación de la antigüedad sobre la entrada real es fácilmente detectable simplemente en el cambio en la apariencia física. Se olvida con facilidad, no obstante, que la recuperación de la caballería y del *tournoi à thème* puede ser visto por los humanistas exactamente bajo el mismo prisma. El *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels, et autres Spectacles Publics* de Ménestrier (1669), aún está imbuido de las premisas del pensamiento renacentista. El libro comienza remontándose a los orígenes de los torneos en la antigüedad cuando en tales espectáculos se combinaban los ritos de la religión con el ejercicio militar y las alusiones eruditas. Luego pasa a comentar los circos y combates romanos y la naturaleza simbólica de tales torneos, sobre todo los carruseles coreografiados en los cuales, los movimientos de los caballos y los jinetes imitan el curso de los planetas en el cielo.[27] Esta recuperación del antiguo ballet ecuestre iba a convertirse en el principal interés del período manierista y en ello la corte de los Médicis fue pionera, pues los incluyó en prácticamente todos sus festivales desde 1608 en adelante. Ese año se montó uno en la Piazza Santa Croce para celebrar el matrimonio de Cosme de Médicis con Magdalena de Austria y el aguafuerte de Grueter

nos muestra con precisión cómo era ese extraordinario espectáculo: tres círculos
44 concéntricos de jinetes dando vueltas, evocando exactamente la descripción de Ménestrier.[28] El *Ballo e Giostra* de Venti fue el primero de una serie coreografiada por Agniolo Ricci. Andrea Salvadori, que escribió el libreto para *Guerra d'Amore* (1616), era perfectamente consciente del aspecto arqueológico y afirmaba que en tales torneos «Rinnouellarsi gli antichi spettacoli di Roma e di Atene».[29] El aguafuerte de Jacques Callot lo corrobora, ya que en la plaza rectangular se había levantado un anfiteatro oval. El ballet ecuestre se usaba exactamente con el propósito emblemático que indica Ménestrier y en el aguafuerte un *trionfo* de Marte y Venus está a punto de entrar en la pista y abrir una cuña en la batalla que tiene lugar en el centro. Un madrigal cantado por Venus a la *loge* del gran duque marcaba un armonioso preámbulo para el ballet ecuestre que venía a continuación. Veinte años más tarde, Ricci fue el coreógrafo de un ballet ecuestre aún más elaborado, con motivo del casamiento de Victoria della Rovere y Fernando II.[30] Esta vez, el aguafuerte es de Stefano della Bella, y da en el margen quince de las figuras ejecutadas por los caballos y sus jinetes. Como en 1616, el ballet expresa la restauración de la armonía y el triunfo de la virtud. Amor Púdico disparó una flecha al castillo de la perversa hechicera Armida, liberando a los caballeros que ejecutaron las figuras geométricas que aparecen en el margen izquierdo del aguafuerte.

El mismo impulso humanista que estaba convirtiendo el torneo en un ballet en Italia, también se dio en Francia bajo la influencia de las Academias. Las *magnificences* de Joyeuse de 1581 incluían «des balets aussi à pied et à cheval, prattiquez à la mode des anciens Grecs, et des nations qui sont auiourdhuy les plus eloignées de nous».[31] La tradición sobrevivió a las guerras de religión; uno de los caballerizos del rey Enrique III era Antoine Pluvinel, quien montó un ballet ecuestre en el Palace Royale en 1613.[32] Lo que es interesante, aunque no sorprendente, es que para Ménestrier no había absolutamente ninguna diferencia entre un ballet *à cheval* y un ballet *à pied*: «Car comme dans le Ballet ordinaire il y a trois choses, l'Air, les temps de l'Air, et la Figure».[33] Como las imágenes de armonía cósmica traída del cielo a la tierra eran la constante y obsesiva preocupación de la fiesta de corte del renacimiento, era inevitable que condujera al desarrollo dramático y a la difusión de formas de festival totalmente nuevas idealmente expresivas de estos ideales, no sólo el carrusel ecuestre, sino el *ballet de cour*. Agniolo Ricci, que era el coreógrafo de los ballets ecuestres de los Médicis, era también el coreógrafo de los ballets *à pied* que se incluían como elemento esencial de los intermedios a principios del siglo XVII.

El origen y difusión del ballet de cour

Uno de los ballets creados por Ricci fue uno de los puntos culminantes del entretenimiento que tuvo lugar para celebrar el casamiento de Fernando Gonzaga, duque de Mantua, con Catalina de Médicis en 1617, *La Liberazione de Tirreno e d'Arnea, autori del sangue toscano*.[34] Se montó en el Teatro Uffizi y era un típico híbrido que mezclaba la mitología clásica, personajes del *Orlando Furioso* de Ariosto y la historia florentina en una celebración del poder y el prestigio de los
47 Médicis. También es prácticamente único porque existe un aguafuerte de este

ballet hecho por Jacques Callot que muestra el ballet en acción. El momento reflejado en este aguafuerte aparecía bastante al principio del entretenimiento. La escena es la del *Primo Intermedio*, la isla de Ischia con una montaña en el centro. Callot pinta tres momentos diferentes de la representación simultáneamente. El primero es la aparición de un coro olímpico, que incluye a Júpiter, descendiendo en una nube mecánica. El segundo refleja la aparición de veintidós bailarines, hombres y mujeres, con las manos unidas, a punto de descender al auditorio. Los bailarines masculinos iban encabezados por el gran duque Cosme en el papel de su mítico antepasado, Tirreno, y le seguían diez compañeros; las bailarinas iban encabezadas por la gran duquesa Magdalena en el papel de Arnea, la amada de Tirreno, acompañada por sus diez doncellas. La tercera fase muestra a los veintidós bailarines formando una figura en el auditorio con el gran duque y la duquesa en el centro. Posteriormente, esta visión de armonía era alterada por un infierno que producía una batalla en las barreras; la armonía quedaba restablecida en un gran ballet final.

La danza geométrica u «horizontal» reservada para las representaciones cortesanas que vemos aquí, es sin duda la más importante nueva forma de festival que surgió en el renacimiento.[35] De hecho, fueron maestros de baile italianos los que comenzaron a desarrollar bailes coreografiados en el Quattrocento, pero el desarrollo sistematizado en un *ballet de cour* sería obra de la corte de Valois bajo el impacto de las academias francesas y de su afán por revitalizar la danza «antigua». Su realización práctica se debió a un italiano, Baltasar de Beauxjoyeulx. Pero esto es anticipar un tema importante del capítulo dedicado a Catalina de Médicis. Aquí es suficiente comprender que el *Balet Comique de la Reyne*, bailado en 1581, constituyó un hito en su evolución; éste terminaba con un ballet, bailado por Luisa de Lorena y sus damas, de no menos de cuarenta figuras, cuadrados, triángulos, círculos y figuras mixtas: «y tan diestramente conservaba cada bailarina su lugar y marcaba la cadencia que los espectadores pensaron que ni el propio Arquímedes tenía una mejor comprensión de las proporciones geométricas de la que estas princesas y damas mostraban en el baile». Como escribió Frances Yates:

> *La tesis pitagórico-platónica de la Academia —que todas las cosas están relacionadas con los números, tanto en el mundo exterior de la naturaleza, como en el mundo interior del alma del hombre— quizás encontró en la maravillosa precisión de esta danza medida una de sus más perfectas expresiones artísticas... La danza de las ninfas representa las dos eternidades, la eternidad de la materia y la eternidad del espíritu. Por una parte, las figuras de la danza, que constantemente se forman, se rompen y se vuelven a formar en una nueva figura, son la interminable sucesión de nacimiento y muerte en la transmutación de los elementos y el paso de las estaciones. Por otra parte, estas figuras geométricas representan las verdades eternas, reflejadas por el lado espiritual del hombre a través de la elección moral y la correcta dirección del deseo.*[36]

De todas las formas de festival del Renacimiento, el ballet es la más difícil de recobrar, ya que procede de una época en que no existía ninguna clase de anotación coreográfica. Los decorados y el vestuario quedan en grabados y diseños; la música, la poesía y la prosa sobreviven en forma impresa; pero la danza prácticamente elude la evocación.

Su importancia, sin embargo, queda reflejada en el hecho de que se difundiera rápidamente, de una forma u otra, por toda Europa. La hermana de Enrique IV, Catalina de Borbón, llevó el *ballet de cour* a la corte del duque Carlos III de Lorena.[37] En 1600 se bailó el primer ballet en Nancy; las damas entraron en una carroza que parecía un jardín y descendieron en ella para bailar. Tres años más tarde, ella hizo un ballet en honor de su hermano: «Madame de Bar fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisoient les lettres du nom du Roi». En 1606, las bailarinas llegaban como doce diosas conducidas por Cupido para celebrar el casamiento de Margarita Gonzague-Montoue con Enrique de Lorena. Descendiendo de una carroza triunfal, bailaron de dos en dos «avec una telle grace et allegresse que chacun en avoit contentement».

En 1619, la hija de Enrique IV, Cristina, Madame Royale, se casó con Víctor Amadeo, heredero del duque Carlos Emanuel I de Saboya.[38] La corte de Turín era una de las más espléndidas de Europa y geográficamente Saboya era una cabeza de puente entre Francia e Italia. La llegada de Cristina reforzó una vigorosa tradición ya existente y ella estableció rápidamente el ballet como la forma de festival por encima de todas las demás hasta su muerte en 1663. En esto la ayudó un hombre genial a quien ya hemos mencionado, Filippo d'Aglié, entre cuyos talentos se encontraba el de ser un brillante coreógrafo. Ménestrier afirma que en la corte de Turín se bailaron no menos de treinta y dos ballets entre 1606 y 1657.

En 1638, el canciller Axel Oxenstierna hizo venir a Suecia a un maestro de baile francés que introdujo allí el *ballet de cour*.[39] El que más contribuyó debe de haber sido Réné Descartes, que estuvo relacionado con el ballet *La Naissance de la Paix* con el cual la reina Cristina celebró el Tratado de Westfalia en 1648. El maestro de baile francés era un tal Antoine Beaulieu, quien hasta 1638 había estado en Inglaterra, donde otra hija de Enrique IV, Enriqueta María, había sido fundamental en traer la influencia del *ballet de cour* francés a su equivalente inglés, la mascarada de la corte de los Estuardo.

La mascarada de corte surgió simultáneamente con el *ballet de cour*, adquiriendo una forma definitiva en 1605, cuando el equipo de Ben Jonson e Iñigo Jones inauguraron la larga serie de espectáculos que abarca cuatro décadas hasta el comienzo de la guerra civil en 1642.[40] La mascarada demostró ser el vehículo ideal para que los reyes Estuardo exhibieran su divinidad ante su corte en una serie de escenas emblemáticas, en las cuales los intérpretes, como distintas personificaciones de *ideas* neoplatónicas, derrotaban toda oposición a la corona y su política. El baile era siempre el punto culminante de estas fiestas, tanto los bailes iniciales con figuras ejecutados por los intérpretes, como el baile general en el que incorporaban a la cadena ideológica a la comunidad aristocrática de espectadores. En *Visión de las doce Diosas* de Samuel Daniel (1604), la esposa de Jaime I, Ana de Dinamarca, y sus damas celebraron la paz con España con una simbólica mascarada en la cual llevaban regalos a un Templo de Paz. Después de cumplir este ritual, bailaba «con gran majestuosidad y arte... movimientos circulares, cuadrados y triangulares, con otras proporciones extraordinariamente raras llenas de variedad».[41] Catorce años más tarde, un italiano describía al príncipe Carlos cuando descendía del escenario al auditorio en el *Placer reconciliado con la Virtud* de Jonson: «todos ellos descendieron juntos del ecenario formando la figura de una pirámide, con el Príncipe solo

en el Vértice».[42] En *Belleza* (1608), los bailarines ejecutaron «una danza sumamente curiosa llena de excelente ingenio y cambios, acabándola con la figura de un diamante».[43]

Los bailes coreografiados como apogeo de los entretenimientos de corte son por lo tanto un fenómeno europeo del último período manierista y principios del período barroco. La danza era, por supuesto, una cualidad social, un ejercicio virtuoso y moral.[44] Dentro del contexto del festival, una coreografía de este tipo podía poner de relieve la jerarquía social. Más aún, los espectadores que miraban las figuras desde arriba, debían leer a los bailarines. El Orden, que conducía a los danzarines en *Hymenaei*, como hemos visto, llevaba una prenda «pintada, llena de figuras aritméticas y geométricas».[45] En el *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme* interpretado en la corte francesa el 17 y 18 de enero de 1610, los principales bailarines bailaban en el momento cumbre lo que se describe como el alfabeto druida.[46] El texto del ballet nos proporciona un plano de las varias figuras. Había doce en total, incluyendo una formación en forma de flecha que significaba «Constance Esprouvée», una dispersión como «Pein agréable», un diamante cuadrado como «Vertueux dessein», culminando en una figura enormemente compleja, «Pouvoire Supresme», con triángulos que se intersectan dentro de un cuadrado rodeado por un círculo: «cette dernier figure marque du plus parfaict caractere». Se ha dicho que hubiera sido necesario que los bailarines sostuvieran cintas para poder seguir estos dibujos, pero el diagrama también puede leerse como si incluyera los movimientos hechos por los bailarines al trazar una figura, así como su posición final *en tableau*. 48, 49

Ahora volvamos al gran duque y la gran duquesa en *La liberazione*, con los cuales comenzó esta sección. Están en el centro de dos círculos de bailarines. Probablemente esta formación debía ser leída por el público de un modo similar al uso que hace Jonson del círculo en *El Triunfo de Amor a través de Callipollis* (1631) en el cual celebra el amor de Carlos I por su reina, Enriqueta María, en términos e imágenes neoplatónicos. El rey como Amor Heroico se encuentra en un círculo de amantes heroicos:

> *Donde el amor es mutuo*
> *todo el orden se mueve;*
> *el círculo de la voluntad*
> *y la verdadera esfera del amor.*[47]

Seguramente no puede ser una coincidencia que la danza coreografiada adquiera importancia como centro de atención de los grandes entretenimientos precisamente durante un período en el que la unidad de la cristiandad estaba rota por las divisiones religiosas que provocaron una guerra. El baile representa parte de esa obsesiva búsqueda, particularmente en los años posteriores a las guerras de religión pero anteriores al comienzo de la Guerra de los Treinta Años, de una nueva unidad, una nueva armonía, una nueva estructura del mundo. Ménestrier nos da el contexto del pensamiento que animaba a estos jeroglíficos geométricos móviles en los cuales los cortesanos formaban figuras simbólicas y con sus movimientos reflejaban el orden de un universo hermético:

Les Egyptiens qui furent des Sages reglez jusqu'aux plus petites choses, firent les primiers de leurs Dances des hieroglyphiques d'action, comme ils avoeint des figures pour exprimer leur Mysteres. Platon qui fut leur Disciple et leur admiraterur, en put assez louer l'esprit de celuy, qui le premier mit en concert et en Dance l'Harmonie de l'Univers et tous les mouvements des Astres, et conclud qu'il devoit être un Dieu, on un homme Divin. Les Interprètes de Sophocle, d'Euripide, et d'Aristophane, nous ont découvert ces Mystères que Platon n'a pas expliqué. Ils disent que toutes les Dances que faisoient les Egyptiens, representoient les mouvements celestes et l'Harmonie de l'Univers.[48]

El contexto del pensamiento es el de los «misterios distantes», la danza como imagen de la armonía y el orden cósmicos tal y como eran transmitidos dentro de la tradición hermética.

Conclusión

Es apropiado que termine con esta nota de armonía y orden universales. De hecho, éste es el tema central que unifica todos los festivales del Renacimiento.[49] Si tuviera que elegir una palabra que describiera la naturaleza de estas formas de festival transformadas, ésta sería «aspiración». Los programas iconográficos concebidos por humanistas, compositores, poetas, arquitectos y pintores para las entradas reales, los *tournois à thèmes* y los *ballet de cour* encierran las aspiraciones de que por medio de un monarca determinado, un tratado o una alianza, la Tierra llegue a aproximarse más a la perfección del cielo. Por lo tanto, las formas más expresivas de esta demanda obtienen difusión y se convierten en una apasionada búsqueda de «música antigua» y «bailes antiguos», que van asociadas al uso de las recién recuperadas imágenes y jeroglíficos de la antigüedad, con sus profundas y ocultas verdades y sus misterios tal y como habían sido transmitidos de Moisés a los sacerdotes egipcios y de éstos, por medio del Tres Veces Grande, Hermes Trismegisto, a los griegos dentro de la tradición hermética. Los festivales sólo podían haberse desarrollado a tan gigantesca escala dentro de un ambiente de omnipresente neoplatonismo, en el cual el hombre, el microcosmos, adquiría una posición de poder hasta entonces desconocido dentro de un universo mágico lleno de influencias ocultas con las cuales habría de estar en armonía. Estas influencias pasaban por la música, que reflejaba la armonía celestial de las esferas; la arquitectura, en el nuevo estilo clásico basado en el número y la proporción geométrica, encarnando un punto de vista platónico-pitagórico de la estructura del universo; la evocación de las imágenes de los dioses y las diosas de la antigüedad o *ideas* reinvestidas de todo su antiguo «poder» por medio de la recuperación de sus viejos atributos, hasta el movimiento de la danza, que reflejaba el curso de los planetas y las estrellas. Todas estas visiones, evocadas una y otra vez en el mundo del festival, tenían una intensidad adicional en una era que presenció el hundimiento de la vieja imagen medieval del mundo, la ruptura de la Iglesia Universal a causa de la Reforma, la expansión de la superficie de la tierra al incluir el Nuevo Mundo y los descubrimientos de Copérnico que finalmente acabarían con una imagen geocéntrica del mundo. Para el lector de cuatro siglos después, las aspiraciones del festival hablan de las grandes esperanzas alimentadas por el hombre del Renacimiento y de su eterna traición.

Segunda parte

REPRESENTACIONES Y POLITICA

Mientras que todas las representaciones, en especial las de esta naturaleza en la corte, y los espectáculos públicos, han sido o deberían ser espejos de la vida del hombre, cuyos fines, por la excelencia de sus exhibidores (ya que son donativos de grandes príncipes a sus pueblos), deberían siempre llevar en ellos una mezcla de provecho sin menoscabo del placer...

Ben Jonson, *El triunfo de Amor a través de Callipolis*, 1631

I. La idea de monarquía

Si la fuerza impulsora fundamental que animaba los festivales del Renacimiento era notablemente consecuente, también lo era la mitología monárquica que sostenían y propagaban. Al hablar de esta mitología, no estamos tratando de la realidad política de la monarquía, sino de algo mucho más intangible, la Idea de la misma. Las dinastías de los Habsburgo, los Valois, los Estuardo y (a fuerza de matrimonios) los Médicis, que constituirán el tema principal de la segunda parte de este libro, promovían todas en sus festivales visiones notablemente paralelas del gobierno autocrático. Los mismos ingredientes adquirían una dimensión europea al ser refundidos por los organizadores de espectáculos para satisfacer las demandas de diferentes dinastías y de diferentes presiones político-religiosas. No obstante, si tuviera que elegir un tema que proporcionara un hilo común, éste sería el del imperio.[1] Esto es menos sorprendente de lo que podría parecer a primera vista. Las dos dinastías más importantes de Europa, la de los Habsburgo y la de los Valois, eran ambas descendientes de Carlomagno, y tanto el Sacro Emperador Romano como el *Rex Christianissimus*, eran herederos de derechos a dominios universales. En la remota Inglaterra, el «imperio» Tudor vino como resultado de la ruptura con Roma, pero sus sucesores, los Estuardo, recrearon al acceder al trono el antiguo imperio de Gran Bretaña. Los tres afirmaban descender directamente del antiguo linaje de Troya. Estas demandas permitían a los poetas y humanistas que creaban las *fêtes de cour* inspirarse en una rica tradición que incluía no sólo el clasicismo de la antigüedad romana y la retórica imperial augusta, sino también las sagas caballerescas del norte de Europa. Las nuevas dinastías del siglo XVI se apoyaron en ambos elementos y los expandieron.

A principios del siglo, cuando las dinastías de los Habsburgo, los Valois y los Tudor estaban consolidando su poder, nada parecía más lejos de la realidad política que una *renovatio* imperial. Con el emperador Carlos V, sin embargo, el Sacro Imperio Romano se convirtió de nuevo súbitamente en un hecho. Durante casi cuarenta años, la mitología del imperio universal se extendió por todas partes en relación con Carlos V y tuvo un profundo efecto en el desarrollo de las mitologías de las monarquías nacionales.[2] Para Carlos, la recuperación del Sacro Imperio fue

intensificada por la coincidencia con la difusión del estilo renacentista a la antigua. Más vívidamente que ningún emperador desde la antigüedad, Carlos fue presentado como un *imperator* romano con armadura antigua y con la frente coronada de laurel. Además, formaban parte de su corte destacados exponentes de la teoría del Sacro Imperio. El canciller imperial, Mercurino Gattinara, era un hombre cuyas ideas se basaban en *De Monarchia* de Dante y que defendía fervientemente la expansión de los dominios de Carlos para abarcar nuevos horizontes. Otro era el predicador e historiógrafo, Antonio Guevara, cuyo libro *La esfera de los príncipes* tuvo influencia en Europa; repetía, en una disquisición sobre las virtudes imperiales y reales, los argumentos de que el gobierno de Uno sobre el mundo entero era lo mejor. Un tercero era el secretario de latín del emperador Alfonso de Valdés, quien escribió, después del Saqueo de Roma, un *Diálogo de Lactantio y un archidiácono*, inspirándose en los defensores medievales de los derechos imperiales frente a los abusos papales y fundiéndolos con actitudes que eran erasmianas. En este tratado, el notorio Saqueo era presentado como un juicio divino; la vergüenza papal abría el camino para que el emperador afirmara su derecho a convocar un consejo general que pusiese fin al cisma luterano e inaugurase una reforma eclesiástica. Carlos nunca llegó a ejercer ese derecho, pero durante casi medio siglo, fue el centro de atención de aquéllos que creían que lo haría.

Al carácter nacional de los mitos y las sagas imperiales revitalizadas, podemos añadir otro ingrediente. Tres años antes de la espectacular *renovatio* del imperio que representó la elección imperial de 1519, Erasmo dedicó un libro a Carlos que tuvo una profunda influencia en la Idea de la Monarquía en toda Europa.[3] *La institución de un príncipe cristiano* refunde para el Renacimiento la tradición medieval del *speculum principis*. Ahora, el príncipe ideal era el que había recibido una educación cristiana y humanista. Los héroes y heroínas cuyas virtudes él debería imitar, figuran en los textos clásicos que amaban los humanistas del Renacimiento, en Platón, Cicerón, Séneca y Plutarco. Educados de esta manera, los príncipes estarían impulsados a actuar de forma concertada y a progresar en la paz universal. Las ideas encarnadas en estos textos encuentran muy viva expresión en las entradas reales montadas no sólo para el emperador Carlos V, sino también para los monarcas de toda Europa: una y otra vez, figuras que representaban las virtudes principescas desfilaron para su contemplación, y ejemplos de comportamiento virtuoso tomados de la antigüedad fueron representados, pintados o esculpidos para su edificación. Por tomar un ejemplo extremo: cuando Carlos V y su emperatriz entraron en Sevilla en 1526, pasaron a través de una serie de arcos dedicados a las virtudes —Prudencia, Fortaleza, Clemencia, Paz, Justicia y Fe— que les llevaron hasta la Gloria donde fueron coronados por la Fama.[4]

El libro de Erasmo es una prueba de cómo el culto medieval a la monarquía se vio afectado y realzado por el estudio de la antigüedad clásica. Los textos ofrecían una abundancia de material sobre el culto ceremonial a los gobernantes en el mundo antiguo y el impacto que esto tuvo sobre las monarquías del Renacimiento aún ha de ser plenamente elucidado. Sintomático de sus peligros fue la acusación de la Inquisición contra Giordano Bruno por haber llamado *Diva* a Isabel I, a lo cual él respondió que se había dirigido a ella así «no como atributo religioso, sino como el epíteto que los antiguos solían dar a los príncipes».[5] El culto de la

imagen real por medio de retratos pintados, esculturas, grabados y medallas, ciertamente se debe además de a la santidad de la imagen real, al conocimiento de la adoración otorgada a las efigies de los emperadores romanos. De hecho, en un país protestante como Inglaterra, donde las imágenes religiosas fueron retiradas por considerárselas idolatría, el retrato del monarca, su escudo de armas y su sello, eran los únicos objetos a los que se les concedía deferencia ceremonial.[6] Un interesante ejemplo específico de la influencia del estudio humanista de la antigüedad sobre el desarrollo del culto a las cabezas coronadas, es la ceremonia funeraria real francesa. Esto puede concretarse en el clérigo humanista que organizó el funeral de Francisco I de Francia en 1547 cuando, por primera vez,[7] la exposición medieval de la efigie del rey, fue elaborada de acuerdo con el conocimiento de los textos que describían los funerales de los emperadores Séptimo Severo y Constantino.

> *Y debe ser entendido y sabido que durante el tiempo que el cuerpo estuvo en la cámara contigua al gran salón, así como mientras la efigie estuvo en ese salón, se observaron y mantuvieron las formas y maneras de servicio que eran habituales en vida del rey...*[8]

En este caso, a una efigie de Francisco I de tamaño natural y completamente vestida, se le sirvieron grandes banquetes, imitando las prácticas que describía Herodiano para el emperador romano. Esta práctica, en forma simplificada, ya fue establecida al final de la edad media para reflejar el hecho de que «el rey nunca muere», pero en el funeral de 1547 se le dio el estilo *à l'antique* que estaba de moda, de la misma manera que dos años después, la entrada real sería transformada a una escala mucho más radical.

La idea imperial no murió con la abdicación de Carlos V en 1555. Las ramas gemelas del dominio de los Habsburgo, tanto en Austria como en España, eran herederos directos de ella e hicieron pleno uso de la pompa del imperio en la mitología de la vida de su corte. En el caso de Felipe II se convirtió en algo indivisible del triunfo del catolicismo.[9] Otros eran también, indirectamente, herederos de la idea. En una época de naciente nacionalismo y persistente universalismo, la idea imperial continuaba teniendo un tremendo atractivo, particularmente durante la segunda mitad del siglo XVI cuando las guerras de religión llevaron a que los gobernantes se convirtieran en foco de mesiánicas esperanzas. Esto se mezcló con la filosofía nacionalista que partía de la afirmación que definía la posición de los reyes franceses en la última época de la edad media, la de que cada monarca *est in patria sua imperator*, «es emperador en su propia tierra».[10] Los argumentos ofrecidos por quienes defendían estos nuevos «imperios» nacionales se apoyaban fuertemente en los textos usados para defender el imperio universal. Añadían misticismo imperial a la ya compleja aura de santidad que rodeaba a *les rois thaumaturges* quienes, en el caso de Francia e Inglaterra, podían, a fuerza de santos óleos en su coronación, curar a sus súbditos por el contacto real. Ni siquiera la Reforma disminuiría la creencia en este poder, que continuaría conservando su atractivo hasta el tercer cuarto del siglo XVII. En el caso de Francia, esto reviviría con fuerza en la figura de Enrique IV después de las guerras de religión. Allí se hicieron grandes esfuerzos por volver a realzar la naturaleza sagrada de la monarquía. André Duchune refleja esto cuando, en 1609, escribió que «nuestros grandes reyes... nunca han sido considerados puros seglares, sino que se les ha juzgado

adornados al mismo tiempo con el sacerdocio y la realeza, todo en uno». La misma actitud se puede observar entre los realistas ingleses respecto a Carlos I.[11]

Los temas imperiales derivados de Carlos V tuvieron un enorme impacto en el pensamiento isabelino concerniente a la monarquía.[12] La posición adoptada por la corona en relación a la iglesia de ser su gobernante y su defensora se basaba directamente en los argumentos empleados por quienes habían sostenido al emperador contra el Papa en las interminables luchas de la Edad Media. Como el Papa había reducido el poder imperial a nada, argumentaban, sus poderes incumbían ahora a los reyes de los países individuales. El famoso Decreto de Restricción de Apelaciones de 1533, por el cual Enrique VIII rechazaba la autoridad pontificia, comienza afirmando que el reino de Inglaterra era un «imperio» sobre el cual el Obispo de Roma no tenía autoridad. El obispo Jewel, el apólogo oficial del establecimiento anglicano en 1559, resume exactamente la posición de la corona inglesa en el período posterior a la Reforma. Mientras que en los viejos tiempos el emperador había convocado consejos de la iglesia, esto era «ahora un derecho común a todos los príncipes, ya que como reyes tienen ahora plenos poderes en las distintas partes del imperio». Esto formaba el fundamento político-teológico sobre el cual los Tudor edificaron su posición como restauradores de la antigua pureza a la contaminada iglesia inglesa al volver a asumir los poderes que en la iglesia primitiva disfrutaban legalmente los emperadores. El culto a Isabel I proviene de este papel de la virgen justa de la reforma imperial, descendiente de la antigua casa imperial de Troya, la encarnación de la *pax* Tudor en virtud de la unión de las dos rosas de York y Lancaster. En el papel de Astrea, que cantó a menudo, se la identifica con la virgen de la profética *Cuarta Egloga* de Virgilio, cuyo advenimiento predice la Edad de Oro de una *renovatio* imperial. Isabel reina, en las palabras de la dedicatoria del poema épico de Edmund Spenser *The Faerie Queene*, publicado en 1590, como la «más alta, poderosa y magnífica Emperatriz», cuyo «imperio» se extiende más allá de los límites de la minúscula isla para abarcar la colonia de Virginia. Al año siguiente, el tema imperial fue afirmado con renovado
50 vigor en el gran entretenimiento dado por Lord Hertford en homenaje a ella como «la bella Cinthia, Emperatriz del ancho Océano». Habían hecho un enorme lago en forma de media luna, emblemático de

> *... el rico incremento*
> *de todo lo que la dulce Elisa ama.*

En esta imagen, el simbolismo de la luna imperial de la famosa empresa de Enrique II de Francia se adapta para el imperio Tudor en expansión.[13]

La retorica de la Edad de Oro envuelve tan rápidamente a Isabel como sucede con los Valois o los Habsburgo. Gloriana, bajo cuyo nombre Spenser celebra el aspecto público de su soberana, desciende de la línea del troyano Bruto, de quien son descendientes reyes y «sagrados Emperadores». En una imitación de la profecía de Ariosto en *Orlando Furioso* celebrando el imperio de Carlos V, Spenser utiliza a Merlín para predecir el advenimiento de la dinastía Tudor y en particular de una virgen imperial:

> *En adelante, eterna unión se hará*
> *entre naciones antes diferentes*

> *y la sagrada Paz amorosamente persuadirá*
> *a las mentes guerreras para que aprendan su buen saber,*
> *y las armas no se ejercitarán más;*
> *entonces reinará una virgen real...*[14]

Ocasionales estallidos de loco imperialismo forman parte del culto a Elisa. Esto se vislumbra en los globos terráqueos que tan frecuentemente aparecen en sus retratos, en uno de los cuales incluso se inserta la corona del Sacro Imperio Romano. En directa referencia a Carlos V, la pintan, después de la derrota de la poderosa Armada, alzándose triunfante entre las columnas de Hércules, que eran la empresa de él. Como el de Carlos V, también el imperialismo isabelino atrae hacia sí las tradiciones de la caballería cortés, intensificadas en el caso de Isabel I porque en ella se combinan la condición de soberana y de heroína romántica. Emulando al *Toison d'Or*, los Tudor ponen renovado énfasis en la antigua Orden de la Jarretera, fundada por Eduardo III en el siglo XIV. La celebración del día de San Jorge el 23 de abril se convirtió en un festival importante de la Caballería Isabelina, cuando la reina y sus caballeros con espléndidos atuendos iban en procesión en público.[15] En el torneo del Día del Ascenso en 1590, la *Virgo* británica y su creciente imperio encontraron expresión dramática en la erección dentro de la palestra del Palacio de Whitehall del Templo de las Vírgenes Vestales Romanas. Algunas de las vírgenes llevaron desde el altar espléndidos regalos a la reina, y ante el templo se alzaba una columna que tenía una corona rodeada por una eglantina. De este árbol colgaba una oración en latín rebosante de adoración a Elisa, afirmando que la reina había trasladado una de las columnas de Hércules y que ahora su poderoso imperio se extendía al Nuevo Mundo.[16]

El gobierno de Isabel Tudor fue un éxito. Al otro lado del canal, los últimos Valois luchaban por defenderse de interminables desastres; pero lo que es asombroso es que tales catástrofes no erosionaron la esencia de la Idea de Monarquía. En realidad, se podría decir que la intensificaron. El culto a Isabel alcanzó su apogeo en la década de 1590, cuando de hecho el sistema estaba quebrantado debido a problemas económicos dentro del país y al fracaso de las campañas en el extranjero. Esto era igualmente cierto en lo que se refiere a los últimos reyes Valois. El fracaso de la monarquía francesa no disminuyó en lo más mínimo una ferviente creencia en que era su destino traer paz y justicia y expandir el imperio. Pocas obras de arte de la época resumen más limpiamente la Idea de Monarquía de los últimos Valois que *La Sibila Tiburcina* de Antoine Caron.[17] Caron (h. 1527- 52
1599) fue el creador de los festivales para la boda del protestante Enrique de Navarra con Margarita de Valois (1572), los realizados por la elección de Enrique III como rey de Polonia (1573) y los que se hicieron con motivo del casamiento del duque de Joyeuse (1581). En el cuadro nos encontramos en el jardín de Catalina de Médicis en el Palacio de las Tullerías mirando al Sena, que se ve a la derecha en la distancia. Es una vista compuesta del París de la mitad de la década de 1570, pero lo que resulta muy revelador son las capas de imagen y metáfora que se le han aplicado. La ciudad ha sido transformada, como lo hacía muy a menudo el arte del festival, en *Nova Roma*, con galeras antiguas en el río, un obelisco clásico, templos y otros edificios en estilo antiguo. A media distancia un

público cortesano contempla un torneo. Lo que vemos son elementos típicos de las fiestas de corte de los Valois en homenaje a la corona, pero forman un telón de fondo a la idea que domina el primer plano. El emperador Augusto (¿Un Carlos IX idealizado?) está arrodillado mientras la Sibila Tiburcina le muestra un vislumbre de la revelación cristiana que ha de venir. Esta es el imperio romano santificado, del cual es heredero el *Rex Christianissimus* por descendencia de la antigua línea troyana. Detrás, en un plinto, se alzan las dos columnas retorcidas del Templo de Salomón coronadas y con el lema *Pietas Augusti*. Es una variante de la empresa de Carlos IX (derivada de la de Carlos V) cuyos pilares encarnan los atributos de su lema: *Pietate et Justitia*. En esta única imagen de París *en fête* tenemos muchos hilos fundamentales de la Idea de la Monarquía de los últimos Valois: la monarquía del Antiguo Testamento, la descendencia imperial troyana, el culto a la caballería y, por encima de todo, extrañas visiones de dominio universal.

A finales del siglo, tales ideas de renovación encontraron su centro de atención en Enrique de Navarra, cuya extraordinaria carrera y su conversión al catolicismo presagiaba para muchos un destino notable. Enrique era heredero de esa rica tradición que veía a la monarquía francesa en términos potencialmente universalistas.[18] Las esperanzas humanistas de encontrar una solución a las divisiones de la cristiandad, que anteriormente se habían concentrado en las esperadas acciones de
51 Carlos V, cristalizaron una vez más en torno a Enrique IV de Francia.[19] La conversión del rey francés al catolicismo abría las puertas, según creían muchos, a alguna solución religiosa universal. La monarquía francesa, como descendientes del *sacrum imperium* desde Carlomagno y como guardianes de las libertades galas, siempre había atraído al misticismo imperial. Incluso en medio de las terribles guerras con la Liga Católica, cuando parecía que la corona francesa estaba a punto de caer en el olvido, la mitología imperial fue revivida en la iconografía que rodeaba a Enrique IV. En la entrada a Rouen en 1596, aparece como emperador a horcajadas del globo terráqueo, con Oportunidad y Fortaleza coronándole. En el último año del siglo, en las fiestas para dar la bienvenida a María de Médicis como nueva reina de Francia, el mito del destino imperial se intensifica. Reflejando las profecías de los teólogos, astrólogos y panfletistas del final del siglo, los festivales para celebrar el casamiento en Florencia cantaron las alabanzas de Enrique IV como un héroe cuyo valor militar traería el imperio y que encabezaría una nueva cruzada para liberar el Santo Sepulcro de manos del infiel. En las solemnes entradas de la prometida de Enrique en Avignon y en Lyons, el rey, bajo la imagen del heroico Hércules galo, es presentado como protector de la Fe cuya misión de pacificación universal augura el poder imperial. El programa del jesuita André Valladier, el *Labyrinthe royale de l'Hercule Gaulois triomphant*, para la entrada en la ciudad pontificia de Avignon, incluye un arco dedicado a Enrique como Apolo Ecónomo, el dios que «gouverne tout l'univers par ses rayons et occultes influences», en el cual el rey aparece sosteniendo la esfera celeste y abajo la inscripción *Redeunt Saturnia Regna*, la profecía imperial de Virgilio en la *Cuarta Egloga* del monarca que restaurará el reino de Saturno, la Edad de Oro. En otro arco, las columnas de Hércules sostenían una tiara papal y la corona francesa apoyadas en una espada y un cetro respectivamente, y encima el lema de Enrique *Duo protegit*

unus, para mostrar, explica Valladier, suplicando también en sus oscuras alegorías la vuelta de los jesuitas a Francia, que por su autoridad no sólo gobierna sus reinos, sino que maneja la espada para proteger a la Iglesia. Nada revela mejor la vitalidad de la visión imperial francesa que la modesta *entrée* creada por el hijo del astrólogo Nostradamus para la llegada de María a la pequeña ciudad de Salon. Allí aparecían entrelazadas la *fleur de lys* dorada de Francia y la *fleur de lys* roja de los Médicis, con el sol y la luna encima con una corona imperial. Una octava expresaba la esperanza de que de la unión de Marte y Palas nacieran este Sol y esta Luna: «Maint Astre et Maint Phoenix... qui de tout l'Univers puissent avoir un iour les Empires divers». De este modo, la tierra de los sueños humanistas de la *renovatio*, encarnada en la literatura y la iconografía mesiánicas que rodeaban a Enrique de Navarra, se transforma gradualmente en la creación de la monarquía absoluta. Es una línea de descendencia que conduce directamente del emperador Carlos V a *le Roi Soleil*.

En Inglaterra, la llegada de los Estuardo al trono intensificó el tema del *imperium*. La entrada de Jaime I en Londres en 1604 le dotó con la herencia imperial isabelina enriquecida por la recreación del propio Jaime del Imperio de Gran Bretaña en virtud de su descendencia del troyano Bruto.[20] Como ocurre en el caso de tantas entradas renacentistas, Londres es *Nova Roma* y el Támesis es el Tíber recibiendo a su Augusto. En el primer arco pudo ver a la monarquía británica 53
sosteniendo un globo con la inscripción «Orbis Britannicus. Divisos ab orbe», aludiendo al famoso verso de la *Primera Egloga* de Virgilio, *Et penitus toto divisos orbe Britannos*, una frase usada por Giordano Bruno en homenaje a Inglaterra y a su Reina Virgen presidiendo aguas sagradas. Más adelante, un arco dedicado a *Nova Foelix Arabia* hacía una inequívoca afirmación sobre la herencia imperial:

> *Gran Monarca de Occidente, cuyo glorioso tallo*
> *ahora sostiene una triple diadema,*
> *que pesa más que la de vuestro tatarabuelo Bruto*
> *que podáis hacer de un Rey vuestro substituto,*
> *y junto con la rosa roja y la blanca,*
> *con la rica flor de Francia vuestra guirnalda hacer,*
> *y por encima de los Reyes del presente, o los del pasado,*
> *llevar una doble corona de oro y laurel.*

«Arabia Britannica» llevaba «una Corona Imperial en la cabeza, un cetro en una mano y una Bola del Mundo en la otra». Posteriormente, en otro arco, Astrea, la Justicia Doncella, el personaje tantas veces interpretado por la antigua reina, aparecía posada en lo alto, «como recién bajada del cielo, gloriosamente ataviada; todas sus prendas densamente salpicadas de estrellas; una corona de estrellas en la cabeza; un velo de plata cubriendo sus ojos», y el conjunto era completado en Temple Bar con la inevitable frase latina que saludaba el regreso de la época augusta: «REDEUNT SATURNIA REGNA. Tomado de Virgilio para demostrar que ahora esos tiempos dorados han regresado, pues la Paz está entre nosotros tan avanzada, el Descanso asegurado, la Libertad restaurada, la Seguridad conseguida, y todas las Bendiciones aparecen ya».

En este sentido y en otros, la Idea de Monarquía se convierte en el centro de las

aspiraciones utópicas imperiales. Los festivales nos ofrecen perpetuamente estas utopías transitorias y esto no es tan tonto como podría parecer a primera vista. El período que condujo a la Guerra de los Treinta Años estuvo marcado no sólo por los trágicos enfrentamientos de ideologías religiosas rivales, de los cuales hemos oído hablar demasiado, sino también, en fuerte contraste, por la constante vitalidad de los anteriores hábitos del pensamiento humanista no dogmático, que en su intensa fase mágico-hermética buscaba nuevas soluciones universales para la cristiandad dividida. En la obra de los geógrafos, exploradores, botánicos y astrónomos, había un riguroso examen y codificación del mundo físico, con la esperanza de que surgiera un nuevo modelo universal que reemplazase al que se había roto y perdido tan recientemente. Aunque esta investigación práctica iba a contribuir a los modos científicos del pensamiento del siglo XVII, todavía se realizaba dentro del marco de la vieja cosmología. Paralelamente a estas investigaciones, otros se enfrentaban al problema de encontrar soluciones universales de una manera igualmente típica de la época, buscándolas a través de una creencia en el ocultismo y el mundo de los espíritus, a través de la astrología y la profecía.[21] Estos eran visionarios utópicos del tipo de Guillaume Postel, Francesco Patrizzi, Giordano Bruno y Tommaso Campanella. Como ha escrito R. J. W. Evans, el elemento unificador de su pensamiento es que «realmente consideraban al estado como un ejemplo de una cosmología mágica». Los programas políticos que cualquiera de estos pensadores ofrecían en la última época renacentista es inseparable de su obsesión por el ocultismo, la magia, el milenarismo y la sabiduría pansófica. Su estructura intelectual proporciona a menudo un contexto filosófico dentro del cual parecen encajar de forma natural los festivales del último período del Renacimiento, tanto en el sentido de las ideas que proponen como en su culto a la monarquía mística. Su obra ciertamente despeja cualquier sospecha de que el contenido, las demandas y las esperanzas presentadas en estos festivales, fueran en absoluto anormalmente fantásticas.

Las locas visiones de un imperio universal expresadas en el programa para la entrada de la esposa de Carlos IX en París en 1571 tienen su equivalente exacto en las profecías del cabalista Guillaume Postel, quien creía en el sagrado destino imperial del *Rex Christianissimus* como soberano del mundo. El destino universal que le predijeron a Enrique IV en los festivales de su boda en Florencia en 1600 reflejan el aura de profecía que rodeó su ascenso al trono. Las visiones crecientemente autocráticas de Carlos I en escena, en las cuales se presentaba como un ser sagrado y diferente de los mortales ordinarios cuya sola presencia podía vencer a la malvada oposición, reflejan al pie de la letra las palabras de consejo que le dirigió Jaime I: «El (Dios) os ha convertido en un pequeño Dios para que os sentéis en Su Trono y gobernéis sobre los hombres».

El nacimiento y ocaso de la fiesta cortesana renacentista en su sentido político coincide exactamente con el fortalecimiento y expansión de la idea medieval de monarquía. También depende de la recreación en nuestra mente de un rasgo perdido y extraño, el del mito despótico. Los investigadores de la posguerra se han sentido, comprensiblemente, más atraídos hacia ese mito político tal y como fue creado por los humanistas renacentistas en sus formas republicanas y menos hacia su manifestación monárquica, la alianza de un pueblo y una dinastía como causa.

W. L. Gundersheimer, en su comentario sobre los duques de Este de Ferrara, resume bien estos intangibles:

> *... la dinastía ha de tener su propia mitología. Esto requiere un relato de sus orígenes, concebido para poner de manifiesto su nobleza, su antigüedad y sus derechos a la legitimidad política; segundo, requiere énfasis en las virtudes tradicionales fomentadas por la dinastía a través de una larga línea de soberanos y otros héroes; por último, en cada momento determinado necesita ser asociada con un individuo, el monarca reinante en ese momento. Para esto, es preciso exagerar sus cualidades o habilidades especiales, lo que equivale a decir que el propagandista tiene que edificar sobre cualquier virtud que pueda encontrar en un soberano determinado. Si el soberano posee realmente tales virtudes, la tarea es mucho más sencilla.*[22]

Así, los soberanos son presentados como nobles representantes de su dinastía y de las virtudes heredadas. Las preocupaciones de los humanistas en el caso de la familia Este en el Quattrocento, iban a convertirse en un fenómeno europeo a finales del Cinquecento: el culto sistemático de la familia real por medio del panegírico literario y visual. Los festivales son un aspecto de esta alianza entre humanismo y monarquía para propagar el mito acumulativo de una dinastía.

Es hora ya de examinar cómo se llevó a cabo exactamente y se utilizó esa expansión e intensificación en el caso de cuatro soberanos: el emperador Carlos V, Catalina de Médicis, el gran duque Fernando de Toscana y Carlos I. En la primera mitad de este libro, he explicado en términos generales la revolución en las formas y las ideas de los festivales. En la segunda, enseñaré cómo utilizaron estas ideas y formas cuatro soberanos muy diferentes cuyos objetivos y aspiraciones eran ampliamente divergentes. Para todos ellos, los festivales no eran una simple actividad periférica, sino un instrumento central de gobierno. Aunque comentaré las implicaciones artísticas de los festivales, me concentraré en las implicaciones políticas e ideológicas, ya que éstas son cruciales para establecer el estudio de los festivales dentro de la corriente de la historia de las ideas. Comenzaré con una figura de dimensiones europeas, el emperador Carlos V, cuyo largo reinado no sólo cubre prácticamente toda la primera mitad del siglo XVI, sino cuyas incesantes peregrinaciones aseguraron la difusión por todo el mundo civilizado de la recuperada mitología imperial en su refundida forma humanista. Carlos V fue el primero en emplearla a una escala gigantesca apoyado por todos los recursos de lo que entonces eran métodos modernos de promoción: la imprenta y las representaciones públicas.

II. Imágenes del imperio

Carlos V y el viaje imperial

El 29 de junio de 1539, Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles, hizo su entrada solemne en la ciudad de Florencia como su futura duquesa.[1] La novia había sido la elección del emperador Carlos V, y el más importante de los arcos triunfales levantados para recibirla a su llegada, fue uno en honor del emperador. La procesión se detuvo para admirar un elaborado arco sobre el cual se veía la figura del propio Carlos, ataviado *à l'antique*, coronado con laurel y llevando el cetro imperial, los dioses de los ríos a sus pies; a su derecha estaban las figuras de España y Nuevo Méjico, seguidas de Neptuno, para indicar «que el Océano Occidental está dominado por Su Majestad», mientras que a su izquierda estaban Alemania, con escudo y lanza, junto con Italia y Africa. Este formidable conjunto tenía debajo la siguiente inscripción: AUGUSTUS CAESAR DIVUM GENS AUREA CONDIT SAECULA («Augusto César, el vástago de los dioses, funda una Edad de Oro»), una frase tomada de la famosa profecía de grandeza imperial en el Libro Sexto de la *Eneida*. Tales cuadros de grandeza imperial, realzada por las formas del clasicismo renacentista, iban a repetirse por toda Europa en la primera mitad del siglo XVI, no sólo dentro de los vastos dominios de Carlos, sino también en Inglaterra y en Francia. En la época de su abdicación en 1555, toda persona educada de Europa debía de conocer bien la retórica y la iconografía del Sacro Imperio.

Resulta irónico que el arte del festival diese sus más exuberantes frutos en la primera mitad del siglo XVI no tanto en favor del naciente nacionalismo como para glorificar una espectacular e inesperada recuperación del fantasma del imperio universal. El emperador Carlos V gobernaba dominios de una riqueza y grandeza jamás soñada por los romanos. De su abuelo paterno, el emperador Maximiliano, procedían las tierras hereditarias de los Habsburgo dentro del imperio; de su abuela paterna, las tierras dentro del área de los Países Bajos, en otros tiempos gobernados por los duques de Borgoña; de sus abuelos maternos una España unida. A esto, Carlos añadiría en 1519 el título de Sacro Emperador Romano, y territorialmente, por conquista, guerra o descubrimiento, la mayor parte de Italia y el Nuevo

Mundo. Sus vastos dominios llegaron a estar simbolizados por su empresa personal con las dos columnas de Hércules, límites del mundo antiguo, y el lema *Plus Ultra*.

Gracias a su inexorable política de engrandecimiento dinástico, la mayor parte del resto de Europa estuvo dentro de su órbita por matrimonio en un momento u otro, desde Dinamarca a Milán y desde Hungría a Inglaterra. Durante su vida, Carlos derrotó y capturó a su rival, Francisco I, en la batalla de Pavía en 1525, y dos años más tarde, las tropas imperiales saquearon Roma. En los años siguientes, pareció que todo el mundo conocido estaba sometido a Uno, y Uno que no sólo había sido coronado por el Papa, sino que había llevado la fe al Nuevo Mundo, había derrotado al infiel y pareció a punto de reasumir los «derechos» imperiales convocando un consejo general para reformar la Iglesia y acabar con el cisma luterano.

Las fiestas de Carlos V eran, por lo tanto, grandes recopilaciones de mitología imperial a una escala desconocida desde el imperio romano: globos del mundo, imágenes del cosmos, dioses y diosas, héroes y heroínas, continentes, ríos y pueblos sometidos, todo ello unido por frases latinas de autores que celebraban la grandeza augusta. En resumen, la recuperación del imperio representado en la figura del emperador Carlos V proporcionó al fin a los humanistas y artistas del Renacimiento un vehículo viviente a quien podían aplicar legítimamente todo el repertorio redescubierto de la antigüedad clásica. Como heredero del Sacro Imperio, el uso de los motivos de la arquitectura clásica y la recreación de los triunfos imperiales en su honor tenía un sentido más allá de la simple retórica vacía.

Repartidos a lo largo de cuatro décadas del siglo XVI, así como por la mayoría de los países de la Europa Occidental, los festivales del emperador Carlos V pueden a primera vista dar la impresión de ser difusos y faltos de coherencia.[2] En algunos, parece que damos un salto adelante para entrar de lleno en el Renacimiento, en otros retrocedemos y estamos aún en la corte de Borgoña en el siglo XV. Sería tentador, por lo tanto, no tratarlos cronológicamente; pero eso conduciría a error, porque lo que es fundamental en todos ellos es que, al margen del estilo y la forma, ambos grupos de festivales podían proporcionar un vehículo coherente para la iconografía del imperio. Y de hecho, la recuperación imperial de Carlos V fue fundamental en el intercambio entre el norte y el sur, porque fue durante su largo reinado cuando la antigüedad recuperada por el Renacimiento en Italia viajó hacia el norte mientras, simultáneamente, el ceremonial y la iconografía de la caballería del norte comenzó a ser ampliamente cultivada en la Italia de los príncipes. Trataré los festivales como se produjeron, pero ruego al lector que tenga estos hechos en cuenta a medida que avanzamos y retrocedemos. Los festivales se extienden a lo largo de cuarenta años, pero en realidad, pueden tratarse como tres bloques claramente diferenciados. El primer bloque se sitúa en Italia y va desde 1529 a 1536, desde la coronación en Bolonia al avance por Italia después de la derrota de los turcos en Túnez; el segundo se relaciona con su heredero, el futuro Felipe II de España, en el largo viaje ceremonial que realizó por los dominios de los Habsburgo en 1548-49, que culminó en la espectacular entrada en Amberes; y el grupo final es la amplia serie de fiestas caballerescas dadas por María de Hungría en Bains.[3] Y en lo esencial trataremos de las transmutaciones en la forma y el contenido de una sola forma de festival, la entrada real.

En el conmovedor discurso que hizo el emperador el día de su abdicación, recordó a los presentes sus peregrinaciones: diez veces a los Países Bajos, nueve a Alemania, siete a Italia, seis a España, cuatro a Francia, dos a Inglaterra y dos a Africa. Esta lista en sí misma transmite el carácter supranacional del gobierno imperial, además de la extensión geográfica de su monarquía universal. También llama la atención sobre el viaje ceremonial como arma política en manos de los monarcas durante el siglo XVI. Los viajes consolidaban el apoyo a un régimen, popularizaban sus actitudes, y hacían concreta la abstracción de la corona en la presencia del soberano. El siglo XVI fue una época de viajes reales. Carlos V no fue el único en utilizarlos como medio de aumentar el poder dinástico y concentrar la lealtad a la corona. Como veremos, Catalina de Médicis también conocía el valor del viaje ceremonial. En la pausa que siguió a la primera de las guerras religiosas, Carlos IX fue llevado en una larga gira de sus dominios, el «Grande Voyage de France», haciendo entradas oficiales en cada una de las ciudades principales y enmarcando el viaje con dos grandes series de «magnificencias», en Fontainebleau en 1564 y en Bayona, en la frontera española, al año siguiente. El más legendario y más exitoso de todos estos exponentes del viaje real, fue la reina Isabel I. Sus interminables peregrinaciones, que eran a menudo la desesperación de sus ministros, fueron el medio por el cual se promovió sistemáticamente el culto a la virgen imperial. Los viajes que realizó durante los primeros veinte años de su reinado fueron cruciales para el éxito de su gobierno, y la llevaron hacia el oeste hasta Bristol (1574) y hacia el este hasta Norwich (1578). No obstante, en términos de distancias y de cobertura geográfica, los viajes de ningún otro monarca pueden rivalizar con los de Carlos V.

La coronación en Bolonia, 1530: el triunfo del estilo antiguo

El espectáculo más significativo del reinado fue la coronación del emperador en Bolonia en 1530. El acontecimiento representaba el punto central de las ambiciones imperiales desde que Carlos había sido coronado Rey de los Romanos en Aix-en-Chapelle el 23 de octubre de 1520 y había pedido a los príncipes alemanes hombres y dinero para reanudar las guerras italianas y lograr la coronación imperial en Roma. La coronación fue el resultado de largos años de conflicto entre Carlos y Francisco I en Italia. En 1525, este último fue derrotado y hecho cautivo en la batalla de Pavía, y por el Tratado de Madrid acordó renunciar a todas las reclamaciones francesas sobre Nápoles y Milán. Milán se convirtió en un feudo imperial y Nápoles fue anexionada a la corona española. No bien fue liberado, el rey francés denunció el tratado por haber sido hecho bajo presión y, para gran azoramiento del emperador, firmó la Santa Liga de Cognac con el Papa Clemente VII y con Florencia y Venecia el 22 de mayo de 1526. Las tropas imperiales cruzaron los Alpes y pusieron sitio a Bolonia, y el Papa, temiendo lo peor, hizo un tratado con Carlos el 15 de marzo, pero sin ningún resultado, porque las tropas,

que estaban indisciplinadas y no habían sido pagadas, avanzaron hacia el sur y sitiaron Roma. El infame Saqueo de Roma, que Carlos no deseaba, puso al Papa prácticamente en manos imperiales, aunque después escapó, primero a Orvieto y luego a Viterbo. Una vez más, un ejército francés entró en Italia, para ser finalmente derrotado en Landriano el 21 de junio de 1529. El 29 de junio, el Papa y el emperador firmaron el Tratado de Barcelona, aparentemente motivado por la necesidad de unirse contra el turco en Hungría. En este tratado, Carlos reconocía las demandas pontificias sobre Rávena, Cervia, Módena, Reggio y Rubeira, y, a cambio, Carlos era investido con el reino de Nápoles. Ambos se unirían contra la herejía, y el Papa amenazó con la excomunión a quienes se aliaran con el turco. Mientras tanto, la tía del emperador, Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, había negociado una paz con el rey francés a través de la madre de éste, Luisa de Saboya. El resultado fue la Paz de las Damas de Cambrai, firmado el 3 de agosto de 1529. Por ésta, el emperador renunciaba a sus derechos sobre los territorios perdidos de Borgoña, y Francisco en cambio, reconocía los derechos de Carlos sobre Flandes y Artois y él mismo abandonaba sus demandas sobre Milán, Génova y Nápoles. Como toque final, la hermana del emperador, Leonor, se casaría con Francisco I, y como parte de esta paz universal, el Papa Clemente VII iba a coronar al emperador. A finales de julio de 1529, Carlos salió de Barcelona camino de Italia y el 5 de noviembre hizo su entrada solemne en Bolonia.[4]

La procesión misma fue una formidable demostración de poder imperial. Todas estas procesiones estaban organizadas deliberadamente para demostrar la multinacionalidad de los dominios de Carlos. El emperador fue recibido en la Porta San Felice por veinte cardenales acompañados de cuatrocientos guardias pontificios. Los cardenales desmontaron de sus mulas y saludaron a su majestad imperial cortésmente. Trescientos soldados de la caballería ligera abrían la procesión imperial, seguidos de una tropa de señores españoles portando banderas y estandartes. Luego venían trescientos caballeros con armadura, con plumas rojas meciéndose en sus cascos. Diez grandes cañones montados sobre carros fueron llevados por las calles al frente de catorce compañías de *Landsknechte* alemanes tocando el pífano y el tamboril con grandes banderas ondeando al viento. Dos señores a caballo llevaban el estandarte imperial y el borgoñón, uno el águila con las alas desplegadas, el otro una cruz roja de San Andrés sobre campo blanco. Seguían escuadrones llevando pertrechos de guerra, junto con la caballería alemana, culminando en un grupo de grandes de España rodeados por cien hombres de la guardia personal del emperador que llevaban alabardas. Delante de Carlos, cabalgaba el maestro de ceremonias sosteniendo la espada imperial. El emperador vestía armadura completa con un águila dorada en el casco, tenía el cetro en la mano, y montaba un caballo con gualdrapa de tela de oro bordada con pedrería. Cuatro caballeros a pie sostenían un magnífico palio sobre su cabeza, ocho pajes le asistían, y le acompañaban los cardenales Farnese y Ancona.

En las puertas de la ciudad, Carlos besó la cruz que le ofrecían, mientras los heraldos imperiales lanzaban ocho mil ducados de oro y plata a la multitud. El Papa, rodeado por toda la corte pontificia, le esperaba para saludarle en la iglesia de San Petronio. Carlos recorrió un itinerario adornado con arcos que expresaban simbólicamente el papel del emperador tal y como lo concebía el Papa en 1529.

La Porta San Felice estaba decorada con angelotes bailando y tocando instrumentos, gozosos por la llegada del emperador. Había un triunfo de Baco con ninfas, faunos y sátiras y uno de Neptuno con tritones, sirenas y caballitos de mar para mostrar que el poderío de Carlos se extendía sobre la tierra y el mar. En la puerta de la ciudad había medallones de César, Augusto, Vespasiano y Trajano, y estatuas ecuestres de Camilo y Escipión el Africano con efigies de otros romanos famosos como virtuosos guerreros y modelos de la virtud de la prudencia. Dos inscripciones latinas prometían aún más gloria a un emperador que combinaba las cualidades de tales héroes paganos con las de un paladín de la fe y escudo de la Santa Iglesia.

La ruta estaba adornada con dos arcos más en estilo dórico con numerosas escenas y efigies para recordarle a Carlos a los emperadores que habían sido protectores de la Santa Sede y defensores de la fe. Había estatuas de Carlomagno, el emperador Segismundo, Fernando de Aragón y el emperador Constantino. Entre las escenas de la vida de este último, se incluía una en la que el emperador entregaba la corona y el cetro imperiales al Papa Silvestre. Eran soberanos celosos de la fe, activos contra la herejía, los judíos y los moros, que llevaban la Iglesia a los mundos nuevos, y sobre todo, hijos obedientes del papado. De este modo, el Papa definía el papel imperial mientras el emperador avanzaba por las calles de Bolonia. Carlos, el heredero de los césares, iba a ser el perfecto emperador medieval, cuya espada y cetro estaban al servicio del Papa. En su rígida insistencia en la propagación activa de la fe, y en la destrucción de la herejía, también se anticipa a los temas de la contrarreforma. Carlos era presentado en el papel del joven y virtuoso emperador que había ofendido al poder espiritual y devastado Italia, pero que, sin embargo, ahora esperaba humildemente enmendarlo sometiéndose a la Santa Iglesia. La creación de Carlos como Paladín de la Cristiandad fue interpretada en un espectáculo final, el de la coronación imperial, el 24 de febrero de 1530, en una ceremonia rica en afirmaciones simbólicas sobre la sumisión del *imperium* al *sacerdotium*. Hubo otra procesión, quizás aún más espléndida, y más arcos triunfales. Ese día hubo la oportunidad única de ver a Carlos cabalgando a la derecha del Papa como la encarnación viviente de la dependencia del *regnum* del *sacerdotium*.

No existen dibujos de la entrada del emperador en Bolonia, pero los artistas que participaron en ella indican sin lugar a dudas que sería a la manera antigua. El gran acontecimiento, sin embargo, estaba enmarcado por otros dos, de los cuales existen unos pocos dibujos que nos dan por primera vez una impresión exacta de la realidad de la transformación de la entrada real en un Triunfo *à la antique*. Los 54
arcos diseñados por Perino del Vaga (1501-1547) para la llegada del emperador a Génova el 12 de agosto de 1529, son de estilo antiguo, adornados con esculturas y pinturas en claroscuro simulando bajorrelieves.[5] La columna coronada por una Victoria de Giulio Romano (¿1499?-1546) que se alzaba en la Piazza de San 55
Pietro como parte de las decoraciones para la entrada del emperador en Mantua el 25 de marzo, también es de estilo antiguo, una variante en madera inspirada en la columna de Trajano.[6] Estos diseños ofrecen la primera evidencia visual que tenemos de la transformación de la apariencia física de la entrada real en Italia bajo el impacto del humanismo. Esta transformación no llegaría a Francia hasta 1548.

Lyons tenía una gran colonia de mercaderes italianos y fue fundamental para la introducción de la cultura renacentista procedente de la península italiana. Fue en
56 la entrada de Enrique II en 1548 cuando por primera vez los *tableaux vivants* medievales fueron abandonados en favor de los mudos arcos que llevaban esculturas alegóricas, pinturas, emblemas e inscripciones clásicas, parte de una recepción que incluía una perspectiva serliana, un combate de gladiadores romanos y una naumaquia.[7] El programa estaba concebido por Maurice Scève y la naturaleza fuertemente arqueológica de la entrada reflejaba el papel desempeñado en ella por su colaborador, el estudioso de la antigüedad Guillaume du Choul, autor del influyente *Discours de la Religion des Anciens romains* (1556) y amigo del estudioso de Mantua, Strada. Al año siguiente, Jean Martin, otro erudito de la antigüedad,
57 responsable de la publicación en francés de Vitruvio, Serlio y Alberti, además del *Horapollo* y la *Hypnerotomachia Polyphili*, supervisó la entrada del rey en París de la misma manera.[8] La culminación de esta evolución fue la entrada en Rouen en 1550 que ya hemos comentado, en la cual, la recuperación de la antigüedad también se aplicó a la propia procesión de entrada.

Las entradas italianas de Carlos V no sólo señalan esta consolidación y la exportación de la entrada renacentista al norte de los Alpes, sino que indican con precisión algo más, la aparición del arquitecto-ingeniero vitruviano como un adjunto esencial en una corte principesca civilizada. Giulio Romano era el discípulo preferido de Rafael y entró al servicio del marqués Federico II de Mantua en 1524; fue el responsable de todos los empeños artísticos de la corte de los Gonzaga durante más de veinte años. Conocía a fondo todos los aspectos de la antigüedad, habiendo incluso hecho un registro de los tesoros antiguos de la ciudad de Roma. Además, tenía una colección de antigüedades que regaló al marqués, y le consultaban como autoridad en escultura antigua y piedras talladas. Como pintor, arquitecto y diseñador, fue responsable de los palacios de los Gonzaga y de su decoración, de los edificios públicos más importantes, de la planificación urbana de la ciudad, y de toda clase de *apparati* para la corte incluyendo entradas triunfales y decorados y vestuario para los entretenimientos.[9] Las cortes del norte aún no tenían un equivalente de este puesto y es significativo que fuera un discípulo de Giulio Romano, Francesco Primaticcio (1504/5-70), quien viajaría al norte en 1532 para servir a Francisco I y a su sucesor precisamente de esta manera y de cuyo estudio saldrían los primeros diseños de festival en estilo renacentista para la corte de los Valois.[10] En la entrada imperial en Bolonia, trabajó otrò artista que iba a ocupar un puesto análogo, Giorgio Vasari (1511-1574). En 1554 fue llamado a Florencia por Cosme I y situado en el mismo puesto respecto a la dinastía de los Médicis, incluyendo la supervisión de sus festivales de corte.

Las entradas de 1529-30 abren el camino a posteriores explosiones de espectáculos públicos italianos del mismo estilo en honor de Carlos V. Lo que deseo resaltar es que estos acontecimientos iban a ser decisivos en fijar la nueva forma, su contenido y su estilo. También serían decisivos en la abierta politización de un estilo arquitectónico, porque el imperialismo de Carlos V se expresaba simbólicamente por medio de la arquitectura clásica. Era una fórmula cuyas sugerencias políticas eran igualmente aplicables a la monarquía francesa como descendiente del Sacro Imperio de Carlomagno. Un siglo más tarde, Iñigo Jones introduciría ese

estilo en Inglaterra como especialmente apropiado para monarcas que eran emperadores y reinaban sobre el Imperio de Gran Bretaña.

El viaje por Italia, 1535-36

Durante diez años, el emperador había deseado visitar sus reinos de Sicilia y Nápoles. Ahora planeaba hacerlo después de una campaña contra Barbarroja y los turcos en el norte de Africa. El 10 de junio de 1535, una vasta flota de galeras españolas y portuguesas, la flota genovesa bajo el mando de Andrea Doria, contingentes alemanes y otras tropas italianas, maltesas y pontificias, zarparon para Africa. Cinco días más tarde echaron el ancla en Cartago. El primer objetivo de los ataques de Carlos fue la fortaleza La Goletta, que fue tomada por asalto junto con toda la flota de Barbarroja. Carlos avanzó sobre Túnez, que esclavos cristianos habían tomado en su nombre, donde entró como vencedor. El 17 de agosto se hizo de nuevo a la mar y el 22 desembarcó en su reino de Sicilia.

Vite de Vasari está lleno de referencias a los grandes preparativos hechos para la recepción de Carlos V en su viaje triunfal: «Tornando sua Maesta dall'impresa d'Africa vittorioso, passo a Messina e dipoi a Napoli, Roma e finalmente a Siena». Su viaje terminó en realidad el 29 de abril de 1536 cuando hizo su solemne entrada en Florencia. Los artistas italianos y en especial los florentinos, especializados en tales *apparati*, iban de una ciudad a otra adelantándose al emperador y trabajaban a toda velocidad con madera, pintura y estuco para levantar decorados efímeros con los cuales recibirle. Vasari escribe que la entrada en Messina[11] fue 58
diseñada por Polidoro da Caravaggio (h. 1490/1500-¿1543?) el cual «fece archi trionfali bellissimi», aunque el texto que describe la ocasión, deja claro que el rasgo principal fueron las extraordinarias carrozas que precedieron al cortejo imperial hasta la catedral. En una de ellas, seis moros estaban encadenados como prisioneros al pie de un altar cargado de trofeos; en la segunda, más grande, iban las cuatro Virtudes cardinales, mientras unos ángeles hacían girar dos hemisferios con las constelaciones. Arriba, daba vueltas un globo terráqueo, sobre el cual, estaba de pie el emperador coronado y sosteniendo una Victoria en la mano. Cuando la procesión llegó a la catedral, la carroza que llevaba a los prisioneros se detuvo ante la puerta, sobre la cual flotaban veinticuatro ángeles con alas que colgaban de un cielo estrellado; éstos cogieron los trofeos del altar y ascendieron con ellos hacia el cielo cantando las alabanzas del emperador. Estas visiones de un emperador cruzado fueron ampliadas en una misa solemne al día siguiente. Suspendida sobre la nave de la catedral había una maqueta de Constantinopla con las armas turcas encima de ella. Después de que se hubiese leído el evangelio, una asombrada congregación vio un águila imperial que volaba por el aire y atacaba la ciudad, en medio de la cual, cuando las armas turcas fueron derrotadas, se alzó repentinamente una cruz.

Un mes más tarde, el 25 de noviembre, Carlos entró en Nápoles.[12] La principal característica de la entrada napolitana fue la serie de *colossi*, estatuas de tamaño superior al natural. Piero Valeriano explica en su *Hieroglyphica* que a los hombres famosos de la antigüedad se les rendía homenaje con estatuas cuyas dimensiones estuvieran a la altura de su mérito. Los colosos eran prototipos de la grandeza

imperial o tributos a ella: Júpiter empuñando el cetro y el rayo, Victoria ofreciendo las armas de roble y de palmera, Atlas sosteniendo el mundo, Hércules con las columnas imperiales, Marte, Fama y Fe. Aquí, por primera vez, las victorias del emperador sobre los turcos fueron aclamadas en una serie de lienzos que decoraban un arco triunfal. Los paralelismos históricos que evocaban las tomas de La Goletta y de Túnez eran los humanistas de Escipión el Africano, Aníbal, Alejandro Magno y Julio César, y no los de los soberanos medievales que habían hecho las cruzadas.

El nuevo Papa, Pablo II, un Farnese, dio al emperador un Triunfo imperial romano por la misma ruta que se usaba en la antigüedad, la *Via Triumphalis*.[13] Esta reflejó la pobreza de la ciudad como consecuencia del Saqueo. Se decretó que la procesión de entrada recorriese el camino de las «meraviglie della antiquitate» y tanto las casas como las iglesias fueron demolidas para revelar plenamente los monumentos antiguos, las calles fueron ensanchadas para realzar la vista de ellos y
59 la Piazza Capena, que contenía los arcos de Constantino y de Séptimo Severo, fue reordenada. Carlos pasó bajo ambos arcos, así como bajo el arco de Tito, todos adecuadamente adornados con pinturas y oportunas inscripciones latinas. El emperador, según consta, quedó muy conmovido y se detuvo a examinarlos. A éstos, el Papa había añadido otros arcos efímeros bajo la supervisión de Antonio da Sangallo el Joven, especialmente en la Porta de San Sebastiano, donde Battista Franco
60 (h. 1498-1561) había pintado grandes lienzos de los Triunfos de Escipión el mayor y el menor saludando a Carlos como el *Tertio Africano*. Pero el que superaba a todos, era el del Palazzo di San Marco. Vasari, cuya carrera está tan estrechamente ligada con la tarea de proporcionar *apparati* para los Médicis, afirma que nunca había visto un arco de tan soberbias proporciones, el cual, debido a sus estatuas, pinturas y otros adornos, merecía contarse entre las maravillas del mundo. Sangallo tenía a numerosos artistas trabajando para él, entre ellos Francesco Salvati (1510-1563), que pintó *storie di chiaroscuro*, y probablemente el joven artista flamenco Martín van Heemskerk. El arco era de estilo corintio con pilares de plata y capiteles de oro. En lo alto estaba la gigantesca figura de Roma sentada entre los antepasados del emperador, San Alberto y los emperadores Maximiliano, Federico y Rodolfo. Los cuadros representaban la toma de La Goletta y de Túnez, al emperador liberando a los prisioneros cristianos, siendo coronado rey de Túnez, y otras alegorías de la campaña. Para quienes soñaban con la *renovatio* imperial, ninguna otra entrada habría de ser más conmovedora.

Mientras tanto, Baccio da Montelupo, que había realizado catorce estatuas de estuco para el Ponte de Sant'Angelo, corría a Florencia, hacia donde se dirigía la corte imperial vía Siena.[14] Hasta 1552 Siena consiguió mantener su independencia como uno de los pocos estados republicanos que quedaban en Italia, y aunque le dio la bienvenida al emperador y a su séquito personal, la ciudad se negó a permitir que el ejército cruzara sus puertas. Vasari afirma que los ciudadanos de Siena habían esperado a Carlos unos seis años antes y, preparándose para su llegada, habían encargado una estatua ecuestre a Domenico Beccafumi (h. 1486-1551). Esta estatua fue utilizada ahora para recibir al emperador a las puertas de la ciudad. Las descripciones de la misma varían, pero mostraba al emperador vestido a la antigua con tres dioses fluviales pisoteados por los cascos de su caballo. Beccafumi

había diseñado un castillo para que la estatua descansara sobre él, y éste fue llevado sobre ruedas en la procesión hasta el Palazzo Signoria.

Seis días más tarde, el 29 de abril, Carlos entró en Florencia.[15] Alejandro de Médicis, a quien el emperador había impuesto como duque, ya había escrito desde Nápoles dando instrucciones de que fuese recibido de la forma más suntuosa posible. Bajo la dirección de un comité, un equipo de artistas y escultores, que incluía a Vasari, recopiló lo que había de ser el impresionante final de la más grande explosión de espectáculos simbólicos que la península puede haber visto jamás. Al contrario de lo sucedido en Roma, los Médicis no escatimaron gastos, y su programa reiteraba y sintetizaba todos los que le precedieron. En la Porta di San Pietro Gattolini había un arco consistente en las columnas imperiales con las palabras PLUS ULTRA encima. En el Canto alla Cuculia, la estatua de *Hilaritas Populi Florentini* (un estado de ánimo bien lejano del de la mayoría de sus derrotados ciudadanos) se alzaba cerca de un arco cubierto con pinturas que representaban la victoria sobre los turcos. En la Via Maggio se veía la entrada de Carlos en Túnez, la huida de Barbarroja y la coronación de Carlos como rey. Al salir de esa calle, una estatua plateada de Hércules hacía la inevitable comparación con el emperador que también había vencido a la hidra. Dioses fluviales africanos, españoles y alemanes, además del toscano Arno, le rindieron homenaje cuando pasó por el Ponte Santa Trinitá; *Victoria Augusti*, con corona y palma, estaba en la Loggia de Tornaquinci, Jasón llevando el Vellocino de Oro en los Canti de Carnesecchi, Prudencia y Justicia con un globo terráqueo y el águila imperial en Via Martelli y una enorme figura de *Pax* en el Palacio de Médicis. En respuesta a Siena, tenía que haber habido una estatua ecuestre de Carlos pero, como estaba sin terminar, sólo pusieron el caballo con una dedicatoria a *imperatori Carolo Augusto victorissimi*. El viaje imperial llegó a su fin en un resplandor de gloria.

Nunca se había visto nada a tal escala y que cubriera un territorio tan enorme de la península italiana, y su impacto en la época puede medirse por los panfletos impresos, ejemplos relativamente tempranos de este nuevo género, dedicados a describir detalladamente el contenido de cada entrada. Todavía no son ilustrados, pero tanto las descripciones como los pocos dibujos identificables, dejan claro que no se trató sólo de una celebración de la idea imperial, sino también de una celebración que relacionaba el poder autocrático con la nueva arquitectura renacentista en estilo clásico. Estas entradas encarnaban la sistemática transformación temporal del aspecto físico de algunas de las más importantes ciudades italianas. Y estas metamorfosis, junto con las del período 1529-30, pueden interpretarse de varias maneras que es importante para nosotros considerar ahora.

El príncipe y la ciudad

Estos viajes imperiales por Italia deben situarse en un contexto más amplio, tanto respecto a su contenido estético como al ideológico. Son las primeras manifestaciones importantes de festivales de la fase que generalmente denominamos manierista. También fueron montados en el período posterior a la revuelta luterana en Alemania, cuya influencia se extendía vigorosamente en la década de 1530. Este fue un período de crisis económica en Italia, debido a la apertura de las rutas

marítimas del Atlántico hacia el Nuevo Mundo, a las enormes sumas de dinero exigidas para financiar los ejércitos imperiales y a la tremenda inflación resultante. Era, además, el momento decisivo para iniciar la reestructuración política que habría de durar hasta las guerras napoleónicas. El reino de Nápoles y Sicilia ya estaba gobernado por un virrey imperial. En 1529, Milán fue restituido a Francisco II Sforza pero, a su muerte en 1535, se convirtió en un territorio dependiente de los Habsburgo. En 1529, el emperador creó el ducado de Gonzaga en Mantua y dos años más tarde, puso a los Médicis en Florencia, también como duques. Lucca y Siena no sobrevivirían mucho más tiempo como repúblicas, quedando Venecia como único estado republicano. Estamos en la era de los príncipes que, casi sin excepción, debían sus dominios y sus títulos al Sacro Emperador Romano.

Esta realidad política debe haber influido profundamente en la naturaleza encomiástica de estas entradas imperiales. Su casi histérica adulación de Carlos V como *Dominus Mundi*, refleja no sólo las serviles lisonjas de los nuevos e insignificantes soberanos, sino también la crisis ideológica de los tiempos, la aspiración de que un solo soberano diera una solución universal al colapso del viejo orden europeo. Este iba a ser un tema recurrente en el pensamiento político hasta entrado el siglo siguiente, a medida que esas aspiraciones se concretaban en figuras tan diversas como los reyes Valois, Isabel I, Enrique IV, y el rey y la reina de Bohemia. Las imágenes de los festivales vuelven una y otra vez a esas esperanzas que inicialmente se centraron en Carlos V. En estas entradas, que seguían el modelo de la entrada en Bolonia para su coronación en 1530, los decorados, basados en la investigación de los humanistas y anticuarios renacentistas, celebran los poderes del imperio universal de un Augusto César renacido. En el norte, en los Países Bajos o en Inglaterra, las entradas seguían siendo un diálogo entre el príncipe y sus súbditos, que le rendían homenaje pero le recordaban respetuosamente las virtudes que debería cultivar y las libertades de sus súbditos que debería respetar. En fuerte contraste con esto, la mitología visual de las entradas italianas era de total sumisión a un poder supremo, un *Dominus Mundi*.

Ninguna otra entrada encarna tan plenamente el objetivo, formulado por primera vez en el Quattrocento, de recrear el Triunfo imperial romano de la antigüedad. Tales visiones quedaban realzadas por el uso de todo el repertorio redescubierto del clasicismo renacentista. Ya no había *tableaux vivants*, excepto en Sicilia, sino falsos arcos antiguos de madera pintada imitando mármol y piedra, oro y plata, sobre los cuales se colocaban camafeos y estatuas de estuco y escayola. Carlos es siempre el emperador romano, coronado con laurel, y sus victorias son celebradas como emuladoras de aquellas registradas por Livio. Tales decorados para los príncipes formaban parte de la retórica del artista cortesano manierista, cuya función era elaborar, bajo la dirección de humanistas y poetas, la mitología de una dinastía gobernante. Contrariamente a lo que sucedía en el norte, no había ninguna alusión a la caballería andante, solamente al *imperator*; las victorias eran las de valientes romanos sobre los cartagineses, no de caballeros invasores sobre el turco infiel. Estas actitudes están representadas por la introducción, tanto en Siena, como en Florencia, de la más significativa de las imágenes imperiales, la estatua ecuestre. En la antigüedad, éste era un honor reservado únicamente al emperador. Cuatro años más tarde, en 1541, el tema se repitió cuando Carlos entró en Milán[16]

en un arco diseñado por Giulio Romano con un moro, un indio americano y un turco cayendo bajo los cascos de su caballo, mientras que su forma final fue el gran lienzo de Ticiano celebrando la derrota de los luteranos en la batalla de Mühlberg (1547). Al contrario que sus compatriotas, Ticiano consigue con sensibilidad fundir las alusiones clásicas con las tradiciones del heroismo caballeresco del norte. 61

Las entradas imperiales resumen también vívidamente otro elemento que es fundamental para la transformación, no sólo de la entrada real, sino también del entorno urbano de la Italia de finales del Renacimiento: el impacto que tuvieron sobre la revolución de la planificación urbanística y la forma en que la reflejaban.[17] Como ya he dicho, estas decoraciones temporales *à la antique* eran un recubrimiento cosmético sobre las ciudades medievales, que las convertía superficialmente durante un breve período en un complejo urbano articulado por unas imágenes de gobierno absolutista concebidas en términos de una ruta procesional. Estas decoraciones realzaban los edificios principales y los adornaban con los símbolos necesarios para integrarlos como parte del esquema general. En términos de perspectiva, las decoraciones creaban vistas de los arcos triunfales y de las plazas adornados con grupos escultóricos alegóricos. Estas entradas reales anticipan exactamente lo que les iba a suceder durante las siguientes décadas a las en otro tiempo ciudades republicanas de Italia, y también representan un momento significativo en la evolución de la arquitectura renacentista. Esta última, por supuesto, tiene sus raíces en el vigoroso republicanismo de la Florencia humanista del Quattrocento, en la tradición brunellesquiana-albertiana de armonía y proporción basada en la analogía del microcosmos-macrocosmos, en la cual, la perspectiva era un ingrediente esencial que regía la relación del hombre con los edificios en el espacio. Nos alejaría demasiado de nuestro camino repasar la historia de la *città ideale* a través de sucesivos teóricos de la arquitectura, pero lo que sucede a finales del Renacimiento es que el principio que gobierna la planificación urbana es aún el hombre, el microcosmos, pero ahora ese hombre no es el ciudadano, sino el príncipe. Las perspectivas, reales y transitorias, los arcos y las decoraciones temporales, encuentran su centro en él. El se movía por el espacio urbano en términos de perspectiva monocular del mismo modo que, transferido a un interior, él también sería el centro del escenario estático del teatro de palacio. El nuevo estilo antiguo es promocionado con insistencia por sus referencias a la autocracia del imperio romano; y el tema de los orígenes míticos de cada ciudad se repite monótonamente como parte de cualquier entrada real, mientras el príncipe se presenta como heredero directo de ese poder y de alguna forma como restaurador a la ciudad de su papel de *Nova Roma* para que sea teatro de su dinastía. Las entradas imperiales de Carlos V demostraron durante un período transitorio los objetivos de lo que llegarían a ser las metas de la construcción duradera, el sometimiento de ciudades que fueron republicanas a una mitología monárquica por medio del palacio, la villa principesca, las oficinas del estado, la iglesia dinástica, la capilla funeraria y los arcos y estatuas heroicas celebrando a miembros y obras de la casa gobernante. Constituyeron un ensayo general de lo que llegaría a ser un tema habitual realizado por artistas como Vasari, que fue contratado para crear deliberadamente tales marcos para los nuevos césares. En ninguna parte se puede observar mejor este sometimiento que en la transformación de Florencia en las décadas siguientes en

un telón de fondo arquitectónico para los grandes duques de Médicis, en el cual, incluso los antiguos edificios que representaban la esencia del espíritu republicano, podían, por medio de una capa de pintura y unas esculturas, ser integrados a la nueva mitología autocrática. Los viajes imperiales de Carlos V ofrecen una línea divisoria respecto al papel cambiante del arte en relación al poder en la Italia de los príncipes.

El triunfo antiguo en los Países Bajos: el viaje del príncipe Felipe y la entrada en Amberes, 1548-49

En 1549 tuvo lugar la más espléndida serie de fiestas de todo el reino, las celebradas con motivo del reconocimiento del hijo mayor de Carlos, Felipe, como soberano hereditario de los Países Bajos. Durante los años intermedios, la política universal del emperador había fracasado. Había habido una desastrosa expedición contra Argelia, otra guerra con Francia, e interminables dificultades, tanto religiosas como políticas, dentro del propio imperio. Después de buscar un compromiso religioso entre católicos y protestantes, un esfuerzo condenado al fracaso debido a la intransigencia de los teólogos, el emperador se levantó en armas en nombre del catolicismo y obtuvo una resonante victoria en Mühlberg en 1547. Esto no fue en absoluto una solución a las diferencias religiosas que desgarraban sus territorios, y él continuó insistiendo para que los protestantes fuesen escuchados durante las sesiones de apertura del Concilio de Trento. Las fiestas de los Países Bajos marcaron una importante decisión política sobre la futura división de las tierras de los Habsburgo. Carlos había decidido finalmente que los Países Bajos debían en adelante estar unidos a España y que esto debía quedar asegurado antes de su muerte por medio del reconocimiento por parte de los Estados de su hijo como su soberano. Esto iba ligado a un proyecto que nunca se realizó, que Felipe fuese reconocido como emperador en sucesión de su padre. Hacia finales de 1548, el príncipe Felipe, con un enorme séquito a la manera de los antiguos duques de Borgoña, desembarcó en Italia y avanzó en triunfo vía Génova, Milán, Mantua, Trento y luego atravesando Alemania hasta los Países Bajos.

Cada ciudad rivalizaba con las otras en el esplendor de su recepción al príncipe [18]. El viaje a través de los Países Bajos comenzó en Bruselas y continuó vía
62 Lovaina, Gante, Brujas, Lille, Tournoi y luego las ciudades del norte, pero su punto culminante fue la más famosa entrada del siglo, la entrada en Amberes el 10 de septiembre. La iconografía de las entradas era bíblica y clásica a un tiempo. La
63-5 relación de Carlos y Felipe fue representada en las historias de Abraham haciendo de Isaac su heredero, de José visitando a Jacob, o Salomón coronado rey de Israel por orden de su padre, David. Los prototipos clásicos eran Felipe de Macedonia y Alejandro el Grande, Coelus Adriano sucediendo a Trajano, Príamo eligiendo a Héctor o Flavio Vespasiano asistido por su hijo Tito. Por todas partes, el descendiente imperial fue homenajeado, por todas partes, los trabajos de Hércules expresaban las conquistas de Carlos por tierra y por mar, a favor del imperio o de la Iglesia, y por todas partes se le recomendaban al heredero las virtudes principescas, aquellos atributos erasmianos del príncipe cristiano. La entrada en Gante estuvo casi enteramente basada en las virtudes cardinales y sus virtuosas subdivisiones,

mientras que en Lille se vio a la poderosa Nave del Estado llevando al emperador y a su hijo al puerto del Templo de la Felicidad, tripulada por doncellas que representaban a las Virtudes. Pero en Lille, el cambiante espíritu de los tiempos encontró una perturbadora expresión en cuadros vivos de religión, donde los temas de la incipiente contrarreforma se manifestaron de forma abierta. Mientras Carlos y Felipe aparecían dentro del Templo de la Virtud, debajo se abría la boca del infierno habitado por Martín Lutero. Más adelante se veía a la figura de la Iglesia Católica pisoteando a la Herejía, acompañada por el Papa y el emperador como escudos de la fe, mientras que cerca de ellas, Lutero y Zwingli se mezclaban con Julián el Apóstata, Simón el Mago, Arius y Hus, como herejes derrotados. El cuadro se anticipaba a los sucesos del resto del siglo.

Sin embargo, al parecer, nada podía eclipsar la gloria de la entrada en Amberes [19]. Su fama fue de alcance europeo, y se editaron textos ilustrados en latín, francés y flamenco. Enormes ejércitos de obreros trabajaron para construir los arcos y las demás decoraciones de las calles: 895 carpinteros, 234 pintores y otros 498 obreros. La propia ciudad, entonces en su apogeo, contrató a 421 carpinteros, 37 pintores, 16 escultores y 300 obreros. Entre los contribuyentes extranjeros, los genoveses superaron a todos en magnificencia, gastando unos 9.000 florines en su arco, que se construyó en diecisiete días y en el que trabajaron 280 hombres. La entrada en Amberes refleja de forma aumentada los temas de las otras entradas, la tensión entre las ciudades ricas con sus antiguos derechos y libertades y la presencia de una dinastía que deseaba centralizar el poder.

Irónicamente, los textos oficiales que conmemoraban el acontecimiento, evitaron publicar la verdad: que, a pesar de toda su magnificencia, la entrada de Amberes fue la celebración a escala reducida de un fracaso político. Había sido planeada para dar la bienvenida a Felipe como el próximo emperador, pero la negativa de los Electores a conceder el deseo de Carlos significó que Felipe entraba en Amberes sólo como el futuro rey de España y como marqués del Sacro Imperio Romano en Amberes. Muchas decoraciones quedaron inacabadas, entre ellas, un puente con obeliscos de nueve metros de altura y un Templo de la Victoria redondo delante de la puerta de San Jorge. Cuando se analiza el programa de las decoraciones callejeras, es posible reconocer los restos de lo que tenía que haber sido la fiesta imperial más grande del siglo. En los arcos y las decoraciones se mostraban a los ojos del príncipe las realidades de la situación política existente. Como siempre, los ciudadanos no ofrecieron una adulación servil a un monarca absoluto, como hicieron sus contemporáneos italianos, sino lealtad y servicio a quien respetase sus antiguos derechos y privilegios. La misma aceptación de Felipe como su futuro soberano viviendo aún su padre, era una novedad. Dos o tres años antes, el emperador había considerado la posibilidad de hacer de los Países Bajos un reino independiente y, como primer paso, vino el reconocimiento de Felipe como heredero. María de Hungría encontró un apoyo inmediato al proyecto en los estados de Brabante y Malinas, pero encontró a los de Flandes recalcitrantes; tanto es así, que el propio Carlos llamó a sus diputados a Bruselas. Para lograr la sanción pragmática que le permitiera unir sus tierras hereditarias, se vio obligado a hacer concesiones y reconocer «toutes les constitutions et tous les privilèges accordés anterieurement par les seigneurs aux divers territoires».

Este acuerdo tan rico en semillas de futuro descontento fue vívidamente retratado en la entrada de Amberes. Una y otra vez se le recordó a Felipe las vastas riquezas obtenidas gracias a la libertad de su comercio. En un cuadro aparecía el dios Mercurio, protector de los mercaderes, acompañado por el Comercio y las cinco naciones que tenían comunidades en la ciudad. En otro, estaba la Paz con la Libertad a su lado. La Concordia y la Política, que tendían las manos hacia Ceres, aparecían junto a la Abundancia y el Dinero. La inscripción latina que acompañaba a estas figuras empezaba con las palabras *Dulcis libertas* y atribuía todas las bendiciones a esta virtud. Otro arco glorificaba a *Moneta*, de la cual procedía todo orden y felicidad humanos. En estos cuadros vivos, sus futuros súbditos recordaban al joven príncipe las condiciones de las que dependía su prosperidad. Los arcos que trataban los viejos temas imperiales del linaje, la Edad de Oro, el dominio del mundo; otros representando las victorias imperiales y la paz imperial y, sobre todo,
64 el último arco en el cual, Dios Padre, de pie ante un enorme cielo que giraba y flanqueado por las Virtudes, investía al príncipe Felipe con el cetro y la espada y colocaba una corona con piedras preciosas sobre su cabeza, deben haber sido para Felipe amargos recordatorios de que no era emperador elegido.

Las entradas también reflejaban la recepción del estilo renacentista en los Países Bajos [20]. La entrada en Brujas en 1515 tenía arcos, pero sólo uno, el de los italianos, intentaba ser a la antigua. El artista que dirigió las decoraciones de la entrada de Amberes (aparte de las erigidas por las colonias extranjeras) era Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Era un hombre que había viajado mucho, había visitado Constantinopla en 1533 y posiblemente había participado en la campaña de Carlos V en Túnez en 1535, y ya antes de esa fecha, era *pictor imperatoris*. Muy al principio de su carrera, había visitado Italia para estudiar la antigüedad y es concebible que hubiera visto alguna entrada *à la antique*. Su principal papel en los Países Bajos fue el de ser el maestro que contrarrestó al gótico tardío y abrió paso al manierismo academicista de Floris y su escuela. En 1539 publicó un resumen de Vitruvio, *Die Inventie der Columnen*, y tradujo al flamenco, alemán y francés los escritos de Vitruvio y Serlio. Coecke, por lo tanto, es un personaje clave en la promoción del estilo renacentista en los Países Bajos, pero moderado por las concesiones a la tradición local. Esto puede verse en el diseño de sus arcos, que bordan sobre formas clásicas las bandas, cartuchos y otras florituras que habían de convertirse en el sello del manierismo de Amberes. Además, no se produce el abandono, como estaba ocurriendo en Francia simultáneamente, de los *tableaux vivants*, lo cual da buena prueba de los poderes de las Cámaras de Retórica y del deseo de los ciudadanos de Amberes de presentar su caso en forma dramática a su soberano.

La entrada en Gante, de la cual también tenemos una serie de grabados en
65 madera, estuvo animada igualmente por este deseo de recrear la antigüedad y los cinco arcos fueron construidos en los cinco órdenes distintos: jónico, dórico, corintio y compuesto. Contrariamente a los de Amberes, sin embargo, evitaban todas las excrecencias decorativas. El arquitecto era un tal F. van de Velde y el texto que describe el acontecimiento señala el deseo específico de la ciudad de emular a Roma: «Igual que los romanos tenían la costumbre de erigir arcos triunfales en honor de quienes se habían distinguido, la ciudad de Gante ha considerado que sería bueno hacer lo mismo para el príncipe Felipe, siguiendo en esto el ejemplo

de otràs grandes ciudades». En todas partes se veía que el Triunfo imperial iba de la mano del dominio del clasicismo renacentista.

Los festivales de Bains, 1549: el libro de caballerías y el soberano

Pero la más espectacular y maravillosa de todas las fiestas que acompañaron el reconocimiento del príncipe Felipe como sucesor del emperador, la dio la reina viuda María de Hungría en su palacio de Bains [21]. El marco en sí fue descrito por Brantôme como «un miracle du monde», y las fiestas fueron a una escala tan magnífica que se convirtieron en proverbiales: *más brava que las fiestas de Bains**. Casi todos los entretenimientos fueron de carácter caballeresco. Hubo un combate a pie al cual los caballeros llegaron disfrazados de peregrinos alemanes con sus esposas, para encontrarse groseramente interrumpidos por la aparición de otros caballeros disfrazados de cazadores, cuyos servidores soltaron gatos y conejos vivos en el recinto. Otra noche, unos salvajes interrumpieron un baile cortesano para 66
capturar a las damas y llevárselas prisioneras a una fortaleza cercana, que fue asaltada al día siguiente. La reina viuda puso fin a las fiestas con un banquete en un Salón Encantado. Una mesa de varios tableros descendía cargada de dulces de 67
extraordinaria imaginación en recipientes de cristal y porcelana, mientras por el techo cruzaban planetas y estrellas y de allí llovían confites y perfumes sobre los comensales. Pero el entretenimiento más espectacular de todos tuvo lugar el 25 y 26 de agosto y se titulaba «La aventura de la espada encantada y el *Château Ténébreux*».

Los preliminares habían tenido lugar algún tiempo antes en Gante cuando, hacia el final de un banquete, entró un caballero muy apenado y, cayendo de rodillas ante el emperador, le entregó una carta y le pidió permiso para retirarse con el fin de colocar un cartel en las puertas del palacio. El emperador, después de leer el contenido, le dio permiso para ello y dijo que él y su corte viajarían pronto a Bains para ver las extrañas cosas descritas en la misiva. La corte llegó el 22 de agosto y dos días después, durante un baile cortesano, le entregaron otra carta a Carlos, quien la leyó a los presentes. Era de los Caballeros Errantes de la Bélgica Gala, quienes rogaban la ayuda del emperador contra un malvado hechicero, Norabroch, el cual tenía a varios nobles súbditos del emperador prisioneros en un castillo, el *Château Ténébreux*, al que había envuelto en nubes para que nadie pudiera verlo. La buena reina Fadade, sin embargo, había puesto cerca de allí la *Ile Fortunée*, sobre la que se alzaban tres enormes columnas que acabarían provocando la ruina del mago. Una era de jaspe y en ella estaba clavada una espada con piedras preciosas, mientras que en las otras dos había una profecía: el caballero que pudiese retirar la espada de la columna, sería quien rompiese los hechizos, liberase a los cautivos y destruyese el *Château Ténébreux*. Este caballero estaría destinado además a triunfar en otras grandes empresas que no serían reveladas por el momento. Sin embargo, cualquier caballero que quisiera llegar a la *Ile Fortunée* tendría que pasar por tres formas de combate: una en la barrera del *Pas Fortuné* con el *Chevalier au*

* En español en el original. N. de la T.

Griffon Rouge, la segunda en el *Tour Périlleuse* con el *Chevalier à l'Aigle Noir*, y la tercera con el *Chevalier au Lion d'Or*. Los caballeros que fracasasen en cualquiera de estos tres puntos de combate serían presa del mago Norabroch. Los que superasen las tres pruebas embarcarían en un navío en forma de dragón cuyo capitán les llevaría a la *Ile Fortunée*, donde tendrían que revelar su verdadera identidad. Allí, cada caballero tendría que intentar sacar la espada de la piedra. Aquellos que no lo lograsen, se retirarían honorablemente de la competición hasta que un caballero que respondiese a la profecía rompiese el encantamiento. Al oír esta dramática historia, el príncipe y otros caballeros de la corte rogaron al emperador que al día siguiente les permitiese demostrar su valor.

El torneo duró dos días y los caballeros se presentaron vestidos con muchos disfraces. Había caballeros húngaros, caballeros del Sol, de la Luna y de las Estrellas. Había el caballero de la Rosa Blanca y el caballero de la Muerte. Este último entró en la palestra rodeado de cantantes vestidos de terciopelo negro que entonaban responsos funerarios. El ritmo del espectáculo se animaba de cuando en cuando por medio de otros efectos: de repente caía lluvia del cielo o se oían gritos terribles procedentes del *Château Ténébreux*. Grande fue la alegría del capitán del navío el segundo día cuando el *Chevalier Ebré* retiró la espada de la columna de jaspe, pero esta felicidad fue corta, pues la profecía reveló que sólo un príncipe podría poner fin a la aventura de la espada encantada. Cuando caía la tarde, llegó un caballero llamado Beltenebros. Después de librar con éxito los tres combates, cruzó la isla y retiró la espada entre grandes truenos y aterradores gritos procedentes del *Château*. Cuando el caballero informó al capitán de su verdadera identidad, éste cayó de rodillas en homenaje y luego condujo al caballero al otro extremo de la isla. De pronto, se levantaron las nubes, revelando el castillo de Norabroch. Se llegaba a él por un puente al final del cual había una puerta firmemente cerrada; ante la puerta estaban alineados los caballeros del mago y ante ella colgaba una redoma. El caballero elegido, armado con la espada encantada, avanzó sobre el puente, derrotó a los guardias y rompió la redoma; en ese momento, el hechicero desapareció inmediatamente. Las puertas del *Château* se abrieron, liberando a los prisioneros, quienes rindieron homenaje a su libertador. Grande fue su alegría cuando el caballero reveló no ser otro que el príncipe Felipe.

El argumento dramático de este torneo bebía de las fuentes de uno de los más profundos y primitivos motivos folklóricos, el de la ceremonia de iniciación. Temas como éste estaban inextricablemente unidos prácticamente a todas las formas del libro de caballerías medieval: el misterio de la espada sagrada que sólo puede ser extraída por la persona adecuada, acto seguido por otro de lealtad o reconocimiento. Tales historias eran parte de la literatura caballeresca europea y todo el mundo las conocía en el siglo XVI. El seudónimo Beltenebros elegido por Felipe, estaba tomado del *Amadís de Gaula*, un libro de caballerías muy popular que fue traducido al francés, italiano y alemán. El *Amadís*, debido a su combinación de acciones caballerescas con los nuevos modelos de la etiqueta del amor cortés neoplatónico, gozó de una enorme popularidad en toda Europa. Fue frecuentemente utilizado como fuente de inspiración para argumentos de torneos y para seudónimos en Francia, España e Inglaterra. El *Château Ténébreux* ocupa un lugar importante en la evolución de los torneos a causa de su reputación internacional. Es un

descendiente directo del *pas d'armes* de la corte borgoñona, pero precede al desarrollo que tendría lugar en Ferrara en la década de 1560. En cierto sentido, es un *tournoi à thème* porque su argumento está totalmente predeterminado, pero le falta la iconografía humanista clásica y el avance hacia la puesta en escena en perspectiva que tendría lugar en la corte de los Este. A pesar de esto, dio un paso enormemente significativo y revelador del cambio en el clima político que se había producido a mediados del siglo: el príncipe tenía que ser el vencedor. Y en este caso, el propósito político era claramente el de presentar al príncipe Felipe como el soberano predestinado de los Países Bajos. Los presentes conocerían las dificultades que habían encontrado su tía y su padre para conseguir que los distintos Estados aceptaran a Felipe como soberano antes de la muerte del emperador. Lejos de las advertencias de los entretenimientos cívicos, con su preocupación por las libertades y los privilegios locales, en el ambiente de la corte imperial, la afirmación podría hacerse con más energía. El príncipe era presentado abiertamente como un libertador por mandato divino, que derrotaba al mal, rompía los encantamientos y rescataba a los afligidos gracias a su valor. Aquellos que vivieran los próximos veinte años y vieran la sublevación de los Países Bajos, deben haberse parado a reflexionar sobre el increíble optimismo de la representación.

El tema del soberano como libertador, tan altamente desarrollado dentro del contexto del libro de caballerías en Bains, sería repetido una y otra vez por toda Europa en la segunda mitad del siglo XVI. Tuvo un enorme efecto, por ejemplo, en las fiestas de corte francesas. En 1504, en Fontainebleau, donde Catalina de Médicis montó la primera de su serie de «magnificencias», Carlos IX y su hermano, cumpliendo una profecía, derrotaban a un gigante y tomaban por asalto un castillo encantado para liberar a unas damas. Un año más tarde, este tema fue reelaborado para las fiestas en Bayona, en la frontera española. Esta vez era Carlos IX solo quien, como el caballero prometido que había de romper los hechizos y establecer la paz en toda la cristiandad, asaltaba el castillo encantado tras vencer a un gigante y a un enano [22]. El hijo más joven de Catalina organizó un entretenimiento en la corte inglesa en 1582 exactamente en la misma línea. Esta vez, el poder del mago sólo podía romperlo el príncipe más excelente del mundo, que era el más constante en la profesión de su amor a la más heroica y virtuosa de las princesas, es decir, la reina Isabel I [23]. En el caso de una soberana como Isabel, el poder de sus virtudes tenía fuerza para disipar todos los encantamientos. Cuando visitó al anciano Sir Henry Lee en Ditchley en el otoño de 1592, penetró en un bosque encantado en el cual las damas y los caballeros estaban aprisionados en los árboles, entró en un salón en el que había cuadros encantados, interpretó su significado y así rompió el hechizo, haciendo que su anfitrión despertase de un sueño hipnótico y que las personas liberadas del bosque cantasen sus alabanzas:

> *Hora feliz, día feliz*
> *en el que Eliza vino por aquí* [24].

Tres años más tarde, la virtud de la reina era tal que su fuerza pudo liberar a ocho caballeros atrapados en la Roca Adamantina, los cuales bailaron para celebrar su liberación [25]. En 1613, la reina de Jaime I, Ana de Dinamarca, era igualmente capaz de disipar encantamientos, en esta ocasión, liberando a caballeros atrapados

en columnas de oro, en la mascarada escrita con motivo del casamiento del conde de Somerset. Thomas Campion, su autor, nos proporciona una glosa de sus motivos para usar este material de libro de caballerías:

... nuestros escritores modernos han... transferido sus ficciones a las personas de encantadores y dominadores de espíritus como ha hecho el excelente poeta Torquato Tasso, y muchos otros. En imitación de ellos (teniendo entre manos una presentación para personas de alta alcurnia), he basado toda mi invención en encantamientos y diversas transformaciones [26].

Esto fue escrito más de sesenta años después del *Château Ténébreux*, que marca el comienzo de este *leitmotif* en los festivales del Renacimiento tardío, coincidiendo exactamente con la escalada del culto a las cabezas coronadas, que es una característica dominante de la segunda mitad del siglo XVI. Una y otra vez, el soberano y su corte representaban de forma alegórica su papel como salvador omnipotente. Algo que resulta significativo es lo extremadamente útil que fue la tradición caballeresca, heredada de la edad media, para esta nueva promoción de la realeza. No sólo encajaba perfectamente con el nuevo culto humanista al héroe, sino que además, era una extensión natural de los poderes de los antiguos *rois thaumaturges* cuyo simple contacto podía curar. Una de las razones para la enorme vitalidad de la tradición de la literatura de caballerías debe de haber sido la utilidad que tenían para los soberanos que se presentaban como la encarnación viviente de sus héroes y heroínas mágicos. Como tema aún se mantenía vigoroso en las fiestas del descendiente ideológico de Carlos V, Luis XIV, cuya más espectacular serie de festivales cortesanos se titulaba *Les Plaisirs de L'Ile Enchantée*.

"Pompe funèbre": las exequias de Carlos V y su influencia

Casi una década más tarde, el 21 de septiembre de 1558, tres años después de su abdicación, el emperador murió en la paz monástica de Yuste. Por toda Europa se celebraron exequias en su honor, pero ninguna eclipsó el esplendor de las realizadas en Bruselas el 29 de diciembre [27]. Estas fueron el tema de un suntuoso volumen editado por la imprenta Plantin, ilustrado con treinta y cuatro grabados de Duetecum tomados de Hieronymus Cock (h. 1507/10-1570) y Hans Vredemans de Vries (1527-¿1604?). Nunca antes se había visto una publicación a tal escala sobre el funeral de un monarca y, por lo tanto, su influencia iba a ser considerable en acelerar y fijar el estilo para la complejidad de las exequias reales que se produjo a continuación. Hubo un enorme cortejo en el que participaron representantes de todos los países sobre los que el emperador había gobernado. Unos dignatarios llevaban su timón, capa, cetro, espada, orbe, corona e insignia del Toison de Oro. Su hijo iba acompañado por los Caballeros del Vellocino de Oro. En la iglesia de Santa Agata se había levantado un andamio con la forma de una cuádruple corona toda cubierta de cirios. De ésta surgía un complicado catafalco sobre el cual estaban colocadas las coronas del emperador en orden ascendente; la primera corona, la más grande, representaba todas las tierras en las que había reinado, la segunda, la más pequeña, era la que había recibido en Milán, la tercera era la de la coronación imperial en Aix-la-Chapelle, y la cuarta, colocada en la cima, era la propia diadema imperial. Sobre el catafalco descansaba un féretro y

encima de éste había más atributos del poder imperial, y toda la estructura estaba iluminada por miles de velas, lo cual debía de producir un efecto extraordinariamente teatral.

A quienes viesen la enorme procesión avanzar por las calles, les llamaría la atención un elemento insólito, consistente en un navío alegórico tirado por monstruos marinos. Adornado con las armas de los países sobre los que él había gobernado, estaba ricamente decorado con escenas de inscripciones recordando los triunfos del emperador. Delante del mástil central, en una piedra con la inscripción «Christus», se sentaba la Fe sosteniendo una cruz, mientras la Esperanza iba en la proa y la Caridad llevaba el timón. Detrás, surgían las dos columnas imperiales asentadas sobre rocas que salían del mar. De esta forma, el lema imperial *«Plus* 68
oultre», celebraba ahora que Carlos hubiera conquistado el reino celestial. Por última vez se utilizaron las columnas de Hércules y la nave de Jasón y los Argonautas, los emblemas de los dos héroes de la Casa de Borgoña, para rendir tributo a un emperador cuya piedad le llevaba ahora a la mayor gloria en el otro mundo.

Como tantos otros aspectos de los festivales de Carlos V, incluso estas exequias estaban destinadas a causar un impacto duradero. Ciertamente, fueron estudiadas en Italia. Los Médicis, por supuesto, debían su posición al emperador, y cuando Cosme I murió en 1574, la ceremonia de su funeral estuvo directamente inspirada 69
en el de Bruselas [28]. Todo un equipo de artistas bajo la dirección de Alessandro Allori (1535-1607), transformó el interior de la iglesia de los Médicis, San Lorenzo, con un enorme catafalco como punto central sostenido por hermes veladas y coronado por figuras yacentes alegóricas que llevaban las armas de los Médicis y, encima de ellas, una enorme pirámide de velas que se asemejaba, dándole un toque humanista, a la pirámide de Cestus. No había ninguna carroza en el cortejo fúnebre, pero las ideas que iban encarnadas en ese extraordinario elemento, fueron traducidas en los componentes de la decoración de los muros de la iglesia: empresas, escudos de armas, escenas de la vida del difunto, junto con símbolos religiosos. Este enorme ejercicio de propaganda a beneficio de los nuevos grandes duques de Toscana, iba a proporcionarles un formato que sería reelaborado varias veces en honor, no sólo de los miembros de la familia Médicis, sino también de monarcas extranjeros tales como Felipe II y Enrique IV.

La "pompe funèbre" de los Médicis solía publicarse e ilustrarse como parte de su deliberado ejercicio de promoción dinástica, así que no es nada sorprendente que el formato atrajese a Iñigo Jones cuando le encargaron la decoración para el 70
funeral de Jaime I en 1625 [29]. Esta era la primera vez que se le daba una envoltura alegórica a un funeral real inglés. Por supuesto, hubo que descartar muchas cosas por deferencia a las susceptibilidades protestantes (naturalmente nada de velas) y el resultado fue un templete abovedado cubierto de pendones y escudos de armas, rodeado de estatuas de las virtudes. En lo alto brillaba la corona de quien fue el primer emperador de Gran Bretaña. No cabe la menor duda de que, se tratase de católicos o de protestantes, la práctica de introducir la iconografía secular de la apoteosis en el funeral de un monarca, tiene sus raíces principales en las soberbias exequias de 1558 y en el extraordinario navío que había pasado por las calles de Bruselas.

Conclusión

Que acabemos un capítulo dedicado a Carlos V en la Inglaterra de los Estuardo, nos da una idea del extendido y duradero efecto de la recuperación imperial que dominó la mitología de la monarquía durante la primera mitad del siglo XVI. Los festivales de Carlos V, sin embargo, son algo aparte de los festivales asociados a los otros tres monarcas de los que hablaré en los siguientes capítulos. La diferencia está en que eran inspirados más que patrocinados por el emperador. Esto en cierto modo es claramente indicativo de su naturaleza hasta mediados de siglo. Hasta entonces, los festivales, aunque eran una parte de la vida cortesana de creciente importancia, no habían adquirido la condición de ser un arma esencial de gobierno. El hecho de que hacia 1550 empezasen a aparecer importantes libros dedicados a los festivales con espléndidas ilustraciones, demuestra que se estaban convirtiendo en eso [30]. El verdadero punto de partida de esta evolución fueron los volúmenes dedicados a las entradas del príncipe Felipe en Gante y Amberes en 1549 y a las entradas de Enrique II en Lyons, París y Rouen en 1548, 1549 y 1550. Estos fueron los precursores de las publicaciones masivas que vendrían luego y que se encuentran entre los grandes monumentos de la imprenta del Renacimiento. Al final del siglo, cuando tuvieron lugar las entradas de Alberto e Isabel en los Países Bajos, estas publicaciones se habían convertido en enormes volúmenes folio. Esta espectacular escalada sería la llamativa evolución que se produjo en la segunda mitad del siglo a medida que las *fêtes de cour* se convertían en expresiones de un generalizado neoplatonismo basado en el principio de que «ver es creer» y asociado a una evolución política en la dirección del Derecho Divino y el absolutismo. Estos iban a ser los factores cruciales en la creación del teatro del poder.

III. Las magnificencias de la «politique»

Catalina de Médicis y los festivales de la corte de los Valois

Unos cinco meses después de que la Nave del Estado pasara por las calles de Bruselas marcando el fin de la época de Carlos V, diputados franceses, españoles e ingleses se reunieron en un pueblo francés llamado Câteau Cambrésis para negociar un tratado. En este acuerdo, Francia renunciaba finalmente a sus ambiciones dentro de la península italiana, para adquirir en compensación Calais, que estaba en manos de los ingleses. La paz, como de costumbre, fue sellada por medio de alianzas dinásticas. Dos princesas francesas se casarían, una con el duque de Saboya y la otra con Felipe II de España. Agotada por una guerra desastrosa, la corona francesa tenía que ocuparse ahora de sus problemas internos, dejados de lado durante demasiado tiempo y, en particular, de la propagación del calvinismo, que había ganado conversos entre un considerable sector de la población, incluyendo a algunos miembros de la aristocracia. Pero antes de que se dieran cuenta de todo el alcance de estos problemas, se celebraron en París con gran esplendor dos casamientos, el de Margarita de Valois con el duque de Saboya y el del delfín Francisco con María, la reina de los escoceses. Uno de los festejos para celebrar el acontecimiento, fue un gran torneo en el que el rey, Enrique II, combatió con el capitán de su guardia. El resultado fue un famoso y fatal accidente en el que la lanza del capitán atravesó el casco del rey y al cabo de pocas horas Enrique había muerto y un muchacho de trece años ascendía al trono francés como Francisco II.

Este inesperado suceso fue presenciado por la reina Catalina de Médicis, cuyo dolor fue tan grande que durante el resto de su vida llevó luto. Como consecuencia de esta dramática muerte, esta princesa extraordinariamente culta y artística se vio de repente empujada al centro del escenario. La historia de los festivales en la corte de los Valois durante la segunda mitad del siglo XVI, está tan estrechamente ligada a ella que casi puede escribirse en términos biográficos. Porque las fiestas de corte de Catalina de Médicis eran parte integral de su política. Estos costosos y magníficos espectáculos estaban concebidos, como afirma Brantôme, para demostrar a los extranjeros que el país no estaba *«si totalement ruinée et pauvre, à cause des*

guerres passées, comme il s'estimoit» [1]. Catalina era el espíritu impulsor de tales ocasiones y las fiestas que ella daba siempre eran aclamadas como las más brillantes y originales. Para ella era un placer, cuenta Brantôme, presentar tales espectáculos, y decía que deseaba imitar a los antiguos romanos en ofrecerle entretenimientos a su pueblo, evitando así que se dedicaran a actividades más perjudiciales. Desgraciadamente para Catalina, esta política fue un error, pero durante más de veinte años, una de sus principales preocupaciones fue la periódica asociación de católicos y protestantes en fiestas caballerescas, cuyo tema era siempre la lealtad a la corona francesa y las bendiciones de la paz.

Festivales de la última época de los Valois: El telón de fondo

Contrariamente a lo que sucedía con los festivales de Carlos V, los de la corte de los Valois durante el período 1560-85 eran producto de un conjunto muy específico de circunstancias políticas que nos dan tanto el marco como la motivación para su existencia. La situación que Catalina heredó en 1559 era recurrente y proporciona el telón de fondo contra el cual se representaban todas sus fiestas de corte o «magnificencias», como las llamaban. A principios de 1560, había en Francia tres alineaciones políticas principales. El primer grupo, en general católico, encontraba sus líderes entre la poderosa casa de Lorena, la familia Guise. El segundo, principalmente de credo protestante o hugonote, estaba encabezado por representantes de las familias de Borbón o de Châtillou. En medio estaba la corona, arruinada y con un rey joven e inexperto, que no era lo bastante fuerte ni para dominar a los principales grupos políticos y religiosos rivales ni para mantenerse al margen de ellos. Como consecuencia, durante treinta años la monarquía permaneció peligrosamente aislada hasta que, en la persona de Enrique de Navarra, se identificó decisivamente con un bando. El único apoyo constante de Catalina eran sus secretarios de estado que se ocupaban de su correspondencia, emprendían interminables negociaciones con grupos rivales, secundaban sus incansables esfuerzos para lograr la paz y, cuando se lograba, la ayudaban a organizar festejos para celebrarlo. La política de Catalina se resume en su empresa personal, un arcoiris con un lema en griego que quería decir: «Trae paz y serenidad». La dificultad con la que se enfrentaba era que una guerra religiosa siempre llevaba a la próxima, que cada bando afirmaba perpetuamente que actuaba en defensa propia y que el temor mutuo que esto engendraba producía un total derrumbe de la confianza entre las partes implicadas. Catalina luchaba en medio de todo esto, teniendo que hacer frente a un erario público en bancarrota y a una iglesia corrupta y no reformada, temiendo el creciente poder de España en ambas fronteras, y tratando de resolver el problema de cómo permitir a una minoría religiosa que practicara su fe sin ser molestada. Su política, que fue siempre de paz y moderación —más tarde encarnada en la expresión «politique»—, encuentra vívida expresión artística en sus festivales. Una vez, en 1572, en medio de esta serie de festejos conciliatorios, a causa del pánico, esta política fracasó; el resultado fue la Masacre de San Bartolomé. Las terribles *«noces vermeilles»* de Margarita de Valois y Enrique de Navarra

han oscurecido el tema central de la vida de Catalina y le han costado su puesto como genio creativo del arte del festival.

Las pruebas visuales de los festivales de los Valois

Las *fêtes* de los últimos Valois están evocadas de manera maravillosa y errónea en dos series de documentos visuales a los cuales me referiré a lo largo de este capítulo. El más famoso es la serie de ocho tapices conocida como los Tapices Valois, en la actualidad en los Uffizi de Florencia, probablemente por la vía de la hija adoptiva y heredera de Catalina, Cristina de Lorena, gran duquesa de Florencia. El segundo es una serie de dibujos generalmente atribuidos a Antoine Caron (h. 1527-1599), seis en número, que están relacionados por la temática con los tapices y en los cuales evidentemente se inspiró el artista para la preparación de los cartones, aunque a menudo el contenido dista mucho de ser idéntico.

Una reciente investigación establece que no hay nada en el contenido de estos dibujos que demuestre que el artista estuviera presente en ninguno de los festejos pintados [2]. La fórmula de composición es esencialmente de síntesis, según la cual lo que a menudo era una secuencia de hechos, se combinaba en una sola imagen y se situaba delante de un fondo que igualmente redundase en el prestigio de la dinastía Valois. Cuatro de los seis dibujos utilizan este sistema, presentándonos un panorama del castillo d'Anet, una vista a través del lago hacia Fontainebleau, los jardines de las Tullerías de Catalina de Médicis y, además, una vista del patio. Este énfasis en los palacios de los Valois es tan fuerte que, por ejemplo, en el caso del ballet ejecutado en honor de los embajadores polacos en 1573, el salón provisional en el cual tuvo lugar, y del cual hay un grabado en madera contemporáneo, no aparece para nada. De la misma forma, el viaje de Carlos IX por Francia figura que empieza en Anet porque era más grandioso que el pequeño castillo de St. Maur donde comenzó realmente. Igualmente, lo que debe de ser el primer torneo de los festejos de Bayona en 1565 ha sido situado ante la fachada del patio del palacio de las Tullerías. El carácter antológico de estos dibujos es de hecho un rumbo completamente nuevo en el registro de los festivales. Se puede llegar a la conclusión de que originariamente los dibujos constituían una serie de ocho equivalentes a los tapices, pero que dos se perdieron. Una pista pertinente respecto a la fecha de su ejecución es que el último espectáculo que pintan, el ballet para los polacos, fue montado en 1573. 73-5

Este conjunto de dibujos debe, por tanto, usarse con extremada cautela, pues sólo nos da una impresión retrospectiva general del aspecto de los festivales de Catalina de Médicis. Lo que sí nos indican es que en su tiempo éstos fueron considerados importantes y dignos de registro. Si es preciso mirar con cautela los dibujos, con los tapices hay que ser aún más cautelosos [3]. Frances Yates intentó defender la tesis de que le fueron enviados a Catalina de Médicis como regalo de Guillermo de Orange con la esperanza de influenciarla a ella y a su hijo, Enrique III, para que apoyaran a su hermano, Anjou, en los Países Bajos. Yates creía que habían sido dibujados y tejidos en Amberes (en realidad, llevan una marca de Bruselas) en 1582, y fueron enviados a Francia con una embajada en 1584 ó

1585. En realidad, no existe ninguna evidencia directa que respalde esta hipótesis.

Si los dibujos se alejan de los acontecimientos que retratan, los tapices están
71, 72 aún más alejados. Su rasgo más característico es la sobreimposición de figuras de cuerpo entero reconocibles en primer término. Entre ellas están con certeza Enrique III, su esposa, Luisa de Lorena, Catalina de Médicis, el hijo menor de ésta, Anjou, la hermana de éste, Margarita de Valois, y su esposo Enrique de Navarra. Otras identificaciones son más dudosas. Enrique III es claramente rey, lo cual indica que los tapices son posteriores a su sucesión en 1574. La prueba de las ropas que llevan sugiere una fecha anterior a 1582. Para entonces, las mangas se habían ampliado enormemente y se llevaba ese elemento característico del vestido de la última época de los Valois, el guardainfantes en forma de tambor. Otro dato que nos hace pensar que los tapices fueron tejidos en los últimos años de la década de 1570 es la ausencia de cualquier alusión específica a las «magnificencias» para la boda de Ana, duquesa de Joyeuse, en 1581.

Inevitablemente, cualquier descripción de los festivales de Catalina de Médicis ha de recurrir a estas dos fuentes de ilustración; pero el investigador de la realidad de los festivales renacentistas debe considerarlos documentos dudosos. Dan a las fiestas una unidad estética que probablemente nunca tuvieron, y cualquier examen de los mismos contrastándolos con las fuentes documentales e impresas, despeja rápidamente cualquier pretensión respecto a su precisión arqueológica. Sin embargo, tienen mucho ambiente. También son monumentos tangibles a la creciente importancia atribuida a estos fenómenos transitorios a medida que el siglo avanzaba. Estas fiestas no sólo podían ser el tema de una serie de dibujos, quizá realizados con la intención de hacer grabados, sino también de un importante conjunto de tapices destinados a la decoración del palacio en su aspecto más lujoso.

La Academia y los festivales

Las *fêtes* de corte de los Valois, una vez más contrariamente a lo que sucedía con las de Carlos V, se distinguen también por estar animadas por una sola política artística, la de la recuperación de «la música antigua» y «la poesía antigua» [4]. Ronsard alababa a Mellin de Saint-Gelais por ser el primer poeta francés que casó la poesía y la música a la manera griega antigua, un movimiento que iba a encontrar su forma concreta en la Academie de Poesíe et de Musique creada por Antoine de Baif en 1570. Los fines de la Academia eran la unión de la música y el verso como había sido en la antigüedad y, a través de esta unión, la recuperación de los efectos éticos que la música antigua tenía sobre el oyente. Se creía que esta renovación de la antigua métrica, representada por la *musique mesurée* hacía unos «efectos» enormes en público. La más famosa historia del éxito que alcanzó este movimiento ocurrió en una de estas series de «magnificencias», las que se hicieron para celebrar el casamiento del favorito de Enrique III, el duque de Joyeuse, en 1581. Durante un combate a pie, una canción guerrera frigia provocó que uno de los caballeros presentes se levantase de su asiento y comenzase a desenvainar la espada para la lucha, siendo calmado su ardor marcial a continuación por un aire subfrigio. Esta unión de música y poesía incluyó también intentos de recrear «las antiguas danzas», basadas en los principios rítmicos de la *musique mesurée*. La Academia organizó experimentos prácticos de danzas ejecutadas al ritmo de una *chanson mesurée*, unificando así la poesía, la música y la danza. Los bailes coreografiados fueron siempre la contribución especial de Catalina de Médicis a cualquier serie de «magnificencias» y su interés por la coreografía, junto con los objetivos humanistas de la Academia, condujeron al nacimiento de una nueva forma artística, el celebrado *ballet de cour* francés. La historia de la Academia es oscura, pero en 1577 se fundó un sustituto o una extensión de la misma, la Académie du Palais. Muy dedicada a los debates filosóficos y a los aspectos de los ejercicios religiosos de Enrique III, continuó, sin embargo, las tradiciones del humanismo musical representadas por la fundación original. Los festivales de Catalina de Médicis estuvieron siempre, por lo tanto, influidos más o menos directamente por el programa que representaba este movimiento académico.

Chenonceaux y Fontainebleau, 1563-64

Catalina resumía su situación admirablemente en una carta dirigida a su hija Isabel: «Dios... me ha dejado con tres niños pequeños y un reino totalmente dividido, en el cual, no hay ni un alma en quien pueda confiar en lo más mínimo, alguien que no persiga sus propios fines». Su hijo mayor, Francisco II, murió en 1560 y Catalina tomó las riendas del gobierno en nombre del nuevo rey, Carlos IX, que entonces contaba diez años, con Antonio, rey de Navarra, a quien podía controlar, como teniente general del reino. Las esperanzas de Catalina de hallar una solución a las divisiones religiosas que desgarraban el país se centraron en la convocatoria de un nuevo concilio general en el que los protestantes fuesen escuchados. Al fallar esto, amenazó con convocar un concilio nacional de la Iglesia gala que hiciese su propia reforma desafiando a Roma. Lo único que la reina madre consiguió finalmente, fue una nueva sesión del Concilio de Trento, donde las demandas liberales hechas por la delegación francesa fueron rápidamente rechazadas. En respuesta, Catalina celebró un coloquio en Poissy, al que asistieron teólogos de los dos credos, pero esta reunión terminó en un total fracaso. No obstante, mientras tenían lugar estos esfuerzos reales en pro de la conciliación, los bandos rivales ya se habían unido: el duque de Guise, el Condestable Montmorency y el Maréchal de St. André por la parte católica, y el rey de Navarra, junto con el príncipe de Condé, por la parte hugonote. En enero de 1562, Catalina tomó el asunto en sus manos y publicó un Edicto de Tolerancia concediendo a los protestantes ciertos derechos para practicar su fe. Cuatro meses más tarde, los soldados del duque de Guise masacraron a unos protestantes que estaban entregados a su culto en un granero; este suceso desencadenó la primera guerra de religión. Esta guerra terminó un año después y, afortunadamente para Catalina, en ella desaparecieron la mayoría de los perturbadores: Navarra murió en el sitio de Rouen, el Maréchal de St. André cayó en la batalla de Dreux y el duque de Guise fue asesinado. En marzo de 1563, Catalina celebró el restablecimiento de la paz con la primera serie de sus «magnificencias» en Chenonceaux [5]. Se sabe poco de ellas, pero incluían fuegos artificiales, una fiesta acuática, una merienda campestre y una mascarada. Sólo conocemos detalles respecto al festejo de la llegada, cuando la comitiva real avanzó por la avenida bordeada de árboles y fue recibida por unas

sirenas que cantaban y a las cuales contestaban unas ninfas desde el bosque cercano. Entraron unos sátiros y trataron de llevarse a las ninfas, pero los caballeros las rescataron. Estas sirenas cantoras se convirtieron en un elemento fijo de la mitología de todas las series de «magnificencias» durante los próximos veinte años.

Chenonceaux puede considerarse un ensayo general para la siguiente serie de «magnificencias» conciliatorias, que tuvo lugar en Fontainebleau a principios de 1504. Aquí se había reunido la corte antes del *Grande Voyage de France* para recibir a los embajadores del Papa y de otros príncipes católicos que habían venido a pedir al rey francés que publicase los derechos del Concilio de Trento dentro de sus dominios y se uniese a una campaña para exterminar la herejía. Estas peticiones fueron rápidamente declinadas por ser contrarias a las libertades de la Iglesia gala, y la segunda serie de «magnificencias» se realizaron en un ambiente de rechazo al catolicismo tridentino y de conciliación religiosa. También reflejaron el deseo de Catalina de crear una corte brillante centrada en torno a su hijo durante los cuatro años en que gobernó como regenta.

Sabemos considerablemente más acerca de las fiestas de Fontainebleau, aunque únicamente se imprimió completo el texto y la descripción de una sola, la que dio el hermano de Carlos IX, Orleáns [6]. Nuestro conocimiento, por tanto, está lejos de ser total. Esto significa que el combate acuático con vestidos alegóricos, en el
72 cual se tomaba al asalto una isla en el lago de Fontainebleau, que aparece tanto en los dibujos como en los tapices de Valois, podría haber sido uno de los entretenimientos. No tenemos, por ejemplo, ninguna información respecto al *festin* de inauguración dado por el Condestable Anne de Montmorency. Tampoco tenemos detalles del combate a caballo organizado por el cardenal de Borbón cuatro días después. La contribución de Catalina fue una excursión a un pabellón en el bosque cercano seguida por la noche de un banquete y una comedia. El último festival fue dado por el propio Carlos IX el 15 de febrero, un torneo en el cual seis cuadrillas de hombres de armas cada una encabezada por un preminente aristócrata, atacaron un castillo defendido por el príncipe de Condé y otros cinco caballeros. El castillo estaba encantado y guardado por unos diablos, un gigante y un enano. Los asaltantes hicieron su entrada a través de una ermita al oír el sonido de la campana de los ermitaños y el premio para los caballeros que penetraron con éxito en lo que el cartel de Ronsard describe como «le seul fort des fidelles amours» fueron seis damas de la corte ataviadas de ninfas.

No obstante, la fiesta más complicada fue organizada por el duque de Orleáns el 14 de febrero. El duque tenía su propia residencia y ésta fue el marco de una elaborada serie de encuentros y fiestas al aire libre que fueron un anticipo de las formas más sutiles de festivales que vendrían más adelante. Al llegar, el rey entró en el recinto de un jardín con dos canales. En uno flotaban tres sirenas, una de las cuales recitaba con acompañamiento de laúd una canción que presentaba el nuevo reinado en términos pastorales. La sirena cantaba que el reinado de Enrique II había sido una edad de oro que su hijo, el pastor Carlin, estaba ahora a punto de restablecer después de haber expulsado al fantasma de la Guerra que había ocasionado que las benignas deidades del mar y de la tierra se ocultasen. Ahora habían reaparecido para celebrar la gloria de la monarquía francesa. A continuación, Neptuno navegó por el segundo canal en una carroza tirada por cuatro caballos de

mar, y se reveló a una ninfa en una concha oculta dentro de una roca. Más tarde, después de la cena, dos cuadrillas de caballeros disfrazados de griegos y troyanos demostraron su destreza en el patio en honor de sus damas y el día se cerró con un espectáculo del género del famoso *Château Ténébreux*. Apareció una doncella buscando la ayuda del rey para poner en libertad a ella misma y a otras dos a quienes un gigante tenía prisioneras en una torre. Sólo podían ser rescatadas por dos caballeros,

> *Et qui sont filz tous deux du plus vertueux prince*
> *Et du plus accomply aux armes que jamais*
> *On n'ayt veu, ou que veoir on pourra desormais* [7].

La doncella condujo al rey y a su hermano a una torre en una isla. Ellos atacaron la torre y, después de vencer a sus dos guardianes, liberaron a las prisioneras, tras de lo cual la torre ardió en llamas «pour monstrer que les enchantements du Tyrant qui l'avoit bastie, estoient finiz».

Las «magnificencias» de Fontainebleau constituyeron el modelo de las que vendrían después. Siempre consistirían en una serie de fiestas repartidas en varios días con intervalos en medio y eran distintas personas las que daban la fiesta cada día. En 1572, si no antes, una de las características era que toda la corte vestía de un solo color para cada día. En general, cada serie de «magnificencias» tenía dos tipos de espectáculo, el primero de los cuales era predominantemente caballeresco. En éste, se incluían una barrera, correr contra el poste, un torneo entre dos cuadrillas de caballeros o el asalto a una fortaleza. A medida que el reinado avanzaba, estas pruebas se fueron diversificando cada vez más con música y canciones y se realizaban dentro del marco de una acción dramática. Bajo la influencia de Catalina, estos deportes marciales se suavizaron y su importancia disminuyó gradualmente frente a las propias contribuciones de la reina madre. Estas tomaron una forma más bien híbrida, haciendo uso de carros triunfales, juegos de agua, banquetes, canto y baile, pero entrelazados para crear algo original. Brantôme afirma que siempre se podía confiar en que la reina madre produjese una experiencia nueva y hermosa. En las primeras etapas, la forma era deshilvanada y procesional, pero más adelante se volvió más coherente y unificada. De ella saldría la forma más característica de los festivales artísticos franceses, el *ballet de cour*.

El «Grande Voyage de France» y Bayona, 1564-65

Al acabar las «magnificencias» de Fontainebleau, la corte continuó su viaje ceremonial de dos años por las provincias de Francia con el fin de mostrar al joven rey a sus súbditos y generar de este modo apoyo para la corona [8]. Durante toda la gira se hizo cumplir rigurosamente el Edicto de Pacificación. En cada ciudad, el rey fue recibido con una solemne entrada de la misma manera que se había hecho con sus predecesores. Las descripciones contemporáneas insisten en la pobreza de estos actos, que reflejaban el estado de un reino agotado por las guerras civiles y los disturbios. El autor de la narración de la entrada del rey en Rouen en agosto de 1563 recuerda la suntuosidad de ocasiones anteriores y reflexiona con tristeza acerca de la pobreza actual y sobre el hecho de que ni siquiera quedaban suficientes

sastres para hacer los trajes para la acostumbrada procesión con que comenzaba la entrada. De la entrada en Lyons en junio de 1564, se escribió que no era «ny sumptueuse en habits, ny ingenieuse en apparat de Theatres et Perspectives» [9]. Los estragos de la guerra se recordaban vivamente. Pero la discordia estaba controlada y en la entrada se presenció el notable espectáculo de los niños protestantes y los católicos desfilando juntos en la procesión. Apolo y las Musas cantaron con optimismo acerca de una nueva edad de oro:

> *...O Charles de Valoys,*
> *Mon Prince, ô Siecle d'Or, tu sois le bien venue* [10].

El punto más lejano al que llegó la corte en su viaje fue la frontera española, donde desde el 15 de junio hasta el 2 de julio tuvo lugar el famoso encuentro de las cortes francesa y española conocido como la Entrevista de Bayona. Políticamente, la ocasión fue un desastre. Catalina había tenido la esperanza de que Felipe II acudiese en persona para poder explicarle su política religiosa. Al final, Felipe envió a su esposa, la hija de Catalina, Isabel, y como representante suyo al duque de Alba. Llevaban órdenes estrictas de ofrecer una alianza únicamente para exterminar la herejía, con demandas de que los ministros hugonotes fuesen desterrados, que a los hugonotes se les destituyese de sus cargos y que Catalina se encargase de que los decretos del Concilio de Trento entrasen en vigor dentro de su reino. La optimista creencia de la reina madre de que un contacto personal le permitiría persuadir a su yerno para que reabriese la cuestión de un nuevo Concilio General de la Iglesia y para llegar a un acuerdo respecto a nuevos matrimonios entre los Habsburgo y los Valois tropezó con un brutal rechazo.

Las fiestas, por lo tanto, celebraron una inexistente *entente* hispano-francesa, ofreciendo un contexto y un propósito para los festivales bien distinto del de las «magnificencias» de Fontainebleau [11]. Se pretendía que Bayona presentase internacionalmente a la monarquía francesa como rica y espléndida no sólo en términos financieros, sino también culturales. Esta vez, las cuatro grandes fiestas no fueron dadas por individuos particulares, sino que fueron el resultado de los pródigos gastos del gobierno para costear una serie de espectáculos que dejaran asombrados a los espectadores, pues cada uno eclipsaba al otro en un crescendo de inventiva y ostentación. Cuando comenzaron el 19 de junio, lo hicieron con un torneo ele-
73 mental al cual los caballeros vinieron vestidos con trajes de las naciones: troyanos, franceses, moros, españoles, romanos, griegos y albanos, seleccionados para expresar el homenaje a Carlos IX de los caballeros de la antigüedad, así como de las naciones modernas. Otros grupos vinieron vestidos de escoceses primitivos, de demonios, de turcos y de ninfas, demostrando el poder del monarca sobre los salvajes y el reino de la mitología. Dos días más tarde, reaparecieron los caballeros de diversas naciones para atacar un castillo encantado en el cual Bellona tenía prisionera a la Paz gracias a la magia de Merlín. Repetía el último acto de la fiesta del duque de Orléans del año anterior; esta vez sólo el rey tenía el valor y la virtud necesarios para vencer al guardián, sobreponerse a un grupo de demonios, derrotar al gigante y rescatar a la Paz. Una vez más, Carlos IX era presentado como la persona que cumplía las profecías: «*ce gentil Chevalier, à qui ceste adventure estoit reservée, rendra la Christienté plus florissante qu'elle n'avoit jamais está...*» [12]. El espectáculo final fue un torneo entre los Caballeros de Gran Bretaña y de Irlanda, una alusión a la Bretaña y la Irlanda de Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda más que a la Inglaterra de Isabel I. El torneo tuvo lugar el 25 de junio y consistió en ocho caballeros de cada lado defendiendo al Amor y la Virtud respectivamente. Los desafíos fueron cantados con acompañamiento de lira y cada cuadrilla entró al palenque precedido de una carroza. Los caballeros británicos tenían a la Virtud Heroica y otras cuatro Virtudes con las nueve Musas, y los irlandeses llevaban a Venus, las tres Gracias y nueve Amorcillos o Pasiones. Las Musas y las Pasiones subieron a la galería donde estaban sentadas las damas y les dieron medallones con las divisas pintadas en los escudos de los caballeros. El *Recueil* oficial de estos festejos contiene grabados de ellos, y algunos pueden identificarse en los tapices Valois que reflejan la ocasión.

El festival de agua de Catalina fue el tercero de la serie. El anónimo autor del 74
Recueil oficial empieza por dar una franca explicación de los propósitos de la reina madre. Escribe que gracias a esta reunión, ella deseaba asegurar no sólo la paz y la unión de los dos reinos, sino a través de esto «*le bien universal de toute la Chrestienté*» [13]. Embarcando en una nave construida como un castillo, la comitiva real navegó por una serie de canales hasta una isla en la que se había levantado una construcción octogonal para el banquete. Mientras navegaban, contemplaron varias piezas escénicas representadas en distintos puntos: primero hubo un ataque a una ballena realizado por hombres que iban en barca, el cual duró media hora; segundo, apareció una tortuga marina sobre la cual iban sentados seis músicos disfrazados de tritones que se pusieron a tocar al ver a Carlos IX; tercero, apareció Neptuno en un carro tirado por caballos de mar. Tanto los dibujos como los tapices muestran estos incidentes con detalle, ya que recuerdan a los elementos empleados en el entretenimiento del duque de Orléans el año anterior. Neptuno iba seguido de Arión a lomos de un delfín y de tres sirenas (también elementos conocidos) quienes cantaron canciones de lealtad, diciendo que éste era un momento propicio para saludar a Carlos y a su hermana, la reina de España. Al desembarcar, hubo bailes ejecutados por pastores y pastoras, tras de lo cual la comitiva avanzó por una *grande allée* para ser recibidos por Orfeo y Lino junto con tres ninfas, quienes cantaron canciones con versos que resumían todo el tema del espectáculo del día:

> *...ie voy le François et l'Ibere*
> *Ioincts et unis, non point comme estrangiers,*
> *Mais tout ainsi que deux freres Bergiers.*
> *Tant que vivra Philippe et Isabeau,*
> *Tant que vivra Charles et Catherine,*
> *Ny l'Espagnol ny le François troupeau*
> *Craindra le Nord ny sa froide bruine:*
> *Tant que seront ces quatre d'un accord,*
> *Entre Bergiers il n'y aura discord* [14].

La paz de Francia y España se canta en términos de una idílica vida pastoral de la Edad de Oro. Después de que los pastores y las pastoras sirvieran un banquete, entraron seis violinistas que interpretaron música para que bailaran un ballet nueve

ninfas que aparecieron sobre una roca luminosa, tras de lo cual la comitiva real regresó del mismo modo que había venido.

71 Tres de los dibujos y dos de los tapices nos ofrecen impresiones de las fiestas de
73-5 Bayona. Impresiones es la palabra, porque en ellos no aparece nada que no pueda haber sido tomado del *Recueil* oficial publicado [15]. En lo que respecta a la evolución de las fiestas cortesanas de los Valois, los dibujos son la mejor fuente. Al torneo del primer día se le ha puesto el fondo del patio de las Tullerías con el enano del rey en primer término. El caballero que corre contra el poste es ciertamente Carlos IX vestido de troyano y detrás de él está su hermano, Enrique, disfrazado de amazona con una falda. La enorme nave construida como un castillo, que transportó a cientos de personas en el festival acuático de la reina madre, ha sido reducido en el dibujo y parece llevar a unas veinte. El río Adour cruza diagonalmente de derecha a izquierda, permitiendo al artista situar en él los encuentros mencionados en el *Recueil*, con el ataque a la ballena en primer término. Los entretenimientos de la Isla han quedado también reducidos a una construcción para banquetes situada en la distancia. No obstante, el dibujo resume con bastante exactitud la esencia de este festejo, con su constante cambio de punto de vista a
75 medida que el cortejo avanzaba por agua y por tierra. En el dibujo del último torneo, hay una síntesis similar en la cual la entrega de los medallones tiene lugar en la distancia mientras en primer término se ve el ballet ecuestre con que terminó el torneo, en el cual los jinetes se lanzaban bolas de fuego y luego se entremezclaban para demostrar que el Amor y la Virtud eran compatibles.

Los componentes de las fiestas de Bayona eran una recreación de las de Fontainebleau. La ballena del viaje simbolizaba la guerra derrotada ante los ojos de los espectadores viajeros, la guerra civil y la guerra entre los Habsburgo y los Valois. Una vez vencido el monstruo, era posible que las temerosas deidades del mar y de la tierra hiciesen sentir de nuevo su presencia. Las pastoras durante sus danzas llevaron a la Armonía del agua a la tierra. Este tema de los inocentes pasatiempos campesinos restaurados en tiempo de paz se repitió una y otra vez durante el *Grande Voyage de France*; en cualquier región que visitara el rey, los bailes locales formaban parte de los festejos. Tal fomento de los placeres campesinos como símbolo de un gobierno bueno y pacífico, puede compararse tanto con los cuadros de *Kermesse* campesinos pintados por Breughel, como con los festejos en los viajes de Isabel I. En contraste con Fontainebleau, hay un cambio en el contenido, con un énfasis en el baile hasta entonces desconocido. El *ballet de cour* saldría de estos bailes ejecutados por las pastoras con trajes regionales en un prado y de las danzas de las ninfas al final del banquete.

Paz e imperio: las entradas de Carlos IX e Isabel de Austria, 1571

Durante los años intermedios, la guerra estalló dos veces; la primera en 1567, que acabó con el Tratado de Longjumeau al año siguiente, para volver a estallar poco después, terminando esta vez en agosto de 1570 con la Paz de Saint Germain. Ambos tratados ratificaban el cumplimiento obligatorio del Edicto de Pacificación y el segundo iba aún más lejos concediendo a los hugonotes ciertos *places de sûreté* para la práctica de su religión. El festival más documentado de estos años,

sin embargo, fue las entradas separadas que hicieron en París en marzo de 1571 Carlos IX y su reciente esposa, Isabel de Austria [16]. Ambas tuvieron lugar poco después de la Paz, y el programa para la entrada del rey se había preparado durante el otoño de 1570, por lo que reflejaba directamente la increíble oleada de optimismo que había producido la creencia de que al fin se había logrado una pacificación permanente entre los católicos y los hugonotes. Esta opinión se vio reforzada por la elección de la novia, pues Isabel era hija del emperador Maximiliano II, dentro de cuyos dominios se había concedido tolerancia a los protestantes, aunque sólo a los que eran nobles. Nadie de los que presenciaron cualquiera de las dos entradas, que son una expresión tan pura de las aspiraciones del momento, podía haber previsto la terrible tragedia que ocurriría algo más de un año después en agosto de 1572, irónicamente, el año en que se publicó con considerable retraso la narración de los festejos.

La alianza de la corte y la ciudad para esta celebración se pone de manifiesto en el hecho de que los padres de la ciudad contrataran a dos poetas reales, Ronsard y Dorat, quienes prepararon el programa con uno de los concejales, que también era humanista y poeta, Simón Bouquet. Dorat contribuyó con las inscripciones latinas y griegas, Ronsard con las escritas en francés, mientras que Bouquet actuó como coordinador general de ambas entradas [17]. Juntos dieron detalladas instrucciones que fueron entregadas para su ejecución a los artistas, que también estaban estrechamente relacionados con la corte, Germain Pilon (h. 1535-1590) y Niccoló dell'Abate (1509/12-¿1571?). La entrada del rey se centraba en la recién establecida paz y reprimía deliberadamente cualquier tendencia al triunfalismo. Partes de la épica de Ronsard de próxima aparición, la *Franciada*, que pretendía ser la *Eneida* de la dinastía de los Valois, se publicaron con el *Recueil*, aunque nada de ello se utilizó debido a su trasfondo belicoso. Todo tenía que ser paz y armonía. Por lo tanto, Catalina de Médicis aparecía como *Galia* sosteniendo en alto un mapa de Francia en el papel de quien ha «soustenu et supporté la France renversée et dereglée au plus fort de son mal» [18]. Gracias a ella y a sus virtudes la antigua monarquía imperial de Francia, cuyos fundadores, Francus y Pharamond, adornaban el primer arco que vio el rey, se conservó para luego ser llevada a mayores glorias por su hijo, Carlos IX. Una enorme perspectiva pintada resumía los temas de la entrada. En un lado estaban las columnas gemelas de la divisa del rey, no entrelazadas, sino enderezadas (en alusión más directa a la divisa de Carlos V) y debajo las figuras de *Pietate et Justitia*. En el lado opuesto había un par de columnas idéntico sobre el cual estaban suspendidas las armas de Francia y Alemania con *Felicitas et Abondancia*, una progresión de una afirmación de paz interna y justicia a una visión del matrimonio entre imperios. *Felicitas*, sin embargo, era en realidad 78
Pax, puesto que llevaba una rama de olivo y un cautivo yacía atado a sus pies. En medio de esta escena de perspectiva serliana, estaba sentada *Magestas*. Aún más interesantes eran las decoraciones de los arcos en el Pont de Notre Dame. Aquí una pintura mostraba unas colmenas en guerra, representando a los católicos y los protestantes, a las cuales calmaba una mano que bajaba del cielo y espolvoreaba sobre ellas un polvo que dispersaba a las abejas. En otro figuraba una escena de un sacrificio en un altar aludiendo a la inviolabilidad de la Paz; y en un arco cercano se veía a Marte encadenado a un laurel con la Victoria y la palma de ella atada a un olivo.

Isabel estaba enferma cuando tuvo lugar la entrada del rey —se rumoreó con optimismo que estaba embarazada— así que grande fue la consternación de los padres de la ciudad cuando se pidió una segunda entrada, que tuvo lugar tres semanas más tarde. Mucho fue el pánico y la confusión de los artistas y los poetas, que tuvieron que enfrentarse a la tarea de adaptar las decoraciones ya existentes. Es asombroso, no obstante, aparte de la inevitable pobreza intelectual de este programa, la facilidad con que se pudo adaptar una estructura existente a un esquema totalmente diferente. Se introdujeron nuevas estatuas, pero básicamente se alteraron las anteriores. Esta vez eran policromas y se aplicaron generosamente capas de oro y de plata a la arquitectura efímera, lo cual dio a las superficies un brillo que disimulaba el hecho de que todo era en lo fundamental lo mismo que antes. Partiendo de la premisa de la entrada del rey, los temas de reconciliación y solidaridad nacional se ampliaron hasta un pronóstico de que por el matrimonio de estos dos monarcas descendientes de Troya no sólo se uniría Europa, sino que nacería un niño que conquistaría el Oriente y gobernaría el mundo. Francus y Pharamond se convirtieron en Pepino y Carlomagno. El buque de Francia, flanqueado por Carlos IX y Anjou como Cástor y Polux, fue sustituido por una ninfa sobre el lomo de un toro que no era Europa, sino Asia, y el *Recueil* contaba que el hijo de este matrimonio «ravira l'Asie, et le reste du monde, pour joindre à son Empire et
76 soy faire Monarque de l'Univers» [19]. Las aspiraciones universales, basadas en la
77 descendencia de los reyes de Francia de Carlomagno, nunca estaban muy lejos, y además, los recopiladores pueden haber estado influidos por los escritos de Guillaume Postel, que presenta a la monarquía francesa en este impresionante papel.

La entrada de la reina tuvo una característica adicional, un banquete alegórico en una sala decorada con veinticuatro lienzos de Niccolo y su hijo Giulio Camillo dell'Abate, siguiendo un programa extraordinariamente críptico de Jean Dorat. Los lienzos ilustraban la historia del hijo de Baco, Cadmus de Tebas, como fue contada por un poeta griego del siglo V, Nonnos de Panopolis. El momento culminante era el panel central del techo, en el cual Cadmus con su esposa, Armonía, navegaban en un gran barco con otros cuatro barcos más pequeños, que representaban a la Religión, la Justicia, la Nobleza y el Comercio, encadenados a él. En otras palabras, la visión era la de la pareja real guiando la nave de Francia, también emblema de la ciudad de París, hacia un buen puerto de paz y grandeza imperial. Desgraciadamente, no ocurriría así. Ya la entrada de la reina con un suntuoso banquete había ofendido a los católicos porque había tenido lugar durante la cuaresma. Esto fue comentado como una indicación de hasta qué punto la influencia hugonote estaba dominando la mente del joven rey.

Le Paradis d'Amour: La boda de Enrique de Navarra con Margarita de Valois, 1572

El matrimonio de Carlos IX e Isabel de Austria reflejó con exactitud la política de Catalina de Médicis durante este período, la cual se centraba en las bodas de sus hijos. Más o menos simultáneamente había otros proyectos en marcha: Anjou, y posteriormente Alençon, con Isabel I de Inglaterra y Margarita con Enrique de Navarra. En estos dos casamientos, la reina madre iba un paso más allá al pasar de

una alianza entre soberanos de mentalidad liberal a una entre parejas cuya fe era de credos rivales. Por medio de estos casamientos, se formaría una red de alianzas conciliatorias por toda Europa, una política que se complementaría con unos esfuerzos concertados en contra de la opresión de España sobre los Países Bajos. En julio de 1570, el hermano de Guillermo de Orange, Luis de Nassau, le pidió a Catalina y a Carlos IX un ejército francés para liberar los Países Bajos. El resultado de esto fue un *rapprochement* con el nuevo líder de los hugonotes, el almirante Coligny, quien comenzó a tener una creciente influencia sobre el rey, que Catalina lamentaría más tarde. Durante estos años, por tanto, se formó una red de alianzas antiespañolas. En la primavera de 1572 se firmó un tratado de paz con Inglaterra y se iniciaron en serio las negociaciones para el matrimonio con Isabel. Se intercambiaron fastuosas embajadas y se dieron espléndidas fiestas a ambos lados del Canal. En Inglaterra, la ocasión se celebró con un brillante torneo a media noche en el palacio de Whitehall, en el cual se hicieron discursos en francés sobre el tema de la Paz, que llegó en una carroza, buscando el socorro de la reina [20]. Pero aún más importante fue que el 11 de abril se selló el contrato de matrimonio entre Enrique de Navarra y Margarita de Valois.

Las «magnificencias» para el enlace Navarra-Valois celebradas un año más tarde se planearon como una serie del mismo modo que sus predecesoras. Ninguno de los asistentes a la fiesta inaugural podía haber intuido que esta reunión de líderes católicos y protestantes celebrando con fraternal regocijo un matrimonio que representaba la culminación de la política de conciliación, acabaría en la sangrienta Masacre de San Bartolomé [21]. Cuando comenzaron el 17 de agosto con las habituales *fiançailles*, todo estaba preparado para la acostumbrada mezcla de combates caballerescos, mascaradas y espectáculos alegóricos, en los cuales los miembros de las religiones rivales se unían para honrar a la corona y rendir tributo a los recién casados. Después de la boda, el lunes, hubo una mascarada en la cual el rey, los protestantes Navarra y Condé y el ultracatólico duque de Guise entraron en el salón en carrozas marinas incrustadas de corales y moluscos. Carlos IX hacía de Neptuno, y las deidades descendían de sus grutas marinas móviles y bailaban. Esta era la mitología de las fiestas de Fontainebleau y Bayona trasladada a un interior. El martes hubo un baile cortesano en el Louvre, mientras que el miércoles, el festival consistió en un combate alegórico en la Sala de Borbón del Louvre, titulado *Le Paradis d'Amour*. Este fue el más espectacular de todos los entretenimientos que tuvieron lugar. Las narraciones existentes demuestran que se habían planeado otros, pero que nunca llegaron a realizarse debido a la desastrosa interrupción de los festejos.

Le Paradis d'Amour era una recreación de los combates del castillo encantado de las fiestas anteriores, pero esta vez con más énfasis en la danza. Por lo poco que sabemos de él, *Le Paradis d'Amour* también constituye un momento crucial en el desarrollo del nuevo arte del *ballet de cour*. El argumento era del habitual estilo inconexo. Carlos IX y sus dos hermanos, Anjou y Alençon, defendían las puertas del Paraíso, tras de las cuales se extendían los Campos Elíseos, donde residían doce ninfas y en los cuales giraba una gigantesca maqueta de los cielos. A la izquierda estaba el Inframundo, con un boca del infierno a la que se llegaba cruzando un río en una barca manejada por Caronte. Entraron en el salón cuadrillas de caballeros vestidos con diferentes libreas que lucharon ante las barreras; a medida que eran

derrotados por los hermanos, quedaban relegados al Inframundo. En este marco casi teológico, los atacantes estaban encabezados por el recién casado, Enrique de Navarra, algo considerado retrospectivamente como especialmente siniestro y profético de los sucesos que vinieron a continuación. Pero no había nada inusual en la trama, ya que los hermanos reales siempre tenían que ganar, como había ocurrido en los anteriores torneos con disfraz. Esta vez, sin embargo, la secuencia escénica había cambiado. Después de la lucha, en lugar de las habituales celebraciones de la victoria de la familia real, Etienne Le Roy, el famoso cantante, descendió del cielo como Mercurio, acompañado de Cupido, y arengó a los hermanos reales acerca de las virtudes del amor. Seguidamente condujeron a las doce ninfas fuera de los Campos Elíseos y bailaron un complicado ballet que duró una hora. Al concluir éste, los caballeros prisioneros fueron liberados (presumiblemente por intercesión de las ninfas), en alusión al poder pacificador del amor ejemplificado en el enlace Navarra-Valois. El entretenimiento llegó a su fin con los acostumbrados fuegos artificiales. Con su mezcla de argumento dramático, decorados, canto y danza, se acerca ya mucho a la nueva forma del *ballet de cour*.

El jueves 21 de agosto hubo un *course de bague* en el patio del Louvre. Carlos IX y sus hermanos aparecieron vestidos de amazonas, el príncipe de Condé *à l'estradiotte*, el duque de Guise como otra amazona y Enrique de Navarra y su cuadrilla como turcos. El 23 de agosto, entre las diez y las once de la mañana, al almirante Coligny le dispararon y le hirieron desde una casa, que pronto se descubrió que pertenecía al duque de Guise. El pánico que esto produjo precipitó la serie de acontecimientos que llevó a dar la orden para la masacre. En contra de casi todo lo que la política de Catalina de Médicis había defendido siempre y en contra del espíritu del enlace Navarra-Valois, la sangrienta masacre irrumpió en la escena. Sus horrores se repitieron inmediatamente por el resto de Francia, llevando a una reanudación de la guerra civil. Extrañamente, no supuso prácticamente ninguna diferencia cuál fuese la política real. De hecho, el estudio de estos festivales, con sus temas de paz y reconciliación, de un triunfo de la «politique», es lo que elimina decisivamente cualquier hipótesis de que la terrible masacre fuese premeditada en lo más mínimo; como se comprendió rápidamente, sólo puede haber sido un espantoso error. Catalina reanudó sus relaciones con Guillermo de Orange y Luis de Nassau contra la presencia de España en los Países Bajos, y una vez más, se negó a publicar los decretos del Concilio de Trento. El problema fue que el error había sido de tan colosales proporciones que destrozó el concepto de Catalina del papel de la monarquía francesa como líder liberal frente a la dominación española y supuso un retroceso en la campaña de los Países Bajos. Que la masacre fue un error garrafal lo confirma aún más el hecho de que ocurriera justamente cuando Catalina estaba proyectando la política más liberal y tolerante posible con el fin de que su hijo favorito, Anjou, fuese elegido rey de Polonia.

«Magnificencias» para los embajadores polacos, 1573

El 7 de julio de 1572, un mes antes de las «magnificencias» Navarra-Valois, murió Segismundo III de Polonia y la Dieta polaca se reunió para elegir un nuevo rey. Polonia era excepcional en la Europa del siglo XVI por ser el único país donde

la libertad de conciencia era un hecho establecido. Por lo tanto, el más conciliador enviado de Catalina, Jean de Montluc, obispo de Valence, tuvo grandes dificultades para explicar la masacre. El 9 de mayo de 1573, la Dieta polaca eligió rey a Anjou, pero sólo a condición de que mantuviese la libertad de conciencia. Dos meses más tarde, el 6 de julio, Carlos IX publicó el Edicto de Boulogne, poniendo fin a la guerra provocada por la masacre y estableciendo una vez más la libertad de conciencia en Francia. De esta forma, en menos de un año, Catalina estaba de nuevo en el punto de partida. A la luz de una corona para Anjou, había que organizarlo todo como si la masacre nunca hubiese ocurrido.

Un año más tarde, casi exactamente, los embajadores polacos hicieron su entrada en París. La impresión que causaron con sus suntuosos atuendos, de los que ha quedado constancia en el dibujo de Caron y en el tapiz de Valois, fue de riqueza y esplendor bárbaros. Al parecer, hubo la habitual serie de «magnificencias», precedida por la entrada de Anjou en París como rey de Polonia [22]. Esta fue concebida por Jean Dorat y presentaba la feliz, aunque totalmente falsa, imagen de los tres hermanos unidos, la pena de Francia por la pérdida de Anjou, y el heroísmo de la reina madre, presentada como Palas, loada como madre de reyes y hacedora de la paz. Valientemente, tampoco se dejaron de lado las alusiones a la religión. En el Pont de Nostre Dame, la ciudad de París, vestida de Lutecia y con corona, era presentada curiosamente como Religión con un altar llameante ante ella «representant l'affection et zelle que ladite Ville a envers la Relligion, et pieté d'icelle tant envers Dieu que le Roy» [23]. La religión era claramente no sectaria y para resaltar esto, los versos cantaban a los tres hermanos reales, uno rey de Francia, otro rey de Polonia, mientras que en el caso del tercero, le esperaba otra corona al otro lado del mar, la de Inglaterra. De este modo, el programa incluía en su órbita conciliatoria las negociaciones para casar a Alençon con Isabel I.

El mayor espectáculo, no obstante, fue el ballet montado por la propia reina madre en los jardines de las Tullerías [24]. Dieciséis damas de la corte, entre ellas su hija Margarita de Valois, entonces en su momento más resplandeciente, aparecieron sentadas en una roca de plata vestidas como las provincias de Francia. Con el acompañamiento de la música más melodiosa que se había oído jamás, según una narración contemporánea, recorrieron un salón iluminado deslumbradoramente con antorchas. Después, las damas se bajaron de la roca y bailaron un espectacular ballet, que duró una hora. Ni un paso estaba equivocado y los intrincados movimientos y figuras, junto con la gracia de las damas, causaron una profunda impresión en el público. Nunca se había visto nada semejante en cuanto a coreografía contínua. Brantôme escribe que fue «le plus beau ballet qui fut jamais fait au monde» y los polacos dijeron que «le bal de France estoit chose impossible à contre faire à tous les rois de la terre».

Agrippa d'Aubigné cuenta que el baile cortesano que vino a continuación se prolongó durante casi toda la noche. El débil grabado en madera que ilustra la narración oficial, *Magnificentissimi Spectaculi* de Dorat, muestra algo del aspecto de la *salle des fêtes* provisional y, sobre todo, a las damas de la corte formando una figura, vestidas y distribuidas en dos grupos de ocho. Nos hacemos una clara idea de la importancia del teatro, con sus asientos en gradas que permitían a los espectadores apreciar los dibujos que formaban las bailarinas. Tanto en el dibujo de Caron

como en el tapiz, las paredes del salón desaparecen y se nos muestra el baile cortesano en su apogeo. En primer término, están los polacos vestidos con el traje nacional, mientras al fondo se extienden los jardines de las Tullerías. Por estas fuentes, sabemos que en aquella ocasión los músicos iban vestidos como Apolo y las Musas y también estaban sentados en una roca. *El ballet de las provincias de Francia* incluía la presentación de emblemas simbólicos, un elemento tomado del torneo de Bayona. La mitología era también la de Bayona, pero por su notable desarrollo en coherencia y en la elaboración del elemento de danza era ya una nueva forma de espectáculo.

El triunfo de la fe: Enrique III en Italia, 1574

Menos de un año después, el 15 de junio de 1574, llegó a Cracovia la noticia de la muerte de Carlos IX. El reinado del nuevo rey tendría el prefacio de una serie de festivales glorificando el poder de la monarquía francesa mientras Anjou, ahora Enrique III, se dirigía a su país pasando por Italia, una ruta tortuosa elegida para evitar el paso por la Alemania protestante. En cierto sentido, estos festivales pertenecen a la historia de las *fêtes* de los Valois, ya que nos ofrecen una visión de los sucesos ocurridos en Francia que es rabiosamente católica, y refleja el carácter de la península italiana a medida que se hundía bajo la dominación de los Habsburgo y las nuevas formas de fervor religioso generadas por la Contrarreforma. No hay ninguna ambigüedad en la manera de presentar al rey francés como un leal servidor de la Iglesia de Roma, ya famoso por sus victorias sobre la herejía [25]. Quizá en Venecia, y un poco en Ferrara, pero desde luego no en Mantua, percibimos fugaces alusiones al retorno de una monarquía francesa lo bastante poderosa como para romper el dominio de los Habsburgo. No obstante, nada halagaba tanto a estos nuevos soberanos de los minúsculos estados que recibir la visita de la cabeza coronada de un antigua dinastía.

Enrique hizo su entrada en Venecia sentado en la popa del *Bucintoro*, la falúa estatal. Delante de San Niccolò en el Lido, se había levantado un arco triunfal,
80 basado en el de Séptimo Severo, y una logia diseñada por Palladio. El arco estaba decorado con lienzos de Veronese y Tintoretto, celebrando las hazañas marciales del rey, cuando era Anjou, contra los hugonotes, con la Fe triunfando sobre la figura de la Herejía. Las columnas corintias de la majestuosa logia se alternaban con estatuas de las virtudes, mientras que en el interior había cuatro Victorias en torno a un altar con un cuadro de Cristo pintado por Tintoretto. Los festejos duraron diez días e incluyeron banquetes, ceremonias religiosas, fuegos artificiales y actuaciones de I Gelosi. El duque de Ferrara había estado presente en todo esto, así que la entrada de Enrique en la ciudad de los Este repitió exactamente los temas de Venecia; el rey pasó por un elogio de sí mismo enteramente en términos de virtudes, comenzando por la Religión, donde se incluía un cuadro de sus batallas para derrotar a los hugonotes. Para no ser menos, la corte rival de los Gonzaga, bajo el duque Guillermo, utilizó en Mantua el mismo repertorio en un acontecimiento que representó un momento culminante en prestigio internacional para la familia ducal. Mantua era un satélite de los Habsburgo, con una duquesa que era hija del emperador Fernando I, y tanto ella como su marido estaban profundamente comprometidos con la nueva oleada de devoción católica. Al entrar en la ciudad, Enrique vería la antigua divisa de los Gonzaga con el Monte Olimpo; pero ahora la Fe se alzaba en su cima y tenía el lema: *Hic semper tuta.*

¿Qué significaba esta explosión de homenaje a la monarquía de los Valois? En muchos sentidos, no demasiado, pues era en gran medida retórica vacía concebida para dar prestigio más a los anfitriones que al invitado. Los temas, sin embargo, se anticipaban al espíritu del nuevo reinado, ya que Enrique III, mucho más que sus hermanos, era hijo de la nueva devoción. En Venecia, le habían regalado un manuscrito que contenía los estatutos de una Orden del Espíritu Santo fundada en el siglo XIV por Luis de Taranto, rey de Jerusalén y Sicilia. Estos iban a inspirar cuatro años más tarde, en 1578, uno de los canales reconocidos por Enrique para introducir en Francia las reformas del Concilio de Trento, la Orden del Espíritu Santo.

Las «magnificencias» de Joyeuse, 1581

Casi una década separa las «magnificencias» para los embajadores polacos de las celebradas con motivo de la boda de Anne, duque de Joyeuse, en 1581. Estos fueron los años del reinado del hijo más dotado y más complicado de Catalina, Enrique III. Intelectual e introvertido, era un rey inadecuado para regir una Francia dividida por la religión y arruinada por las guerras civiles y la bancarrota. Siendo con mucho el más inteligente de los hijos de Catalina, pasaba alternativamente por períodos de febril actividad y de total inercia. A medida que transcurrían los años, predominaban estos últimos. Era propenso a enfermizas sospechas de quienes le rodeaban, mal juez de la personalidad de los demás e incapaz de calcular las consecuencias de sus propios actos. Su reinado comenzó con la desintegración de la unida familia. El 15 de septiembre de 1574, Margarita y Alençon, que odiaban a su hermano, abandonaron la corte. Navarra ya se había marchado y ahora encabezaba a los hugonotes. La pobre Catalina se pasaba la mayor parte del tiempo tratando de restaurar la concordia entre los dos hijos que le quedaban y su hija. Mientras crecía el poder de la causa católica, dirigida por Guise y apoyada por España, la corona se iba quedando cada vez más peligrosamente aislada; y el abierto desafío de Alençon, que ahora se convirtió en Anjou, no ayudaba a la posición del rey. Estos fueron años en los que la corona luchó por evitar la desintegración del gobierno, y trató de impedir que Anjou interviniese en los Países Bajos y de arreglar su matrimonio con Isabel I.

Las «magnificencias» de Joyeuse celebraron el matrimonio del favorito de Enrique III, Anne, duque de Joyeuse, con Margarita, la hermana de la reina Luisa de Lorena [26]. Estas «magnificencias» no fueron las fiestas conciliatorias de antaño, en las cuales los caballeros católicos y protestantes participaban en caballerosos y pacíficos combates para demostrar su lealtad a la corona. Las «magnificencias» de Joyeuse exaltaban a un favorito leal casi hasta elevarlo a la posición de un miembro de la familia real y representaban la estrecha alianza de la corona, por vía de matrimonio, con la facción ultracatólica de Guise. Esta exaltación ofendió a la aristocracia y el escandaloso gasto de un millón de *écus* en las fiestas de la boda fue duramente criticado en vista de las crecientes deudas reales y del colapso de un

gobierno ordenado en las provincias. Las «magnificencias» tuvieron lugar durante un intervalo de paz, ya que el 26 de noviembre de 1580 se había firmado el Tratado de Fleix. A comienzos de 1581, Enrique III había tenido una larga enfermedad, tras de la cual, su excentricidad e inmoderación empeoraron. El padre de la novia, duque Carlos de Lorena, y su corte, vinieron a París para la boda, y las consiguientes fiestas fueron sin duda el punto culminante del arte de los festivales de los Valois. En la dedicatoria de sus *Mimes* a Joyeuse, de Baif escribió que aún estaba tratando de reponerse después de tantos «magnifiques thèâtres, spectacles, courses, combats, mascarades, ballets, poésies, peintures» [27], que habían sido especialmente creados en honor de la alianza. Los carteles de desafío fueron compuestos por Ronsard y Desportes, un epitalamio por de Baif, la música por Claude Le Jeune (1528-1600) y el decorado por Antoine Caron. El rey les pagó generosamente por sus trabajos, y en estas fiestas más que en ninguna otra, podemos observar los frutos del programa poético y musical de la Académie de Musique et de Poésie.

Como de costumbre, las «magnificencias» duraron dos semanas y fueron ofrecidas en distintos días por diferentes personas. Cada día tenía sus colores particulares: uno era blanco y plata, otro plata y rosa, etc. Debido a que las narraciones de los entretenimientos son contradictorias, es difícil establecer con exactitud cuándo tuvieron lugar todos los festejos y nuestro conocimiento de cada uno varía grandemente. Al parecer, comenzaron el 19 de septiembre con un combate a pie organizado por el duque de Mercour en la Sala de Borbón del Louvre entre el rey y los duques de Mercour, de Guise y de Damville sobre el tema del Amor. El rey y su cuadrilla estaban contra el Amor, y entraron sobre una roca cubierta de negro, clavel y verde, Amor encadenado a sus pies, y los músicos vestidos a la antigua cantaron «La Guerre» de Le Jeune, una canción interpretada con gestos amenazadores que hablaba de las penas del amor. Otros caballeros que vinieron en defensa de Amor tenían un cartel escrito por Ronsard, y Desportes escribió otro para una cuadrilla que se hacía llamar los Caballeros Fieles. El día de la boda hubo al parecer una *course de bague* en la cual la cuadrilla del rey llegó vestida de blanco, negro y plata, cada uno de ellos precedido por un lancero disfrazado de rey cautivo encadenado. Iban acompañados por seis moros que venían en un camello, los cuales cantaron *«en langue estrangère»*. Esto aparece en el programa de las fiestas, aunque no hay pruebas de que llegara a realizarse. Sin embargo, un epitalamio de de Baif se representó con certeza el día de la boda. Dos coros de chicos y chicas vestidos a la antigua y conducidos por Himeneo, cantaron versos en hexámetros en *vers mesurés* con *musique mesurée* de Le Jeune. Hubo un torneo por la noche en el patio del Louvre, en el cual los caballeros lucharon, doce en cada cuadrilla, vestidos de amarillo y blanco. Para esto se habían construido un *«thèâtre pompeux et deux braves arcades»*, una representando a la Luna y la otra al Sol. En el decorado, al parecer, había una gigantesca representación de los cielos con los planetas moviéndose en su curso y los emblemas de la casa real francesa incluidos, prediciendo, sorprendentemente dadas las circunstancias, el feliz destino de la familia. Enrique III entró *«comme un grand soleil estival»* [28], una anticipación de Louis XIV como el Rey Sol. Para otro torneo, también en el patio del Louvre, entró en triunfo marino, montado en un gran barco que flotaba en un mar lleno de rocas

con los músicos vestidos de tritones. Estos cantaron una canción en *vers mesurés* acompañados por *musique mesurée* de Le Jeune, que era casi un ensalmo. Hablaba de la paz, la felicidad y la prosperidad de Francia y cada verso acababa con el mismo solemne estribillo: ASTRES HEUREUX TOURNEZ, TOURNEZ CIEUS, TOURNEZ LE DESTIN [29]. Nunca se había pedido tan vigorosamente al poder del arte que ejerciese su influencia para evitar los desastres que amenazaban a la monarquía como se hizo en esta última serie de «magnificencias» [30].

La fiesta fluvial del cardenal de Borbón recordaba a la de Bayona. Se había preparado una inmensa carroza triunfal para llevar a la corte a la residencia del cardenal en la abadía de Saint-Germain-des-Prés. La carroza iba tirada por veinticuatro barquitas arregladas para parecer caballos marinos, tritones, ballenas, sirenas, tortugas, delfines y otros monstruos marinos, y en ellas iban ocultos los músicos y los cantantes. Desgraciadamente, no hubo manera de mover el barco y la corte se vio obligada a trasladarse en coches a la residencia del cardenal, donde éste presentó *«le plus pompeux et magnifique de tous»* [31], pues había creado un jardín artificial con flores y frutos como si fuera julio o agosto.

Le Balet Comique de la Reyne

En medio de todos estos pródigos gastos se menciona la fiesta de la reina madre, y se dice que los obreros estaban atareados preparando un salón provisional donde éste había de celebrarse. Los retrasos fueron tan grandes que al parecer, nunca llegó a realizarse, siendo pospuesta para alguna otra fecha [32]. Irónicamente, la larga dedicación de Catalina a los festivales había de encontrar expresión en el entretenimiento presentado por su nuera, Luisa de Lorena. *Le Balet Comique de la Reyne* fue la única de las «magnificencias» de Joyeuse que fue publicada completa con ilustraciones y música [33]. El texto era de La Chesnaye, la música de Sieur de Beaulieu, el decorado de un tal Jacques Patin, mientras que el conjunto fue planeado y dirigido por Baltasar de Beaujoyeux, que había sido el responsable del *Ballet de las provincias de Francia* en 1573.

Las ilustraciones evocan la ocasión con brillantez. En un extremo del atestado **81-3**
salón estaba sentada la familia real, en el centro el rey con la reina madre, claramente visible desde atrás con sus transparentes velos de luto, a su derecha. En frente de ellos, en el extremo opuesto del salón, había un jardín artificial enmarcado por un triple arco de espaldera. De las aberturas laterales salieron las carrozas y los personajes alegóricos que iban a constituir la acción del ballet, mientras que en el centro estaba entronizada Circe, la perversa hechicera. A la izquierda del salón estaba la *voûte dorée*, una nube salpicada de estrellas, a nivel del suelo, que contenía a grupos de músicos y cantantes. A la derecha había un bosque en el cual estaba Pan y detrás había una gruta llena de más músicos. En lo alto, pero no visible en el grabado de la escena, había una nube suspendida del cielo.

El sentido moral del entretenimiento que estaba a punto de comenzar era la habitual exposición alegórica de la fábula de Circe tal y como se encontraba en uno de los manuales mitológicos renacentistas, la *Mythologiae* de Natale Conti. Circe, la hija de Perseo y el Sol, atraía a los hombres al vicio, a una vida de pasiones que los transformaba en bestias. Por tanto, esta hechicera representaba las

pasiones: la lascivia, la ebriedad, la crueldad, la avaricia, la ambición, todos los vicios hacia los cuales los hombres, privados de la guía de la razón, pueden ser atraídos. La acción tenía que ser una lucha moral de la Virtud frente al Vicio, la derrota del Vicio por el triunfo de la Razón y el Alma Racional. En suma, el ballet era un debate moral en la misma línea de muchos que sabemos que tuvieron lugar en la Academia del palacio durante el reinado de Enrique III.

81 La representación comenzaba con un caballero que escapaba del cautiverio de Circe y apelaba al rey para que le liberase. Sólo un monarca que había producido una edad de oro podía poseer el poder necesario para destruir la magia de Circe. En este punto, Circe salía de su jardín y se adelantaba para arengar con furia a la familia real y luego regresaba al extremo de la sala. El tema del hombre luchando por liberarse de sus pasiones quedaba así explicitado en este primer encuentro. Esto sería representado en una serie de entradas de varias criaturas mitológicas que encarnaban fuerzas abstractas y que sucesivamente trataban de vencer el poder de Circe. La primera entrada fue la de las deidades del agua. Seis tritones y tres sirenas escoltaban un carro triunfal como una fuente tirado por caballos de mar sobre los
82 cuales iban sentadas la reina Luisa y sus damas, muy enjoyadas y disfrazadas de
83 náyades, acompañadas por Glauco y Tetis. Las sirenas cantaron una canción con *musique mesurée* alabando al rey, y dieron la vuelta a la sala. Luego escoltaron la carroza de la fuente hasta donde estaba el rey y cantaron una canción en honor de la reina Luisa, seguida de una segunda cantada por Glauco y Tetis lamentándose de la maldad de Circe. Luego entraron diez violinistas, las damas descendieron de la carroza y bailaron un ballet de trece figuras geométricas que expresaban, según se nos dice, los misterios de los números. Estas diversiones fueron bruscamente interrumpidas por Circe, quien salió corriendo de su jardín y convirtió en piedra a las bailarinas y a los músicos. De repente se oyó un trueno y de la nube que había en lo alto descendió Mercurio, cantando acerca de su papel como mensajero de los dioses y maestro de las ciencias y de las artes para los hombres. El momento recordaba el de su llegada una década antes en el aciago *Paradis d'Amour*. Mercurio llevaba el jugo de una hierba que tenía el poder de curar a las mentes que se habían apartado de la virtud. Después de ser rociados con la hierba, los intérpretes reanudaron su ballet, pero Circe los convirtió en piedra otra vez y se burló de las náyades que valoraban las virtudes de la antigua Edad de Oro; luego se los llevó a todos, junto con Mercurio, para hacerlos sus esclavos. La primera secuencia del *Balet* terminaba con los vicios triunfantes, porque la inteligencia del hombre que se manifiesta en las artes y en las ciencias, debe ser guiada por la Razón y no por la Pasión.

En la segunda parte, las fuerzas de la naturaleza desafiaban el poder de Circe. Como antes, la secuencia se abría con las deidades, esta vez ocho sátiros que dieron la vuelta a la sala cantando en alabanza de Enrique III. A continuación, entró un carro triunfal que era un bosque de robles en el cual estaban sentadas tres dríadas, que contaron las maldades de Circe y llamaron a Pan para que saliera de su gruta y rescatara a los esclavos de Circe.

La escena ya estaba preparada para la batalla final. Como en el caso de las entradas anteriores, comenzó con un nuevo grupo de personajes dando la vuelta a la sala y cantando las alabanzas del rey. Esta vez eran las cuatro Virtudes Cardinales, Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza, quienes dijeron que como el rey era la encarnación de ellas, sería él quien derrotase a Circe. Las Virtudes invocaron a Minerva, Diosa de la Razón y la Sabiduría, la cual entró en una carroza tirada por dragones y avanzó a todo lo largo de la sala hacia el rey escoltada por las Virtudes. Cuando llegó la música procedente de la bóveda estrellada de la izquierda, era de una asombrosa belleza. Minerva anunció que ella derrotaría a Circe en nombre del rey e invocó a su padre, Júpiter, para que la ayudase. Una vez más, se oyó un trueno tremendo y ahora toda la nube descendió lentamente desde el techo llevando a Júpiter. En este momento, el *Balet* alcanzó su apogeo musical, pues no menos de cuarenta músicos y cantantes que estaban en las *voûte dorée* cantaron:

O bien heureux le ciel qui de ses feux nouveaux
Iaulux effacera tous les autres flambeaux
O bien heureux encor sous ces princes la terre
O bien heureux aussy la nauire Francoys
Esclairé de ses feux, bienheureuses leurs loix
Qui banniront d'icy les vices et la guerre.

La canción ensalza la sabiduría y la virtud de los reyes de Francia al desterrar la guerra y promover la virtud. Con la llegada de Júpiter, empezó el asalto final a Circe. Pan y los sátiros, los poderes naturales, bajo la dirección de Minerva y las Virtudes, que encarnan la Razón y la Sabiduría, y ayudados por Júpiter, el padre de los dioses, avanzaron sobre el jardín de la hechicera y rompieron su poder, entregándole su varita mágica a Enrique III.

Este triunfo fue celebrado con un ballet de cuarenta figuras geométricas ejecutado por las recién liberadas náyades. Ya hemos explicado que el romper y volver a formar las figuras expresaba la mutación de los elementos y las estaciones, y cada figura separada afirmaba una verdad eterna en forma geométrica. Por último, las damas regalaban divisas a algunos de los espectadores. La reina Luisa le dio al rey una con un delfín, una alusión al esperado nacimiento de un delfín.

En este entretenimiento se realiza ya plenamente el *ballet de cour*. Podemos observar en él imágenes y formas de anteriores series de «magnificencias», remontándonos hasta las de Chenonceaux y más allá hasta las formas de mascarada de la última época medieval. Los decorados dispersos son del tipo utilizado para combates en interiores como *Le Paradis d'Amour*; el elemento del combate tipificado en la lucha entre las Virtudes y los Vicios recuerda la tradición de las justas; la mitología marina de tritones, sirenas y náyades es un ingrediente habitual de los festivales de los Valois; los carros triunfales con rocas, árboles y fuentes eran característicos de los entretenimientos del último período medieval; las danzas coreografiadas habían sido importadas originariamente de Italia. En el *Balet Comique*, todos estos elementos se fundían en una armonía coherente de argumento y desarrollo dramático. El entretenimiento en su conjunto refleja también los objetivos de las academias de revivir la música y la danza antiguas. Los textos publicados elogian su «varieté, nouveauté» y «beauté» y destacan la importancia de la contribución musical en términos de variedad, dimensión y longitud (duró cinco horas y media). Aunque el decorado estaba disperso, detrás del jardín y el castillo de Circe «on voyoit une ville en perspective», cuyo punto focal era la tarima real donde

estaba sentado el principal actor del drama, el rey. Y, como sucedía con todos los anteriores espectáculos de corte franceses, el verdadero significado del ballet era político. Representaba todos los dramas y dilemas de la corona francesa. Circe no sólo simbolizaba las pasiones, sino también la guerra civil que había destruido la paz del reino. Se predecía que por medio de la práctica de la virtud y con la guía de la razón, Enrique III derrotaría al fantasma de la guerra.

El final de las magnificencias de la «politique»

Nada podía haber sido más optimista y, al mismo tiempo, más alejado de la realidad política que las «magnificencias» de Joyeuse, que fueron el último y glorioso canto del cisne del arte del festival en la corte de los Valois. Después de ellas, el gobierno de Enrique III cayó en interminables excentricidades y excesos. El rey estaba rodeado de favoritos, indiferente a la ruina económica y obsesionado por una extremada devoción contrarreformista. La imagen de la corte durante la década de 1580 fue de desmedida extravagancia alternando con períodos de feroz penitencia. La procesión religiosa se convirtió en la forma de festival más frecuente, y en ellas, tanto el rey como la reina, aparecían disfrazados de penitentes, acompañados por figuras de las Virtudes, implorando al cielo que les concediese un heredero al trono [34]. Esta nueva devoción también encontraba una vía de expresión en la Orden del Espíritu Santo que Enrique había fundado a finales de 1578. La lealtad de la caballería en homenaje a la corona, que antes había encontrado su vehículo en justas y torneos, ahora se manifestaba en la formación de un grupo cerrado de la aristocracia que juraba obediencia al rey dentro de una asociación cuyo fin declarado era la propagación en Francia de los decretos del Concilio de Trento.

Enrique representaba una clase de actitud «politique» reconciliada con el nuevo catolicismo. La antigua tradición «politique» de Catalina perduró durante los primeros años de la década de 1580 en el intento de casar al hermano de Enrique, Anjou, con Isabel I. Por entonces, Anjou era el protegido de Guillermo de Orange en los Países Bajos, representando el papel de revitalizador de las pasadas glorias borgoñesas. En la primavera de 1581, una espléndida embajada llegó a Inglaterra desde Francia para tratar formalmente del matrimonio. Esta fue la ocasión del famoso torneo en Whitehall cuando los «Cuatro Hijos Adoptivos del Deseo», entre los cuales se encontraba Philip Sidney, intentaron asaltar el «Castillo o Fortaleza de la Belleza Perfecta», representado por la reina acompañada de sus damas sentadas en la galería del palenque [35]. Un año más tarde, las nupcias parecían aún más inminentes cuando el propio Anjou fue a Inglaterra, y una vez más, la corte inglesa organizó una serie de espectáculos caballerescos a la manera francesa. Como ya hemos visto, igual que en Bains y en Fontainebleau, un castillo con un mago fue asaltado y tomado, pero, más pertinente, Anjou, que tenía la cara picada de viruelas, llegó a las barreras encadenado a una roca y conducido por el Amor y el Destino [36]. Como se comentó en la época, éstas fueron las fiestas de la boda sin que hubiera casamiento. Anjou se marchó, aún soltero, camino de Amberes, donde moriría dos años más tarde, desacreditado, después de un intento de golpe de estado. Tras su muerte no había ningún heredero inmediato al trono de Francia, ya que Enrique III seguía sin tener descendencia.

El resultado de esto fue que la corona estaba más aislada que nunca, con un protestante, Enrique de Navarra, como primero en la sucesión. En diciembre se formó una Santa Liga Católica, patrocinada por la familia Guise y en alianza con España. Para los Guise, el continuado coqueteo de los Valois con la herética Isabel fue la traición definitiva. Nada sorprendentemente no asistieron a la última gran fiesta «politique» del reinado, cuando Enrique III recibió la Orden de la Jarretera a principios de 1585 [37]. Esto sucedió poco después del asesinato de Guillermo el Silencioso. Al ultracatólico París llegaron enviados de los Países Bajos para ofrecer su soberanía al rey francés y, al mismo tiempo, nobles protestantes desde Inglaterra para tratar de evitar esto y conseguir una alianza de ambos países con el fin de frustrar la dominación española. Así fue como, justo tres años antes de que zarpara la Armada, el pueblo tendría la extraordinaria oportunidad de ver a los caballeros protestantes de la Jarretera y a los caballeros católicos del Espíritu Santo caminando unos junto a otros por las calles flanqueadas «por los guardias del rey para que nadie pudiese estorbar su paso». Unos días más tarde, el rey en persona bailó el último de los grandes ballets, ante el asombro de los ingleses que nunca habían visto nada igual. Vestido de blanco y plata y cubierto de perlas, el último rey Valois encabezó a los veinticuatro bailarines en una serie de figuras que formaban las letras de su propio nombre y el de la herética reina de Inglaterra.

Desgraciadamente, esta visión «politique» final no llegaría a hacerse realidad; en marzo, la Santa Liga se convirtió en un hecho establecido. Ultracatólica y con el apoyo directo de España, sostenía que la corona no podía heredarla un herético y que el verdadero heredero era el viejo cardenal de Borbón. Por este motivo, la oscuridad empieza a envolver los últimos años de la dinastía de los Valois. La unión de la familia ya no existía. Margarita abandonó a Navarra y se unió a la Liga, con gran horror por parte de su madre. En julio de 1585, Catalina llegó a un acuerdo con la Liga en el Tratado de Nemours y, por primera vez, la corona rescindió el edicto que siempre había garantizado a los hugonotes cierto grado de protección y tolerancia para la práctica de su fe. Una vez más hubo guerra. En 1588 la Liga obligó al rey a salir de París y a convocar una reunión de los Estados Generales en Blois. En diciembre de 1588, Enrique III hizo unos últimos intentos desesperados de derribar a la familia Guise y de ordenar el asesinato del cardenal y su hermano el duque, una acción que los canonizó a los ojos de la Liga. La pobre Catalina murió el 5 de enero de 1589, y su hijo fue asesinado por un miembro de la Liga siete meses más tarde. Con esto, la oscuridad cayó sobre la que había sido la corte más brillante y culta de Europa. Durante varios años no hubo rey de Francia y el reino fue desgarrado por la peor y más salvaje de las guerras, la que libraron el heredero, Enrique de Navarra, y la Liga Católica.

Supervivencia

En los agitados y terribles años que siguieron al asesinato, el arte de los festivales casi murió. Para ver la transmisión del nuevo arte del *ballet de cour* hasta el siglo siguiente, debemos estudiar los sencillos ballets presentados por la hermana de Enrique IV, Catalina, en la pequeña corte que tenía en Béarn. Allí, en medio de una guerra en la cual parecía que la monarquía francesa estaba a punto de sucum-

bir para siempre, se bailaban ante Catalina ballets que expresaban en términos más sencillos las mismas esperanzas y los mismos temores que su homónima había representado en sus «magnificencias» en tiempos más felices. El 23 de agosto de 1592 se ejecutó un ballet en Pau [38]. Cuatro caballeros, dos bearneses y dos franceses, lucharon a favor del matrimonio delante de Madame, un enfrentamiento interrumpido por el descenso de Mercurio, que expresaba la ira de Júpiter ante este mundo lleno de batallas. La trama era sencilla en su evolución, con una danza de cuatro ninfas y un triunfo de Cupido, Amor reconciliando a los caballeros y terminaba con las predicciones del matrimonio de la propia Madame, asociadas a las esperanzas de paz para Francia y al nacimiento de un heredero. Como sucedía antes, los caballeros bearneses y franceses eran protestantes y católicos, y el tema del ballet era la reconciliación por medio del amor, que traería una vez más la ansiada paz. Recordaba a todo lo que había representado el trabajo en festivales al que Catalina de Médicis había dedicado su vida.

En el *Ballet de Medea* [39], al año siguiente, una ninfa se presentaba ante Catalina y su hermano, el rey, y le rogaba a ella que acudiese en ayuda de Francia que estaba siendo cruelmente destrozada por una diosa, la hechicera Medea, que aparecía acompañada por dos caballeros españoles, con las armas de España sobre su cabeza y las de Francia y Navarra tiradas a sus pies. Entraban dos ninfas y bailaban un ballet hasta que se detenían delante de Medea y hacían un discurso lamentando el triunfo de España sobre la *fleur de lys*. Más tarde, dos caballeros franceses consultaban a una sibila, la cual profetizaba un salvador en la persona de Enrique IV. Seguía un combate en el cual los caballeros franceses derrotaban a los españoles y los llevaban prisioneros ante Enrique IV, mientras Medea era obligada a rendir pleitesía a la hermana de éste, Catalina. Esta victoria era expresada en un ballet final ejecutado por los caballeros y las ninfas. En estas producciones provincianas caracterizadas por su pobreza, con el mínimo de decorados, con el menor número posible de intérpretes y carentes del antiguo esplendor, el arte del *ballet de cour*, creado bajo los auspicios de ese genio de la fiesta de corte renacentista que fue Catalina de Médicis, sobrevivió en solitario hasta el siglo siguiente, para reaparecer finalmente con un nuevo esplendor en los espectáculos de corte de *le Roi Soleil*.

IV. Apoteosis de una dinastía

El gran duque Fernando y los intermezzi florentinos

Bastiano de Rossi, en su relato del más celebrado espectáculo del reinado del gran duque Fernando de Toscana, los *intermezzi* de 1589, comienza alabando la magnificencia medicea. Empieza por citar a Cosme el Viejo como un *exemplum* de esta virtud, manifestada en sus numerosos edificios públicos. Luego pasa a recordar las fiestas de los Médicis: la famosa *giostra* de Lorenzo el Magnífico, los festivales del Papa León X y los festejos por el matrimonio de Lorenzo de Médicis y Magdalena de Francia. Cuando llega a los grandes duques, también los ve como exponentes de esta virtud por sus espectáculos y sus proyectos arquitectónicos. Cosme I había creado Cosmopolis en la isla de Elba, la Fortalezza de San Martino en Mugelo y la Cittá del Sole en Romagna, además de presidir los fastos de las nupcias de su hijo y las suyas propias. Francisco, su hijo mayor, siguió la tradición iniciada por su padre. Su liberalidad se puso de manifiesto en sus principescas villas y en el desarrollo del puerto de Livorno. Sus fiestas de corte también eran brillantes, cuenta Rossi, pero no menciona ninguna, pues la más famosa fue la *Sbarra* de 1579 para celebrar su escandaloso matrimonio con su amante, Bianca Cappello, una dama a quien detestaba su sucesor, su hermano, el gran duque Fernando. En opinión de Rossi, sin embargo, los festivales de Fernando de Médicis parecían eclipsar, dos años después de su acceso al poder, todos los anteriores, pues eran de un «inaudito asombro y maravilla». Una oración fúnebre presenta aún más vívidamente a este gran duque como el genio que presidió fiestas memorables. Elogiando el esplendor de su corte pasa a alabar

> *... los entretenimientos, los espectáculos que... eran siempre pomposos, siempre maravillosos, siempre regios... Los soberbios* apparati, *los fastuosos espectáculos, las ingeniosas máquinas de coste inestimable, que no sólo superaban las expectativas universales de todos, sino la imaginación de los más expertos y los más sabios, no sólo podían concebir tales cosas en su mente antes de su ejecución, sino que, habiéndolas visto una y otra vez, aún eran incapaces de hacerlo. El gasto era increíble, el artificio inimaginable, la invención de las más nobles.*

Como en el caso de Catalina de Médicis, el espectáculo de corte era una parte deliberada de la política de los grandes duques de Toscana.

Los festivales de los Médicis en el período gran ducal estaban motivados por problemas diferentes de aquéllos con los que habían de enfrentarse las dinastías de los Habsburgo y los Valois. Los Médicis eran *nouveaux*, y cada serie de fiestas estaba pensada para realzar la grandeza de esta dinastía naciente, que gracias a su condición de banqueros, podía comprar alianzas con las casas gobernantes de Europa. Carlos V había restaurado a la familia Médicis en el poder en 1529 en la persona de Alejandro, a quien el emperador hizo duque en 1536. Su sucesor, Cosme, permaneció fiel a la alianza con el imperio y fue generosamente recompensado por ello. Se le dio una esposa española, Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles, en 1539; se le entregó Siena en 1557; y como esposa para su hijo mayor, Francisco, recibió a una archiduquesa austríaca, Juana, hermana del emperador Maximiliano II, en 1565. Este casamiento supuso un triunfo diplomático para la familia Médicis y consolidó aún más su posición como una de las casas gobernantes de Europa. En el momento adecuado, el hábil Cosme se había vuelto papista y a cambio, Pío V le había concedido el título de gran duque. El gobierno de los Médicis en la segunda mitad del siglo XVI iba dirigido, por tanto, a la deliberada supresión de cualquier tradición republicana que perdurase en Florencia y a la promoción de los principios autocráticos. Bajo la influencia de Leonor de Toledo, se introdujo la etiqueta cortesana española y la sociedad se volvió gradualmente más feudalista. La nueva aristocracia, que debía su estatus a los Médicis, oscurecieron a los senadores, con la consiguiente división entre quienes buscaban honores cívicos frente a quienes los deseaban cortesanos. El gradual ascenso de los Médicis como dinastía gobernante se debió mucho a una deliberada política artística que se manifestaba en enormes ciclos de frescos en sus palacios y villas que glorificaban acontecimientos de la historia familiar, y en la periódica organización de fastuosas fiestas en las cuales cada suceso de la vida de la familia Médicis era presentado como algo de importancia universal [1].

El gran duque Fernando

El gran duque Fernando era el cuarto hijo de Cosme. A la edad de catorce años le hicieron cardenal y tuvo corte en Roma hasta que sucedió a su hermano en octubre de 1587. Mientras estaba en Roma había fundado la gran institución misionera, la Propaganda, y había acumulado una inmensa colección de antigüedades clásicas, adquiridas gracias a que los Papas de la contrarreforma disolvieron las colecciones papales. Su colección incluía a la célebre *Venus de Médicis*, los *Luchadores*, el *Fauno danzando* y el grupo de *Níobe y sus hijos*, todos los cuales Fernando colgó en la villa de los Médicis en Roma, pero más tarde, después de su ascenso al poder, los trasladó a los Uffizi. Fernando había odiado a su hermano y se había opuesto ferozmente a su política proespañola, así que su ascenso supuso un cambio radical en las actitudes políticas del estado de Toscana. Como cardenal, siempre había mantenido una correspondencia secreta con Catalina de Médicis, y

cuando se convirtió en el gran duque en 1587, su política se transformó totalmente y de pro-Habsburgo pasó a ser pro-Valois. Esto, irónicamente, sucedió cuando la fortuna de la casa real francesa estaba en su punto más bajo. Este cambio situó a Toscana decididamente entre los llamados *stati liberi*, que eran los estados italianos, encabezados por Venecia y Saboya, que trataban de mantener alguna forma de independencia, tanto política como ideológica, fuera de las garras de hierro del dominio de los Habsburgo y de un papado servil y reaccionario. El reinado de Fernando marcó el comienzo de los últimos chispazos del liberalismo italiano (el más famoso ejemplo de ello fue el enfrentamiento de Venecia con el Papa por causa de Paolo Sarpi) que fueron una importante característica de las décadas que llevaron a la Guerra de los Treinta Años.

Fernando anunció la naturaleza de su gobierno por medio de su empresa, un enjambre de abejas rodeando a su reina y el lema *Majestate Tantum*, que significaba que su gobierno sería justo y moderado y permitiría a su pueblo acumular riqueza como las abejas almacenan la miel. En una Europa desgarrada por las guerras de religión y el desorden económico, el estado de Toscana bajo el gobierno liberal de Fernando ocupó un importante lugar en la política europea de las dos últimas décadas del siglo XVI. Los grandes duques siguieron siendo banqueros y aunque la banca florentina había sufrido un fuerte revés cuando España se había declarado en quiebra en 1580, esto no afectó al banco de los Médicis. Fundamental para la política gran ducal fue la creación y engrandecimiento del puerto de Livorno, donde los grandes duques proclamaron completa tolerancia religiosa. Allí acudieron gran número de ingleses protestantes y católicos, hugonotes de Marsella, judíos portugueses, flamencos y mercaderes y comerciantes de todas las naciones, buscando refugio después de haber huido del desorden político y religioso que había en sus países. Junto con Génova, Livorno se convirtió en el puerto más importante del Mediterráneo a finales del siglo XVI. Igualmente hubo un estímulo a la agricultura que se manifestó en el drenaje del Valdichiana, y también una política naval militante tanto en las actividades de la orden gran ducal, los Caballeros de San Esteban, al expulsar al infiel de los mares, como en los viajes de descubrimiento, que Fernando apoyó y estimuló seriamente. La familia Médicis eran los más destacados banqueros y comerciantes y su fabulosa fortuna se reflejaba en la suntuosa riqueza de su corte. Mientras el comercio y la agricultura florecían, también se promovían el arte y la ciencia. Los jardines gran ducales eran los más maravillosos de Toscana, y Fernando creó un jardín botánico en 1593. Se atrajo a los médicos más capaces para que enseñaran medicina en Pisa, donde Galileo fue profesor de matemáticas desde 1589 a 1592. Además, las colecciones de arte de los Médicis fueron abiertas al público y el arquitecto Bernardo Buontalenti creó la Tribuna con su techo de nácar sobre yeso dorado y su suelo con incrustaciones de mármol de colores. El gran duque coleccionaba los más excepcionales manuscritos, traídos de Egipto, Persia y Etiopía para su biblioteca, y el personal de su capilla incluía a los más grandes cantantes y compositores del momento. El reinado del gran duque Fernando fue realmente una edad de oro para Toscana.

La entrada de Cristina de Lorena en Florencia, 1589

Ya a finales de 1587, Fernando había decidido casarse con Cristina, la nieta de Catalina de Médicis, que entonces tenía veintidós años. Catalina de Médicis y Enrique III enviaron a Florencia al señor Albin y mantuvieron las negociaciones a través de Orazio Ruccellai. Cuando llegó a Madrid la noticia de la inminente alianza, Felipe II se enfureció y contraatacó con ofertas alternativas de una archiduquesa austríaca o de una princesa de Braganza, pero Fernando rechazó a ambas rápidamente. La irritación del rey de España aumentó porque el gran duque le exigió que los gobernadores militares españoles fuesen relevados de sus puestos y que las enormes deudas contraidas con el banco de la Médicis fuesen saldadas. En octubre, Orazio Ruccellai llegó a la corte francesa para concluir las negociaciones matrimoniales. Cristina vino con una dote de 600.000 coronas, 50.000 en joyas, más la renuncia de Catalina a reclamar propiedades mediceas y la transferencia a Cristina de los derechos de la reina madre al ducado de Urbino. El mismo día en que unas magníficas joyas llegaron a la corte francesa como regalo para la novia, el duque de Guise fue asesinado por orden del rey. Esto, junto con la muerte de la propia Catalina el 5 de enero de 1589, retrasó la partida de la novia. «Feliz de ti, sobrina mía», le decía Enrique III, «porque estarás en una tierra tranquila y no presenciarás la ruina de mi pobre reino». El 27 de febrero tuvieron lugar las *fiançailles* en Cheverny y al día siguiente, Cristina emprendió viaje. El colapso del poder real era tal que se necesitó un ejército para conducir a la novia y a su séquito hasta Marsella, que se había declarado república. El 23 de abril, la flotilla que llevaba a la nueva gran duquesa ancló en Livorno. Viajando vía Pisa hacia la villa de los Médicis en Poggio a Caiano, Cristina se reunió por primera vez con su esposo, y el 30 de abril hizo su entrada solemne en Florencia.

Para los Médicis, todo dependía de la creación de un precedente. La primera novia de los Médicis a quien se le otorgó una entrada triunfal fue, como hemos visto, Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles, elegida por Carlos V como esposa de Cosme I en 1539 [2]. Además del elogio imperial (esencial, puesto que los Médicis debían su estatus como duques al emperador), podemos observar por primera vez una sustancial escalada en la creación de una mitología familiar, con cuadros celebrando las victorias de Giovanni della Bande Nere en un arco triunfal en el Prato y una estatua ecuestre suya realizada por Il Tribolo en San Marcos. Sin embargo, esto fue poca cosa comparado con la enorme elaboración que tuvo lugar veintiséis años más tarde cuando una segunda novia, Juana de Austria, la hermana del Sacro Emperador Romano Maximiliano II, entró en Florencia [3]. En 1565, el estatus de los Médicis era notablemente diferente de lo que había sido en 1539, así que el duque Cosme dio instrucciones a don Vicenzo Borghini, prior de los Inocentes y una verdadera mina de erudición relevante y absurda, para que investigara las convenciones de la entrada real. Aún se conserva el minucioso informe de Borghini. Sus principales conclusiones son que había tres clases de entrada: la primera era la de un príncipe en una ciudad propia; la segunda la de un príncipe en una ciudad perteneciente a otro soberano; y la tercera una entrada relacionada con un casamiento. El resultado de este erudito estudio fue un modelo de temas para la recepción de una novia de los Médicis que sería utilizado muchas veces a lo largo

de un siglo. El programa de Borghini empezaba con un arco dedicado a Himeneo, dios del matrimonio; luego, un arco celebrando a la familia de la novia; luego un anfiteatro elogiando a la familia del novio; y por último, tres arcos representando la sabiduría y la magnanimidad del gobierno del duque Cosme. Esto estaba representado en un arco dedicado a las *Religiones*, seguido de otro sobre el tema de *Prudenza Civile* y terminando con *Tranquilitá Publica* la cual, como tributo a los Médicis, residía en el Palazzo Vecchio.

Los cuadernos de notas de Borghini acerca de esta entrada nos proporcionan una visión única de la enorme investigación y de las consultas que hubo entre el duque y Vasari, que estaba encargado de la supervisión del equipo de arquitectos, escultores y pintores necesario para llevar a cabo las ornamentaciones callejeras a esta escala. Las decoraciones a la manera antigua monocroma, completamente distintas de los policromos *tableaux vivants* que aún eran habituales al norte de los Alpes, demuestran que Florencia seguía estando a la vanguardia en el arte de transformar temporalmente una ciudad en el sueño de un humanista; sus ciudadanos se encontraban caminando por la antigua Roma en su apogeo. Aquí se veía la nueva arquitectura armoniosa del Renacimiento relacionada con el hombre, el microcosmos, a una escala jamás lograda en la forma permanente. Desgraciadamente, no se conserva tan reveladora documentación referida a la entrada de 1589.

Cristina siguió la misma ruta para entrar en Florencia que la seguida por Juana veinticinco años antes. La entrada esta vez fue realizada bajo la dirección de Niccolo Gaddi, quien tenía un control total de *le invenzioni*, que básicamente ampliaban temas comenzados en la entrada de 1565 [4]. Pietro Angelio de Barga escribió las inscripciones y los versos y un inmenso equipo de arquitectos, escultores y pintores trabajó en su preparación. El programa subyacente nos lo revela Gaddi en su comentario respecto al último arco, cuando escribe que la historia que contaba era «la fundación y la restauración de la ciudad de Florencia y cómo llegó al honor y la grandeza, a través de tantas y tan grandes victorias, y cómo llegó a la suprema altura y a un estado regio». Esto conllevaba una deliberada presentación, o más bien distorsión, de la historia florentina como una inevitable progresión desde la rudeza republicana a la perfección monárquica, con los Médicis presentados como el poder último predestinado debido a sus hazañas militares, sus virtudes cívicas, su munificencia y su liberalidad.

El primer arco, siguiendo el modelo de la entrada de Juana, estaba dedicado a la ciudad de Florencia y su historia. Las escenas incluían la fundación de Florencia 84
por el triunvirato imperial de Augusto, Antonio y Lépido y su segunda fundación por Carlomagno, y el punto culminante era la unión de Florencia y Piesola en un lienzo de Alessandro Allori que representaba a Florencia y sus dependientes. Significativamente, la ciudad iba ataviada «con un hábito real, similar al que llevaban los grandes duques» y en su capa estaban bordadas las armas de los Médicis.

El tema de los Médicis se desarrollaba en el segundo arco, que celebraba los anteriores matrimonios de la familia Médicis y contaba la historia del actual. En una Europa donde parecía que la monarquía francesa estaba en su nadir, Cristina fue saludada por un enorme lienzo en el centro del cual estaba sentada su abuela, Catalina de Médicis, rodeada por otros famosos miembros de la familia: los Papas 85

León X y Clemente VII, los cardenales Hipólito y Juan de Médicis, el duque Alejandro, los grandes duques Cosme y Francisco, ataviados con sus túnicas y llevando coronas ducales, y toda la familia real francesa, incluyendo a todos sus cónyuges, excepto a Felipe II de España, esposo de la hija de Catalina, Isabel. En este asombroso cuadro, Fernando hacía una declaración pública de su política, afirmando que Toscana no era una provincia española, y exaltaba a su familia como iguales de la casa real francesa, presentando a Catalina en el papel de una especie de abuela de Europa. Otros lienzos celebraban otros matrimonios franceses, el de Catalina con Enrique II y el del duque Carlos de Lorena con Claudia de Francia. También había pinturas que representaban los sucesos de la vida de la novia actual, entre otros, el momento de despedirse de su familia y el de embarcarse en Marsella.

La exaltación de los Médicis por medio de una cuidadosa yuxtaposición con otras figuras más distinguidas se repetía en el Ponte Sta Trinità, donde se levantaron cuatro estatuas de los fundadores de Florencia junto a Cosme el Viejo y Cosme, el primer gran duque. Así se presentaba a dos Médicis como «fundadores» dentro de la época contemporánea. A continuación, estaba el acostumbrado arco dedicado a la familia de la novia, esta vez la casa de Lorena, descendientes del rey cruzado de Jerusalén, Geoffrey de Boulogne, y una decoración alabando con tacto a Carlos V (que había restaurado a los Médicis en el poder de Florencia) y a Felipe II (que rotundamente no aprobaba este matrimonio) con grandes lienzos de las batallas de Linz y de Lepanto, pues el duque Cosme había contribuido a la victoria en ambas batallas contra el turco. A medida que la novia avanzaba por las calles y se acercaba al Palazzo Vecchio, la glorificación de la familia del novio se intensificaba. Las virtudes de un buen soberano que habían constituido una parte tan sustancial de la entrada de 1565, eran abandonadas en favor de una franca apoteosis. En una decoración, Cosme y Leonor aparecían como estatuas doradas rodeados de su familia. Hasta el impopular Francisco fue resucitado de repente y mostrado, sorprendentemente, como «un verdadero espejo de una vida justa y moderada». Tres escenas retrataban los acontecimientos cruciales en la vida de Cosme: Pío IV autorizando la creación de la Orden de San Esteban; Cosme organizando la fortificación de las ciudades toscanas; y, como culminación, la concesión del título de duque el 9 de enero de 1536.

La decoración que había delante del palacio contenía lo auténticamente esencial de la entrada. Una escena mostraba a Cosme siendo coronado gran duque por Pío V, otra a Francisco entronizado y rodeado por su corte y por los magistrados —un gesto para congraciarse con lá ciudad— mientras que en el centro aparecía quizá la afirmación más significativa respecto al gobierno de los Médicis que había en toda la ciudad. En medio de un gran lienzo estaba séntada Toscana, envuelta en el manto gran ducal; el rey pagano etrusco Porsena le estaba quitando la corona, mientras Cosme se inclinaba hacia delante para coronarla de nuevo. Aquí se presenta a los grandes duques de Médicis devolviendo a Toscana su antigua pureza de gobierno monárquico, mostrado como lo correcto porque los Médicis son monumentos a la devoción cristiana, mientras que Porsena lo era a la idolatría. Detrás de él, se veía un altar adornado con objetos religiosos paganos. Este extraordinario grupo se completaba con Siena, vestida con una túnica bordada con *le palle* de los

Médicis, y Toscana ofreciéndole su cetro a Florencia vestida con una túnica «parecida a la de los grandes duques». De esta forma, por medio de cuadros alegóricos y sutiles yuxtaposiciones de personajes históricos, la familia Médicis, que menos de cien años antes había sido una de tantas familias de comerciantes ricos dentro de Florencia, era presentada como heredera de antiguos reyes, como iguales de clase de los Valois y como predestinados salvadores de Florencia, cuyo período republicano era considerado ahora una imperfección, preludio del perfecto gobierno de la autocracia de los Médicis. No hay duda de que las decoraciones de las calles de Florencia estaban pensadas para ser más reveladoras para sus habitantes que para la novia recién llegada.

Los intermezzi de 1589

La corte emprendió ahora un ciclo de fiestas que se prolongó durante unas tres semanas, cuyo punto culminante lo constituyeron los célebres intermedios de 1589, un hito en los orígenes de la ópera y en la historia de las producciones teatrales. Como ocurría en el caso del *Balet Comique de la reyne*, los intermedios se produjeron bajo la influencia de las teorías humanistas en lo concerniente a la música y el espectáculo y, también como en el caso del *Balet Comique*, acabaron representando un compromiso entre las exigencias de los eruditos y las de un público cortesano. La música del *Balet Comique* estaba claramente dentro del espíritu de *musique mesurée à l'antique* promovida por la Academia de Baif, pero no tenía el metro regular antiguo y las melodías bailables carecían por completo de la influencia humanista. No obstante, la posición humanista básica, según la cual la música había de ser la compañera de la poesía y así recuperar los antiguos «efectos», era la que predominaba. En los intermedios para Cristina, se plantearon los mismos problemas y se encontraron las mismas soluciones. Si queremos comprender los intermedios para Cristina, sin embargo, debemos primero retroceder en el tiempo para conocer una tradición muy distinta de la del *ballet de cour*.

La tradición de los intermedios se remontaba a finales del siglo XV. Estos eran interludios musicales mitológicos intercalados entre los actos de las comedias de corte y también en otras clases de fiestas montadas para señalar grandes ocasiones, ballets, torneos y otros *divertissements* caballerescos. Desde el comienzo podían tener una intención fuertemente política [5]. En la corte de los Médicis fueron desarrollados y convertidos en un fenómeno artístico importante por medio de un elaborado espectáculo visual asociado a una música instrumental y vocal grandiosa. Con motivo del casamiento de Cosme I con Leonor de Toledo en 1539, hubo una serie de siete *intermezzi* [6]. Estos fueron insertados en la comedia de Antonio Landi *Il Commodo* y estaban escritos por Giovanbattista Strozzi con música de Corteccia y producidos bajo la dirección de Pier Francesco Giamballari. Los temas estaban relacionados con la comedia, pero eran una pieza separada, independiente de los que iban antes o después. A medida que transcurría el siglo, y bajo el impacto del humanismo renacentista tardío, los *intermezzi* iban a adquirir unidad temática. Los de 1539 tuvieron lugar dentro de los confines del minucioso decorado en perspectiva de la comedia. Hubo entradas clásicas rústicas de pastores, de sirenas, de Sileno y de las ninfas que cantaron canciones. Veintiséis años más tarde, los

intermezzi para *La Cofanaria* con decorado de Giorgio Vasari, no cambiaban sustancialmente este formato [7]. Una vez más había la acostumbrada *prospettiva* serliana para la *commedia,* esta vez de Florencia, y de nuevo los *intermezzi* tenían lugar dentro de ella, y los únicos efectos nuevos eran la introducción de nubes y el repetido uso de trampillas para la entrada de demonios y para subir y bajar elementos tales como montañas. La representación se montó en el *Salone del Cinquecento* del Palazzo Vecchio que, hasta 1586, sería el marco de todas las fiestas importantes de los Médicis, y cuya decoración provisional para tales ocasiones anticipaba los elementos que encontrarían una forma permanente en el *Teatro Mediceo.* En 1565, Vasari no sólo transformó el interior del salón con un complejo programa simbólico en honor del casamiento (hasta los candelabros representaban papas y emperadores), sino también «a uso di teatro antico» con *gradi* para los espectadores, un palco gran ducal frente al escenario, una *porta regia* que formaba un arco de proscenio y un telón que bajaba. También hubo un avance en los intermedios con la introducción de una unidad temática, estando todos ellos relacionados con episodios de la vida de Cupido y Psique, cuya unión al final se metamorfoseaba en la del novio y la novia, Juana de Austria y Francisco de Médicis.

Treinta años separan a éstos de la siguiente serie de *intermezzi* nupciales, los cuales, si hubieran recibido la misma cantidad de publicidad impresa que los de 1589, serían sin duda considerados como la serie seminal. La ocasión fue la boda de la hermana del gran duque Francisco, Virginia de Médicis, con César de Este, duque de Ferrara, y fue la primera vez que el equipo de 1589, Giovanni de Bardi, junto con el ingeniero-arquitecto vitruviano de la corte, Bernardo Buontalenti (1536-1608), colaboró en el montaje de seis *intermezzi* para la comedia *L'Amico Fido.* El coste fue enorme, unos 250.000 escudos, y se dice que más de cuatrocientos obreros intervinieron en la producción, lo cual supone indudablemente un
87 importante hito en los dos aspectos. El primero fue el *Teatro Mediceo,* cuyo interior ya hemos entrevisto en el famoso grabado que Callot hizo de él en 1617 [8]. Este edificio fue el antepasado directo del teatro barroco, la culminación de una larga serie de *salle des fêtes* transitorias en jardines, patios y finalmente en la *Sala del Cinquecento* del palacio de los Médicis. Esto explica su forma, rectangular con las acostumbradas gradas en forma de herradura a lo largo de tres lados y un escenario levantado en un extremo, en el cual se utilizaban decorados de un tipo que funcionaba partiendo de la premisa de la visión monocular, cuyo rayo central salía de los ojos del soberano sentado en su trono en el punto central del salón. Una airosa escalera oval unía el escenario con el auditorio. La decisión de construir una sala permanente para tales espectáculos revela no sólo su creciente importancia como un aspecto del gobierno, sino la naturaleza cada vez más complicada de tales entretenimientos. Por primera vez, la fiesta de corte dejó de ser un fenómeno migratorio y empezó a realizarse en una sala especialmente construida al efecto dentro de los muros del palacio. Hacia mediados del próximo siglo, esto se convirtió en un elemento esencial del aparato de cualquier corte barroca. Los Médicis tardaron en establecer un teatro de corte permanente. Los Este tuvieron uno en 1528 y los Gonzaga en 1549. Quizá deberíamos matizar la palabra «permanente». El Teatro Mediceo se queda en realidad a mitad de camino, pues cada vez que se utilizaba era enteramente redecorado e instalado de nuevo, aunque probablemente

los asientos y la maquinaria se conservaban almacenados. Además, la existencia de una zona concebida para su uso en las fiestas, no excluía que continuamente se levantaran teatros provisionales en otras salas o patios de los palacios de los Médicis.

Esto en sí mismo constituyó un paso revolucionario, pero la segunda innovación se relaciona con los propios intermezzi [9]. En comparación con sus predecesores del medio siglo anterior, esta serie aportó impresionantes avances en ingeniería técnica. En lugar, por ejemplo, de que una nube fuese bajada y luego vuelta a subir por tracción, ahora era posible impulsarla desde el escenario al nivel del suelo. También hubo importantes innovaciones respecto a la unidad temática. En el primer intermezzo, Júpiter y los dioses celebraban el retorno de la Edad de Oro (un tópico de los elogios a los Médicis) [10] gracias al matrimonio, y entonces, Júpiter enviaba sus bendiciones a la tierra para inaugurar la nueva época. En el segundo, el público era llevado al clásico infierno, donde los demonios lamentaban su derrota, y la historia continuaba en el tercero, en el cual llegaba la Primavera —en la Edad de Oro la primavera es perpetua— y en el cuarto, en el que el regocijo de la tierra se extendía al mar y Neptuno calmaba las olas y las deidades marinas cantaban alabanzas de las nupcias. Juno, diosa del matrimonio, derramaba sus bendiciones en el quinto y la felicidad del cielo y de la tierra encontraba una localización concreta en el último intermezzo, cuando pastores y pastoras vestidos con el traje regional toscano danzaban triunfalmente.

El tema no era nuevo, pero por primera vez toda la escena cambiaba ante los ojos de los espectadores. Ya no se trataba de que unos cuantos elementos fuesen subidos, bajados o empujados dentro del principal decorado serliano para la comedia, sino que toda la estructura visual se metamorfoseaba ante los ojos de los espectadores. No se bajaba el telón. Todas las descripciones se hacen en términos de movimiento, nubes que flotan, dioses que descienden, furias que ascienden, olas que se agitan o árboles que echan hojas. Nunca se había intentado algo semejante y aunque el tema central era el homenaje de los dioses al novio y la novia (un tema conocido desde la cabalgata de los dioses de Vasari en 1565) sus alusiones eran más profundas y más ricas, reflejando vivamente las preocupaciones del misterioso *Principe dello Studiolo.* Los cuatro intermezzi centrales llevaban a los asombrados espectadores a través de los elementos: el fuego (el infierno), la tierra (la Primavera), el agua (Neptuno) y el aire (Juno). Era una visión del mundo mágico hermético tal y como era conocido para los neoplatonistas florentinos desde Ficino en adelante. Reflejaba exactamente sus aspiraciones, en las cuales parecía que el hombre había sintonizado con los elementos y los había conquistado y sometido para que derramasen sus riquezas en beneficio de él, un tema que se repetía en el abstruso esquema del estudio del duque Francisco en el Palazzo Vecchio. No sólo resumía las actitudes filosóficas florentinas del momento, sino también las científicas. Buontalenti conocía las obras de Hero de Alejandría, así que los intermezzi deben haber sido concebidos como un triunfo de la resurrección de los logros científicos de la antigüedad clásica. No puede ser una coincidencia que (como ya hemos mencionado) la publicación de las obras de Hero en italiano hecha por Baldi ocurriera en el mismo año que los famosos intermezzi de 1589.

Los intermezzi de 1589 fueron obra del mismo equipo [11]. La música estaba

compuesta por músicos de la capilla gran ducal, Cristofano Malvezzi y Luca Marenzio, y tres jóvenes y destacados compositores, Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini (1546-1618) y Jacopo Peri (1561-1633). Cavalieri ocupaba un puesto importante, ya que Fernando le había nombrado superintendente de sus fiestas de corte, y aunque de'Bardi participó muy activamente, era más bien una reliquia del reinado de Francisco, el impopular hermano del duque. La producción fue magnífica y costó 30.255 *fiorini*, 4 *lire* y 25 *soldi*. Su aspecto técnico estaba bajo la dirección de Ser Jacopo de Corsi, quien dio instrucciones a los destacamentos de hombres que estaban situados en todos los puntos del espacio entre bastidores: unos para ocuparse de las mechas y rellenar las lámparas, otros para manejar los tornos que controlaban las nubes o para hacer correr los bastidores por sus carriles en los cambios de escena. Se confeccionaron doscientos ochenta y seis trajes y para que estuvieran a tiempo se empezó a trabajar en ellos en octubre de 1588. Los hicieron dos sastres con cincuenta ayudantes, y prácticamente todos los detalles habían sido especificados por el conde de'Bardi y retocados por el diseñador Buontalenti. Cada traje era un triunfo arqueológico, puesto que cada detalle estaba basado en una fuente clásica. Contrariamente a lo ocurrido con los intermezzi de 1586, tenemos un sinfín de información no sólo en forma de relatos manuscritos, sino en los diseños existentes de decorados y vestuario. Además, el gran duque debe de haber autorizado un número excepcional de relatos oficiales que garantizaban la fama europea de estos festivales y la suya propia. Aún más significativa era la serie de grabados de Agostino Caracci (1557-1602), Epiphanio d'Alfiano y Orazio Scarabelli que aparecieron tres años más tarde, en 1592. Iban a ser la fuente de la escenografía barroca italiana además de influir en el desarrollo escénico al norte de los Alpes, sobre todo en las mascaradas cortesanas de los Stuart diseñadas por Iñigo Jones, el *fiorentino*.

El 2 de mayo, el telón del Teatro Mediceo se abrió para revelar un templo dórico y sobre él una nube, rodeada de rayos de luz, que descendió lentamente hasta el suelo. En ella iba la Armonía Dórica, cantando acerca de su descenso hasta los mortales y en especial hasta la novia y el novio, esta «nuova Minerva» y su «forte Alcide». Este era el prólogo de la comedía de Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, que se representó en el habitual decorado serliano, esta vez una vista de Pisa que incorporaba algunos de sus más importantes edificios y era presentada, como de costumbre, como una imagen del poder de los Médicis sobre una de las ciudades súbditas de Toscana. La afirmación inicial, realizada en la figura de Armonía Dórica, se cumplía en el primer intermezzo, que tomaba la forma de una repre-
88 sentación de la Armonía de las Esferas de acuerdo con la cosmología platónica, y en particular, según lo descrito en el Décimo Libro de *La República* de Platón. La *prospettiva* se cubría de repente con nubes salpicadas de estrellas. Ocho sirenas platónicas, junto con dos más de la novena y décima esferas, estaban sentadas en las nubes contando que habían abandonado los cielos para cantar las alabanzas de la novia. En la nube central aparecía la Necesidad sentada en un trono con un huso de diamantes del cosmos entre las rodillas. Estaba acompañada por las tres Parcas y ellas a su vez flanqueadas por nubes en las que aparecían los siete planetas y Astrea, cuyo advenimiento a la tierra señalaba el retorno de la Edad de Oro (un tema reiterado desde 1586 y aún antes). Encima estaban doce héroes y heroínas, cada

par encarnando virtudes atribuidas a los novios. Las sirenas y los planetas mantenían un diálogo describiendo la alegría del cosmos por tan favorable alianza, y cuando las nubes se levantaban de la parte baja del escenario, la luz del sol entraba a raudales, mientras en la parte de arriba se aproximaba la noche. El madrigal que cerraba el intermezzo expresaba la esperanza de que llegaran «gloriosos héroes» como resultado de esta unión. Cuando las nubes desaparecían, el escenario quedaba iluminado por la luz del sol, revelando la *prospettiva* de la ciudad de Pisa.

Esta extraordinaria escena combinaba una culta exposición pública de un programa para la reforma musical con los elogios a los novios. Las ideas musicales procedían de la *Camerata fiorentina dei Bardi*, que estaba presidida por Giovanni de'Bardi, conde de Vernio, humanista y mecenas, que, entre los años 1576 y 1582, presentó un programa para la recuperación de la tragedia griega junto con el uso de música. Dentro de este círculo de reformadores, se movía Pietro Strozzi, quien, junto con de'Bardi, era uno de los más estrechos colaboradores de Galileo en la búsqueda «de que la canción imite lo que se habla», búsqueda que llevó a las primeras óperas. Esto ya se había introducido en el espectáculo de corte en la *Sbarra* de 1579 con que se celebró la boda de Bianca Cappello con Francisco de Médicis [12]. Uno de los madrigales que aún se conserva, utilizados en aquella ocasión, era uno en el que una soprano cantaba un texto poético, siguiendo sus inflexiones con un acompañamiento de bajo.

El primer intermezzo de estilo dórico que, siguiendo a Platón y Aristóteles, de Bardi proclamó como el más excelente, establecía que el tema de los intermedios de 1589 era la recreación de la música antigua, tanto *musica mundana* como *musica humana*. El primer intermezzo era una expresión de *musica mundana* y la serie de seis elaboraba los poderes de la música con ejemplos heroicos de la mitología griega, acabando en el sexto con una representación de su regalo a la humanidad. En el segundo intermezzo, se representaba la contienda entre las Musas y las 89
Piérides, situándola en un jardín con naranjos y limoneros. Al terminar la contienda, el premio era otorgado a las Musas, tras de lo cual, las Piérides se convertían en urracas y salían del escenario corriendo y graznando. El principal efecto escénico de este intermezzo era la enorme montaña que salía de debajo del escenario. En la siguiente escena, de'Bardi recreaba un antiguo festival musical griego basado en el *De Salutatione* de Luciano, en el cual el pueblo de Delfos cantaba canciones píticas 90
en honor de Apolo, matador del dragón, la lucha con el cual tenía lugar ante los ojos de los espectadores. Esto se interpretaba con acompañamiento de música en modo métrico antiguo y estaba coreografiado en cinco partes. Apolo, dios de la música, era presentado en su papel de purgador por medio de la danza rítmica de los demonios del alma humana. En el cuarto intermezzo había un regreso a la 91
cosmología platónica, y una hechicera producía una visión opuesta a la primera, es decir, una visión falta de armonía, una escena infernal. En el quinto, de'Bardi utilizaba otro ejemplo del poder de la música antigua, la historia de Arión (basada en la *Moralia* de Plutarco) rescatado por un delfín amante de la música que le 92
había oído tocar antes de que le arrojaran por la borda de su barco. Esta vez, Buontalenti presentaba una escena marina; la gran soprano del momento, Vittoria Archelei, aparecía como Anfitrite en una concha de nácar, tirada por dos delfines, y acompañada por tritones y náyades que cantaban una canción elogiando el

matrimonio. Luego entraba una galera con una tripulación de cuarenta marineros y, después de realizar asombrosas hazañas, incluyendo el arriar velas en honor del gran duque, la tripulación atacaba a Arión, quien saltaba por la borda. Después aparecía Arión tocando su instrumento y cantando mientras flotaba sobre las olas a
93 lomos de un delfín. Por último, en el sexto intermezzo, los temas del espectáculo llegaban a una conclusión. Como en la primera escena, todo el escenario era una visión de nubes, que se abrían para mostrar un Olimpo con unos veinte dioses y Virtudes. El mito que se representaba esta vez estaba tomado de las *Leyes* de Platón. Júpiter, compadeciéndose de los humanos, enviaba a Armonía y a Ritmo a la tierra para que el hombre pudiera obtener alivio a sus pesadas cargas por medio del canto y la danza. Cuando descendían, entraban en escena veinte parejas vestidas con trajes pastoriles, atraídos por la música celestial, y bailaban un ballet mientras cantaban una canción en honor de los recién casados.

Los intermezzi de 1589 suponen un avance respecto a los de 1586. Reflejan vívidamente un nuevo reinado con nuevas políticas. En 1586 la armonía del cosmos era evocada como tributo a la pareja nupcial, como se había hecho tantas veces en las bodas de los Médicis. Tres años más tarde, el tema era infinitamente más erudito, pues de'Bardi y Buontalenti presentaron a la corte una visión total de los elementos (aire, dos y seis, tierra, tres, fuego, cuatro, y agua, cinco) y del universo en una serie de visiones móviles, en afirmación de la creencia filosófica de que su estructura estaba de acuerdo con el número dentro de la tradición pitagórico-platónica, tal y como en la tierra ejemplifica la música sobre todo. El impacto que producirían en el público estos cuadros móviles, debe haber sido tremendo. Lo que veían presentado ante ellos eran las más profundas creencias y aspiraciones de la última época de la sociedad manierista: la armonización de la tierra con el cielo. De esta manera, los intermezzi de 1589 parecen casi una conclusión lógica a las preocupaciones ideológicas de las «magnificencias» de la corte de los Valois; y puede que no sea sorprendente, puesto que se montaron para celebrar una alianza Médicis-Valois. Pero, contrariamente a lo sucedido con sus predecesores franceses, no hay nada dispar en ellos. Quizá merecen que se los sitúe dentro de un contexto político europeo más amplio, además del más habitual contexto artístico. De hecho, el interés de los estudiosos por la importancia artística de este acontecimiento ha oscurecido sus implicaciones políticas. Esta fue una gran fiesta montada por un estado anti-Habsburgo inmediatamente después de la derrota de la Armada española en una Italia dominada por Felipe II. Cualquier declaración anti-Habsburgo tenía que hacerse de una forma velada y encubierta que pudiera tener más de una lectura. Los *intermezzi* hacían uso de una cosmología de la armonía que cruzaba todas las barreras ideológicas. Los relatos impresos y los grabados deben haber llevado por toda Europa no sólo un mensaje de la esplendidez de los Médicis, sino también del compromiso del soberano de Toscana con una política de paz y armonía dentro de un contexto europeo. Significativamente, las ilustraciones fueron publicadas tres años después, cuando el dinero de los Médicis estaba financiando los ejércitos del hugonote Enrique IV en su lucha contra las fuerzas de España y de la Liga Católica. ¿Sería demasiado caprichoso interpretar los intermezzi de 1589 como la encarnación en términos simbólicos de las esperanzas de la Europa liberal y anti-Habsburgo a ambos lados de la gran escisión religiosa?

Pero a la larga, la contribución de Buontalenti sería lo más significativo [13]. Junto con Brunelleschi, destaca como una de las principales figuras en la evolución de la fiesta cortesana renacentista como experiencia visual. Brunelleschi se alza al principio; Buontalenti, como heredero directo suyo a través de una sucesión de arquitectos-ingenieros vitruvianos mediceos, había de llevar a una nueva perfección final la búsqueda para recrear el antiguo escenario. Nacido en 1536, se había formado en la corte gran ducal y estuvo pronto relacionado con el gran duque Francisco con quien compartía una pasión por las cosas mecánicas y científicas. Una de las primeras anécdotas concernientes a Buontalenti recuerda un juguete que hizo en su infancia, un mundonuevo con una representación de los cielos con ángeles flotantes. La historia del espectáculo de corte, como ya hemos visto, está estrechamente relacionada con los avances en la ingeniería; de hecho, una de las primeras aplicaciones de los nuevos descubrimientos en cuanto a máquinas fue su uso en el teatro, donde una audiencia cortesana quedaba maravillada cuando le mostraban un facsímil del mundo físico.

Buontalenti pertenece a este mundo de las maravillas manieristas, y diseña extrañas grutas y autómatas para la villa de Francisco en Pratolino. Sus *mise en scéne* provisionales para los bautismos, las exequias y bodas de los Médicis, elevan a la familia por medio de las referencias visuales, a un nivel heroico. Sus diseños para los intermezzi de 1589 son fundamentales, porque son las primeras ilustraciones que difundieron de manera masiva lo que se convertiría en norma de la experiencia visual teatral en toda Europa durante los próximos trescientos años: el arco de proscenio detrás del cual había filas de bastidores en disminución y el telón de fondo que cerraba la visión. Esta solución se encontró probablemente en 1586, en la anterior serie de intermezzi; de éstos no tenemos diseños ciertos, pero el teatro Uffizi, cuya arquitectura tiene una estructura de mundonuevo, fue construido para ellos. El tema de ambas series era armonioso y utópico en su presentación de un cosmos ordenado pitagórico-platónico. Esta preocupación también encuentra expresión en la estructura compositiva de los decorados que, aunque usados como vehículo de fantasías manieristas extrañas y exóticas, siempre las disponía en un orden compositivo del Alto Renacimiento absolutamente equilibrado (de lo cual es buen ejemplo la *Disputà* de Rafael). Todos los decorados funcionan por el principio de una curva elíptica en disminución, con los bastidores laterales disminuyendo de tamaño hacia el fondo, y los actores, fuese a nivel del suelo o en los cielos, colocados para acentuar esta forma. El hecho de que en estos primeros diseños el artista siempre incluya a los actores, es una indicación de su posición de poder como manipulador y director de todo el conjunto de la escena. Es significativo que este medio altamente artificial de crear una experiencia visual y controlar su recepción por parte del público se desarrollase en una corte presidida por una nueva dinastía siempre ansiosa de promocionarse a nuevos niveles de grandeza para ocultar su origen burgués. Dentro del teatro del palacio de los Uffizi, un público de unas tres mil personas presenciaría una y otra vez un espectáculo asombroso que glorificaba a los Médicis, en cuyos ojos confluían todas las líneas de visión.

Este desarrollo del escenario de proscenio y su maquinaria en la corte de los Médicis, descendiente directo de las *sacre rappresentazioni* inventadas por Brune-

lleschi, es una evolución técnica contínua que llena el hueco entre la *Architettura* de Serlio (1545) y la *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri* de Niccolò Sabbatini (1637-38), que codifica la mecánica de la escena barroca. Es preciso que situemos este desarrollo dentro de su contexto ideológico, porque se produjo como resultado directo de unas circunstancias concretas. Bajo Cosme I había un deseo de esplendor mediceo y de recreación del teatro antiguo con su maquinaria vitruviana para ponerlo al servicio del estado. A finales de la década de 1560, se usaban *periaktoi* para los cambios de escena durante las comedias. Pero el verdadero impulso que produjo el escenario del mundonuevo fueron las preocupaciones del gran duque Francisco. Lo que es tan típico, y al mismo tiempo tan extraño, es esta alianza manierista de la ciencia y el arte, cuando los avances técnicos de la ciencia no se usan inicialmente para ningún fin utilitario, sino exactamente para lo contrario. Por ejemplo, la investigación de la química de los materiales que se llevó a cabo en la *Fonderia* de los Médicis se utilizó para producir objetos de lujo: hermosas porcelanas, joyas artificiales y exóticos artículos de mesa en extraños materiales naturales. Los asombrosos avances en hidráulica se emplearon en los jardines y las grutas de la fantástica villa del gran duque en Pratolino para crear fuentes y poner en movimiento a extraños autómatas simbólicos. La escenografía de los intermezzi de 1586 y 1589, ambos obra del arquitecto-ingeniero del gran duque Francisco, Bernardo Buontalenti, pertenece directamente a esta alianza de la ciencia y del arte; una vez más, no produce nada que sea racional en lo más mínimo desde nuestro punto de vista, sino que usa complicados aparatos de ingeniería y dinámica para crear para un selecto público aristocrático facsímiles del mundo visible e invisible, en términos del platonismo renacentista y de la tradición hermética.

El culto a la caballería: la «sbarra» y la «naumachia»

Todos los otros entretenimientos, salvo uno, eran menores y es digno de mención que estos últimos son los que se montaban en las plazas de la ciudad o en el río Arno y eran por lo tanto accesibles a los ciudadanos corrientes, como las decoraciones callejeras temporales. El 4 de mayo se celebró el tradicional juego del *calcio* en la Piazza Santa Croce entre dos equipos de cincuenta jugadores en honor del gran duque y la gran duquesa. Tres días más tarde, el domingo de Pascua, hubo un banquete oficial en el Salone dei Cinquecento con abundancia de música. El 8 el pueblo se divirtió de nuevo, esta vez con el acoso de animales en la Piazza Santa Croce, seguido el 10 por carreras contra el poste. Pero el más importante de estos festejos fue la *Sbarra* y la naumaquia que tuvieron lugar el 11 en el patio del palacio Pitti.

Los intermezzi eran enteramente una representación profesional realizada por actores, cantantes y músicos. Hasta entrado el siglo siguiente, los Médicis y otros miembros de su corte no empezaron a representar papeles mudos enmarcados por el fuerte simbolismo de una serie de intermezzi. Podemos ver esto en el aguafuerte de Callot de *La Liberazione di Tirreno* (1617) con su ballet de corte centrado en el gran duque y la gran duquesa. En esto había un marcado contraste con lo que era habitual en las cortes del norte. Luisa de Lorena, por ejemplo, bailó en su *Balet Comique* (1581) y Enrique, el príncipe de Gales, encabezó a un grupo de jóvenes

nobles en la mascarada de *Oberon* (1611). Para los aristócratas florentinos, el festival en el que actuaban y asumían papeles alegóricos era el torneo, una forma caballeresca procedente del norte, que ya habían adoptado los Médicis a finales del siglo XV, pero que continuaron cultivando asiduamente durante el período ducal como expresión de la nueva forma jerárquica de la vida cortesana, que la exhibición ceremonial de caballeros, escuderos y pajes ponía de relieve. Con motivo de la boda de Francisco con Juana de Austria en 1565, hubo un asalto a una fortaleza en la Piazza Santa Maria Novella y en 1569, con ocasión del nacimiento de su primer hijo, hubo una justa en la Piazza Santa Croce, pero el verdadero precursor de la *Sbarra* de 1589 fue la que se organizó una década antes exactamente en el mismo lugar para el escandaloso casamiento de Francisco con su amante veneciana, Bianca Cappello.

La *Sbarra* o barreras de 1579 fue un acontecimiento espectacular y el primer ejemplo de un *tournoi à thème* complejo en la corte florentina [14]. Su deuda con la larga serie realizada en la corte de los duques de Este durante la década de 1560 y principios de la década siguiente, es absolutamente evidente tanto en el marco como en el contenido alegórico. Como en el ejemplo que describí antes, *Il Tempio d'Amore* (1565), el entorno arquitectónico era el patio del palacio, pero, en lugar de estar en gradas, los espectadores lo vieron a través de las arcadas en los tres lados de la plaza que miraban hacia la gruta del jardín o desde los balcones de los pisos. Como en Ferrara, el decorado era complicado y es seguro que algunos elementos del mismo estaban colocados en perspectiva. El lado opuesto al lugar donde estaba la gran duquesa, que albergaba la gruta, tenía tres arcos; los de los lados enmarcaban *prospettive* marinas, mientras que el gran arco central estaba cerrado por una cortina que, cuando se abría, revelaba un paisaje marítimo que incluía una vista de Venecia. Pero sabemos que había otros elementos escénicos en la pista: el monte Helicón estaba a un lado, la ciudad de Delfos al otro y en medio se alzaba el Templo de Apolo. El tema estaba relacionado con la unión de la Belleza y la Fortaleza, *Amor et Arma*, lisonjero para los novios, con otras alusiones al matrimonio entre dos mares, el Adriático veneciano y el Tirreno florentino. Como en el caso de los *tournois à thème* de Ferrara, había una trama global dentro de la cual los varios caballeros contendientes podían tejer su propio tema alegórico. El de 1579, en la vena cortés del *Orlando Furioso*, se refería a un valiente caballero, Uliterio, a quien tenía cautivo un monstruo de cinco cabezas que pertenecía a una hechicera, y a su dama, la Damigella di Dalmatia, que buscaba el socorro de la nueva gran duquesa. Los caballeros, encabezados por el propio gran duque, entraban en carrozas triunfales, entre las cuales había una gran montaña que se abría para revelar una escena de caza a una galera veneciana tirada por caballos de mar y guiada por Neptuno.

La *Sbarra* de 1589 era su sucesora directa y el *cortile* del palacio Pitti estaba arreglado exactamente de la misma manera, cubierto por un techo, con lámparas suspendidas del mismo, y los decorados concentrados en el lado de la gruta en frente del palco ducal [15]. Esta vez, la gruta estaba cubierta con complicados elementos arquitectónicos que la convertían en un castillo turco. Como no hubo ninguna publicación, tenemos que fiarnos de una descripción y una serie de estampas para reconstruir su contenido. Está claro que estaba en la misma línea que la de

1579 con *carri trionfali* sobre temas de magia, encantamientos y transformaciones, muy inspirados en *Orlando Furioso* y en *Gerusalemme Liberata* y en estilo descendía directamente de las dirigidas por Vasari en 1565 y por Gualterotti en 1579. Lo que puede deducirse de las pruebas visuales indica un tema de encantamiento malvado asociado con el amor profano en contraste con el triunfo del amor casto y de las virtudes en honor de la pareja ducal. La entrada enormemente
95 compleja de don Virginio de Médicis expresa el espíritu y al mismo tiempo refleja el alto grado de fantasía manierista tardía que estas carrozas triunfales buscaban a veces conseguir, siendo evocadoras de un arte tan extraño como el de Arcimboldo (quien, de hecho, diseñó festivales para el emperador Rodolfo II). Don Virginio entró en la pista precedido por una montaña en cuya cima estaba sentado un malvado hechicero sobre un cocodrilo, y la montaña estaba llena de animales que simbolizaban la lujuria y el mal. Luego venía el propio caballero acompañado por ocho ninfas, que regalaron sonetos a las damas; él «parecía ser Marte». Quizá fuese una caracterización más probable la de Amor Heroico. Pavoni, el cronista, describe lo que venía a continuación:

Detrás de él venía un jardín que, mientras entraba en el recinto, comenzó a extenderse por todas partes, lo cual hizo, con su hermosa e inesperada vista, que todo el mundo se maravillase, tampoco podían ver cómo era transportado, pues parecía que se moviese por encantamiento: y en este jardín se veían entremezcladas, y hechos por mano maestra, toda clase de fantasías, tales como barcos, pequeñas galeras, torres, castillos, hombres a caballo, pirámides, bosquecillos, un Elefante, y otros animales cuadrúpedos, y todo estaba hecho de verdor; dentro se oían diferentes clases de pájaros, que con la diversidad de su canto producían una armonía dulce y suave.

El aguafuerte nos ofrece una impresión (parece que faltan muchos de los detalles de la descripción) de este extraordinario espectáculo; era como si una parte del jardín ducal en Pratolino hubiese sido traído por arte de magia al patio. Pinta lo que debe haber sido un cuadro escénico significativo, en el cual la montaña de la lujuria estaba rodeada por este jardín, que celebraba el amor casto y por implicación al gran duque y la gran duquesa. Las otras entradas no fueron menos extrañas, incluyendo otra montaña que se abría para mostrar un infierno, una galera (como en 1579), un triunfo de la muerte petrarquiano y unos caballeros montados en gigantescos gansos.

La *Sbarra* sería totalmente comprensible para la nueva duquesa, aunque las carrozas de Bountalenti incluían efectos mecánicos mucho más complicados que
96 nada de lo conseguido en la corte de los Valois. El espectáculo final, la *naumachia*, era, sin embargo, una novedad en la corte de los Médicis, una deliberada emulación de una forma de festival de la antigüedad clásica, cuando un anfiteatro romano podía ser inundado para un encuentro marino. Aunque las fiestas en el agua eran un ingrediente habitual en los festivales de los Valois, todas ellas aprovechaban los ríos, canales o lagos ya existentes. Lo que distinguía a la *naumachia* de 1589 era la destreza técnica necesaria para inundar de repente el *cortile* con metro y medio de agua y poner flotando en ella dieciocho galeras tripuladas por una fuerza cristiana que asaltaba la guarnición infiel. El tema hacía alusiones a Lepanto, y

representaba en forma dramática la lucha contra el turco que era una triste realidad para las potencias del Mediterráneo.

Las fiestas de 1589 deben ocupar un lugar central en cualquier relato de los espectáculos como un accesorio del poder. Representan el apogeo de una larga política medicea de engrandecimiento en la cual el arte del festival desempeña un papel vital [16]. Esto puede observarse en la multiplicación de narraciones impresas y en la decisión de publicar ilustraciones del aspecto de los festivales celebrados con motivo de sus casamientos [17]. Esta larga serie de libros sobre festivales desarrolló gradualmente una fórmula literaria para describir tales acontecimientos que representa una sutil interrelación entre arte y poder, el poder del príncipe para crear arte y, simultáneamente, ese arte como reflejo directo de su magnificencia, liberalidad y gusto y, por tanto, de su derecho a gobernar.

El matrimonio de Enrique IV y María de Médicis, 1600

Tres meses después de estos soberbios festivales, un fraile dominico asesinó a Enrique III y el hugonote Enrique de Navarra se convirtió en título en el siguiente rey de Francia. Fiel a su política liberal, el gran duque Fernando nunca vaciló en su lealtad a la corona francesa. De hecho, fueron los préstamos de los Médicis los que financiaron los ejércitos de Enrique IV en su larga guerra contra las fuerzas de la Liga Católica y contribuyeron decisivamente a sentarle en el trono francés. Desde el momento de su ascenso al poder, Fernando le insistió a Enrique IV en la necesidad de que se convirtiera al catolicismo, y la corte florentina actuó como mediadora entre el rey francés y Roma. El Papa Clemente VIII consideraba cualquier proposición de Enrique de cambiar de religión como un simple ardid para obtener la corona, un cambio superficial del que inmediatamente después renegaría. Enrique envió al cardenal de Gondi a Roma, pero a éste se le negó la entrada y buscó refugio en la corte florentina. Bajo la constante presión de Fernando, Enrique aceptó al fin cambiar su fe en abril de 1593, afirmando que lo haría en cuanto hubiese derrotado al duque de Lorena; con esta condición, los Médicis le dieron cuatro mil mercenarios suizos más y otro préstamo de doscientas mil coronas. Mientras tanto, Fernando inició negociaciones con Roma en nombre del rey francés por medio del cardenal de Toledo. Con la Liga Católica celebrando una Asamblea General en París para nombrar un rey católico y con el embajador español provocándoles al proponer a la infanta, se aceleró la abjuración de Enrique del protestantismo y su recepción en la Iglesia católica, cosa que finalmente sucedió el 25 de julio de 1593. Como Fernando había predicho, una vez que se logró la conversión, el derrumbamiento de la Liga fue sólo cuestión de tiempo, lo mismo que su reconocimiento por parte del Papa.

El cambio en la posición de la monarquía francesa quedó claro dos años más tarde, en enero de 1595, cuando Francia le declaró formalmente la guerra a España. La insistencia de Fernando y del emperador obligó por fin al Papa a enviar un embajador a Enrique IV. Poco después, el Papa permitió que un embajador francés fuese a Roma y se produjo la tan esperada reconciliación. A partir de entonces, los esfuerzos del gran duque se concentraron en obtener la paz, y el resultado de sus esfuerzos fue el Tratado de Vervins en mayo de 1598; éste, como

Château Cambrésis en 1559, supuso un cambio decisivo en la política europea. España y Francia estaban agotadas y arruinadas después de años de guerra. Esto significó que durante la última década del siglo XVI el estado de Toscana llegó a ocupar una posición única dentro de Europa. En paz y ricos gracias a la banca, a los beneficios del comercio del trigo y al enorme desarrollo de Livorno como puerto internacional, los grandes duques de Toscana disfrutaron durante un breve período de una posición que nunca volverían a tener.

El Tratado de Vervins abrió el camino para un último logro de la diplomacia medicea, otra novia de la familia Médicis para el rey de Francia. El divorcio de la esposa de Enrique, la brillante Margarita de Valois, en 1599 hizo posible un proyecto largamente acariciado por Fernando, el de casar a su sobrina, María de Médicis, que entonces contaba veinticinco años, con Enrique IV. Este casamiento se había discutido por primera vez en 1592, pero no volvió a mencionarse hasta después de que Enrique se convirtiera al catolicismo. Las negociaciones comenzaron en 1597, cuando Enrique ya le debía a Fernando 1.747.147 coronas de oro. Los franceses pedían una dote de 1.500.000, pero al final se conformaron con 600.000 coronas, 350.000 en metálico y el resto a deducir de la inmensa deuda real. En diciembre de 1599 se firmó finalmente el contrato matrimonial.

El relato oficial que describe las fiestas con motivo de esta alianza matrimonial, sitúa el acontecimiento dentro de unas perspectivas de paz universal de una clase que refleja el espíritu mesiánico que con tanta frecuencia rodeaba a Enrique IV [18]. El matrimonio de María fue anunciado en Florencia el 30 de abril, el día en que Cristina había entrado en la ciudad como novia once años antes. Debido a diversos retrasos, el matrimonio no tuvo lugar hasta el 5 de octubre, cuando el cardenal Aldobrandini, el legado pontificio, casó a la pareja por poderes en el Duomo. Contrariamente a lo sucedido en anteriores fiestas de los Médicis, estos festivales, siguiendo la tradición francesa, fueron dados por diferentes personas en distintos días. La contribución del gran duque fue el mismo día de la boda y tomó la forma de un banquete alegórico en el Salone del Cinquecento en el Palazzo Vecchio, que había sido especialmente decorado para la ocasión [19]. A ambos lados del dosel, bajo el cual se sentaba la nueva reina de Francia, había lienzos de Jacopo de Empoli que parangonaban su matrimonio con el de Enrique II con Catalina de Médicis. Había un *buffet* con la forma de una gigantesca *fleur de lys,* colocado entre dos ventanas que llegaban desde el suelo al techo, y compuesto por una exhibición de la legendaria colección de los Médicis de platos de oro, plata, cristal y piedras preciosas dispuesta como un deslumbrante tabernáculo secular. El banquete en sí mismo fue una comida en homenaje a la real pareja. Un plato estaba presentado en forma de un paisaje invernal con una escena de caza, otro era el león de Florencia, que se abría para derramar *fleurs de lys* y luego se transformaba en un águila. Había un plato sobre el tema de los trabajos de Hércules en honor del novio guerrero, y ante la novia habían colocado una estatua ecuestre de su esposo. Esa estatua, junto con las demás esculturas comestibles, era obra de Pietro Tacca (1577-1640), el más importante de los ayudantes de Giovanni Bologna. Cuatro años más tarde, este efímero tributo iba a tomar forma permanente cuando María de Médicis mandó que se hiciera una estatua ecuestre de Enrique IV para el Pont Neuf en París [20].

De repente, en medio del jolgorio, dos nubes luminosas comenzaron a cruzar

por encima de las cabezas de los comensales a lo largo del Salone, mientras simultáneamente un arco iris, el tradicional emblema de la paz, aparecía sobre la mesa a la que se sentaba la joven reina de Francia. En las nubes iban Juno tirada por pavos reales y Minerva tirada por un unicornio. Juno comenzaba una discusión con su hermana la diosa, quejándose de su aparición en tan tranquilas nupcias. Minerva replicaba señalando el arco iris y diciendo que en realidad ella traía el amor y la paz. Juntas celebraban las virtudes de este rey marcial y terminaban con predicciones de la enorme expansión de su imperio que llegaría incluso hasta Oriente. El diálogo había sido escrito por Battista Guarino y la música por Emilio de Cavalieri.

Hasta la partida de la novia desde Livorno se sucedieron las fiestas. El 6 de octubre, Jacopo Corsi presentó *L'Euridice* de Jacopo Peri con libreto de Ottavio Rinuccini; el 7 de octubre hubo un *palio*; y el 8 Riccardo Riccardi ofreció un entretenimiento en su jardín. La relación oficial no está ilustrada, y prácticamente el único festival que tiene conmemoración visual es el que dio el noble florentino Riccardo Riccardi en el jardín de su villa de Valfonda [21]. Este se convirtió en el tema de una serie de frescos que dejan constancia de las cuatro fases del entretenimiento y nos proporcionan la única visión detallada de una fiesta renacentista que incluía canto, danza, ejercicios caballerescos y la danza, un anticipo de un tipo de festival que alcanzaría su apogeo en los espectáculos presentados por los Médicis en el anfiteatro de los jardines del palacio Pitti en el siglo siguiente. Para la ocasión, el patio de la villa y sus pérgolas fueron transformados en un auditorio con María de Médicis sentada en un trono en el centro con una sombrilla encima de ella. El «escenario» era un ancho camino de grava que formaba una ruta procesional para los intérpretes y que tenía como «telón de fondo» dos plantaciones geométricas de árboles divididas por un *allée* central cuyo punto de mira era el palco real. Esta distribución deja clara la relación entre el uso de la perspectiva en el diseño de jardines y en los teatros. El primer fresco representa el prólogo, el inevitable *omaggio* a María de Médicis, que tomó la forma de una carroza cargada de canastas doradas llenas de dulces que imitaban frutas. Esta iba empujada por doce hombres y seis mujeres, vestidos de jardineros, que cantaron y bailaron al son de la música que tocaban unos músicos ocultos tras los árboles. Los carros triunfales deben haber hecho su entrada de manera espectacular, avanzando lentamente por el largo sendero hacia la reina. En el siguiente, iba Píndaro, el poeta griego que escribió la *Epinacia,* quien cantó acerca de los juegos públicos de la antigüedad como prefacio a una carrera de carros *à la antique.* En el tercero, este precedente clásico encontraba su descendiente directo en los ejercicios caballerescos de la corte de los Médicis, cuando el poeta florentino Angelo Poliziano llegó para presentar un *corso al saracino.* Por último, vemos a Diana, diosa de la caza, dirigiéndose a la reina desde su carroza mientras los cazadores y los perros pasan corriendo indicándole a la corte del comienzo de la caza. Ninguna otra fuente nos da una impresión tan fuerte y precisa del uso y la importancia del jardín como marco para las fêtes de cour a finales del siglo XVI.

L'Euridice de Peri tenía seis escenas, ninguna de gran complejidad; Vittoria Archilei cantaba el papel de Eurídice y el propio Peri cantaba Orfeo. La representación marcó un hito en la historia de la evolución de la ópera, pues era una expresión de los objetivos de la Academia de resucitar el drama griego y el canto

97

antiguo. Aunque se interpretó con ocasión del casamiento, no había razones especiales que la relacionasen por su tema con el matrimonio [22].

Sin duda, no obstante, el punto culminante de la serie de entretenimientos fue el que dio Gabbriel Chiabrera en el Teatro Mediceo. Era *Il Rapimento di Cefalo* de Caccini, con decorados de Bernardo Buontalenti [23]. Fue el último gran espectáculo de corte del arquitecto y la crónica dice que tenía «las más maravillosas máquinas que hasta ahora se hayan visto nunca en nuestros tiempos». El *Cefalo* de Caccini era una vez más un triunfo de los principios de la Academia, pues en ella el compositor «imitaba las inflexiones del habla, sin perder el sentido entre una compleja música polifónica». La historia en sí no estaba directamente relacionada con el matrimonio, aunque la relación oficial la cita como un ejemplo de virtud heroica; pero tenía un prólogo y un epílogo que incorporaba los más asombrosos efectos visuales en celebración de la alianza. Comenzaba con una escena de montaña, en el centro de la cual se alzaba un enorme monte de 20 anas de altura cubierto de árboles y arbustos. En su cima estaba el caballo alado Pegaso, mientras que abajo estaba sentado Apolo con las Musas. Por la pendiente descendía despacio la Poesía, que avanzaba y cantaba las alabanzas de Enrique IV y de la nueva reina, prediciendo, como habían hecho las diosas en el banquete, un glorioso destino. Erróneamente atribuido hasta ahora a los intermezzi de 1589, se conserva un solo
98 diseño para este prólogo que nos da una impresión de lo que se consideró la culminación del talento escenográfico de Buontalenti. La montaña superaba en 8 anas a su predecesora en el segundo intermezzo de 1589, y el Pegaso se alzaba hasta la misma altura de los bastidores laterales.

La ópera misma estaba llena de asombrosos efectos de ingeniería, pero el más impresionante aún estaba por venir. Al final, la escena cambiaba y se convertía en un *gran teatro* de estilo dórico, con columnas doradas y estatuas, que arquitectónicamente era una continuación del auditorio, de modo que los espectadores se encontraron de repente incorporados a la *mise en scène*. Los héroes estaban a ambos lados del escenario mientras que desde abajo surgió lentamente una enorme máquina que llevaba a la Fama en una magnífica carroza, con las alas extendidas y sosteniendo una rama de olivo y una trompeta. Debajo de ella iban sentadas dieciocho damas que representaban a las ciudades sobre las que gobernaba el gran duque, encabezadas por Florencia y Siena, y éstas cantaron las glorias del actual gran duque. Mientras la carroza ascendía gradualmente a los cielos, la máquina que la sostenía se hundía bajo el suelo, permitiendo a las damas bajarse y saludar a un enorme lirio escarlata, emblema de la ciudad de Florencia, que floreció en el fondo del escenario y alrededor del cual flotaban la *palle* de la familia Médicis.

María de Médicis salió de Florencia el 13 de octubre y unos días más tarde zarpó de Livorno con una escuadra de barcos proporcionados por su esposo, su tío, el Papa y la Orden de San Juan. Acompañada por su tía, la duquesa Cristina, y su hermana, la duquesa de Mantua, María desembarcó en Marsella el 9 de noviembre después de un viaje tormentoso. Viajando vía Avignon llegó a Lyons, donde hizo una magnífica entrada el 3 de diciembre, y al fin se casó con su esposo el 10 de diciembre, en una ceremonia celebrada también por el legado pontificio, el cardenal Aldobrandini. Un panfleto inglés resume toda la transacción con ácida exactitud: «Así, muy en breve, os he escrito sobre la entrada de nuestra Señora la Reina

francesa en nuestra ciudad de *Lyons,* a quien suplico a Dios que preserve para nosotros, y que pronto le envíe descendencia, que es una cosa que con todo mi corazón deseo...» [24].

El casamiento de Cosme de Médicis, 1608

Este hito en la política medicea no fue un éxito. Poco después, las relaciones entre Enrique y Fernando se enfriaron, debido especialmente a que el rey francés se negó a saldar sus deudas y a que repentinamente hizo las paces con el enemigo del gran duque, el duque de Saboya, cediéndole Saluzzo. No obstante, esto no significó el fin de la política liberal y conciliatoria de Fernando, sino que más bien reflejó las dificultades de su política naval, para la cual necesitaba la ayuda de España en su guerra contra los turcos y los corsarios, y su deseo de recibir del nuevo rey, Felipe III, la investidura de Siena, que era retenida por la corona española como feudo. Su carácter moderado y su aversión a las excesivas demandas de los Papas de la Contrarreforma, encontraron expresión en sus relaciones con Jaime I de Inglaterra y en su abierto apoyo a Venecia en la famosa pelea que ésta sostuvo con el Papa a causa de Paolo Sarpi. A pesar de ello, su deseo de paz con España se vio cumplido al fin en 1608 cuando su hijo Cosme se casó con María Magdalena, hija del archiduque Habsburgo Carlos de Graz y hermana de la esposa de Felipe III de España.

Las fiestas de 1608 constituyen un interesante epílogo al reinado de Fernando, que murió unos meses más tarde [25]. En la entrada de la archiduquesa Habsburgo, María Magdalena, en Florencia el 13 de octubre de 1608, cualquier signo de historia cívica heroica quedó finalmente eliminado. Esta vez el programa era el de un gobierno absolutista. Como de costumbre, el primer arco era de orden toscano, pero las dos figuras que lo dominaban eran *Imperio de Terra* e *Imperio di Mare*, personajes regios que expresaban el dominio gran ducal sobre la tierra y el mar. Se omitieron las referencias a la casa real francesa y los matrimonios que se recordaron en esta ocasión fueron el de Alejandro de Médicis con la hija de Carlos V, Margarita, y el de Francisco con Juana de Austria.

Los ornamentos eran inexorablemente dinásticos: un arco para glorificar a la casa de Austria, un segundo como tributo a la familia materna de la novia; los Wittelsbach de Baviera, un tercero en honor de la casa de Lorena como saludo a la duquesa Cristina y la inevitable apoteosis de la casa de Médicis. Como ocurrió en 1589, las fiestas duraron tres semanas y fueron aún más complicadas que las que se dieron para Cristina. Hubo el habitual *corso al saracino*, un *calcio*, banquetes y procesiones religiosas, pero cuatro soberbios espectáculos superaron a todos los festejos. El primero fue un sarao interrumpido de cuando en cuando por la *Notte d'Amore* de Francesco Cini, una serie de repentinas maravillas escénicas que cogían por sorpresa a los bailarines de tanto en tanto y les guiaban a lo largo de una sola noche en términos alegóricos, con visiones de la noche con sus fantásticos sueños, hasta el amanecer. Hubo un ballet ecuestre (al cual ya hemos aludido) en emula-
ción de los antiguos, la *Giostra dei Venti*, y una fiesta en el río, *Argonautica*. Esta se 99
realizó en el Arno y se habían construido los más extraordinarios y exóticos barcos para llevar a los caballeros al combate. Por su diseño, que en lo fundamental era de

Giulio Parigi (m. 1635), pertenecen a la línea de descendencia que parte de la mascarada de Vasari de 1565 y pasa por las carrozas flotantes de Buontalenti para la *Sbarra* de 1589. Cosme llegaba como Jasón en un barco basado en un bucentauro veneciano y conducía a sus fuerzas en la acostumbrada victoria de un heredero (como el futuro Felipe II en Bains) sobre todas las fuerzas, pues desembarcaba en una isla, derrotaba a dos toros que echaban fuego por la boca, a dos guerreros y a un dragón, tomando el Vellocino de Oro del templo para entregárselo a su novia.

Pero el punto culminante fueron los intermezzi que adornaron la pastoral, *Il Guidizio di Paridi*, con decorados y vestuario de Giulio Parigi, un discípulo de Buontalenti, el cual había fallecido unos meses antes de esta boda. Estos intermezzi ponen de manifiesto lo que sólo puede describirse como una creciente tensión entre las contrapuestas demandas de la creatividad estética y las de la propaganda política. Hasta entonces, los exponentes de la *camerata* florentina habían logrado con éxito compaginar sus objetivos de reformar la música con un elogio del gobierno de los Médicis. En 1600, el problema se había resuelto limpiamente haciendo que los intermezzi fueran el prólogo y el epílogo de lo que fue en realidad una ópera, *Il Rapimento de Cefalo* de Caccini. Ocho años más tarde no se produjo tan feliz relación. Dentro de lo que se consideró como una pedestre pastoral, se insertaron seis intermezzi de nada menos que cinco autores diferentes, todos ellos, salvo uno, abiertamente políticos. Solamente uno, el *Jardín de Calipso*, se apartaba de la convención y sabemos que al menos la gran duquesa consideró que se quedaba corto. Se quejó del incesante movimiento de las máquinas de nubes cuando vio un ensayo; pero probablemente lo que le molestó era la falta de alusiones a los Médicis, aunque quizá el retorno de Ulises a su esposa podría verse como una alusión a la felicidad marital. Todo el resto del espectáculo era pura apoteosis en la línea de las entradas triunfales.

100 En el primer intermezzo, el palacio de la Fama, una fantástica estructura hecha de espejos, recibía a los heroicos antepasados de los novios, tras de lo cual la estructura se hundía bajo el escenario mientras la Fama se elevaba hacia el cielo. En el segundo, el águila imperial, con las alas extendidas, bajaba volando desde las nubes a la tierra llevando encima a la Justicia o Astrea mientras las virtudes que llevaban las *palle* de los Médicis cantaban acerca de una nueva Edad de Oro, un tema trillado ya conocido de todos los matrimonios anteriores. En honor de las empresas coloniales del gran duque, el florentino Amerigo Vespucci navegaba por los mares de las Indias en un barco adornado con los lirios de la ciudad, mientras en un infierno llameante se descubría la fragua de Vulcano forjando la armadura del joven Cosme, cuyo valor se demostraría en la lucha contra los bárbaros corsarios.

El contenido de los intermezzi, independiente del resto e inconexo, inevitablemente es decepcionante intelectualmente. Los decorados de Parigi, sin embargo, entran en una categoría ligeramente distinta. En un sentido no suponen un avance respecto a 1589. Muestran poca de la asombrosa riqueza de inventiva y fantasía de
101 Buontalenti y en su mayor parte recrean el repertorio de ésta: agua (Amerigo Vespucci), aire (Astrea), fuego (Vulcano), y tierra (el Jardín de Calipso). También siguen su fórmula compositiva de la curva elíptica haciendo uso de los mismos bastidores laterales en disminución, el mismo punto de atención central, las mismas máquinas de nubes y la misma distribución de los intérpretes, tanto en el suelo como en lo alto, situándolos en curvas decrecientes o a lo largo de la línea hacia el punto de fuga para realzar la perspectiva artificial. Lo que hizo Parigi fue introducir un fuerte elemento arquitectónico que estaba presente en varias escenas, en especial la primera y la última, y también lograr una sensación mucho mayor de infinito que Buontalenti. Pero, aunque menos importantes en un sentido, sus escenografías estaban destinadas a serlo mucho más; debido a la obsesión del gran duque por dar al acontecimiento más publicidad oficial que a ningún otro casamiento de los Médicis, debieron hacerse gran número de grabados de estos decorados. Su influencia llegó a toda Europa; en el caso de Iñigo Jones, copió decorados enteros para su uso en las mascaradas de la corte de los Estuardo, y también fueron pirateados y copiados tanto en España como en Alemania, de tal modo que su influencia como modelos escénicos duraría todo el siglo [26]. Esta constante adaptación y copia reflejaba no sólo su poderosa influencia artística en la evolución del teatro, sino también lo perfectamente que esta serie de modelos escénicos resumía las imágenes necesarias para expresar en términos visuales el poder absoluto y la fuerza que se le oponía.

Hay un intermezzo al cual no me he referido aún, el último de la serie. En él 102
se intuye una encrucijada estilística, cuando salimos del manierismo para entrar en el barroco. En una imagen compuesta o diagrama se realizaron las «ideas» neoplatónicas de Fernando. A través de una trampilla surgía del suelo la diosa de la Paz entronizada ante el Templo de la Paz, en sí un edificio de armoniosas proporciones clásicas. En torno a la Paz aparecían agrupados los principios del gobierno de Fernando, una interesante variedad: Recuerdo de la Vieja Amistad, Amor al País, Seguridad, Fe, Concordia, Abundancia, Inocencia, Justicia, Reverencia, Ley Cívica y Natural. Estos iban apoyados por cuatro sacerdotes, aludiendo a la devoción del gran duque, que habían llevado a buen término las negociaciones para el traslado del Santo Sepulcro de Jerusalén a la Capella dei Principi en San Lorenzo. Había otra curiosa reunión de abstracciones del gobierno del gran duque: Placer, Chanza, Risa, Olvido de las Injurias y Comercio.

Entonces aparecían cuatro nubes llevando a los antidioses del Olimpo, Bellona, Cibeles, Plutón y Neptuno, dioses de la violencia y la codicia, pero también el medio para alcanzar el poder terrenal. La Paz aprovechaba estas fuerzas poniéndolas al servicio de Cosme y su esposa dentro de sus respectivas esferas, de modo que a través de ellas, las virtudes del pacífico gobierno de Fernando se extendieran para incluir la guerra y la riqueza, el mar y la tierra. Estas deidades descendían al nivel del suelo en sus nubes y desmontaban para ocupar sus puestos en el cuadro que representaba las esferas terrestres y subterrestres ahora sumisas a los Médicis. El regocijo de la tierra subía hasta el cielo, y las nubes de lo alto revelaban nuevas armonías que culminaban en una danza bailada por las Brisas Ligeras, que entraban sobre dos nubes por ambos lados del escenario. En la corte de los grandes duques de Toscana, el teatro se había convertido en una maquinaria para presentar el reino de las ideas neoplatónicas hechas palpables y visibles. El gran duque y su público compuesto por unas tres mil personas, contemplaban las divinas ideas de aquellos principios de los que él era la encarnación viva en la tierra. De estas máquinas neoplatónicas creadas por los ingenieros-arquitectos vitruvianos de los

Médicis, surgió el teatro de la ilusión. Este fue el verdadero teatro del poder en su apogeo; pero con demasiada rapidez se convirtió en un teatro de ilusión con poca realidad. A medida que el gobierno de los Médicis declinaba rápidamente bajo Cosme II, las imágenes de los festivales ofrecían únicamente el consuelo de un espejo distorsionante en el cual unos soberanos débiles y degenerados contemplaban una imagen del poder que ya no tenía consistencia.

V. Ilusiones de absolutismo

Carlos I y la mascarada en la corte de los Estuardo

Carlos I tenía nueve años cuando murió el gran duque Fernando. Dieciséis años más tarde, en 1625, se casaría con la sobrina nieta del gran duque, Enriqueta María, hija de María de Médicis y Enrique IV. Esta pareja iba a reinar en la corte más brillante y civilizada de Europa durante la tercera década del siglo XVII, hasta que el espejismo de paz y poder que ellos crearon se desvaneció en una desastrosa guerra civil. Inglaterra, que había estado en los márgenes de la cultura renacentista desde la Reforma, de repente se convirtió en el centro de todo lo que de importante sucedía en las artes dentro de Europa. Los agentes del rey registraron el continente en busca de pinturas de todos los grandes artistas del Renacimiento, especialmente de las dos de los maestros venecianos Tiziano y Tintoretto. Entre sus grandes éxitos, estuvo la adquisición de la célebre colección del duque de Mantua, incluyendo los famosos cartones de Mantegna. Artistas extranjeros fueron atraídos a la corte, los escultores Francesco Fanelli y Hubert Le Sueur, los pintores Daniel Mytens y Orazio Gentileschi, y sobre todo, Van Dyck. Incluso Rubens, el más grande exponente del nuevo estilo barroco, visitó la corte de Carlos en 1629. Pero el genio que presidió este notable renacimiento fue un hombre cuya influencia fue fundamental para las artes en Inglaterra en cualquier esfera en la que trabajó, el superintendente de obras del rey, Iñigo Jones. Arquitecto, pintor, ingeniero, diseñador, erudito, coleccionista, autor y teórico, ocupó una posición clave durante casi medio siglo en las cortes de Jaime I y Carlos I. Junto con Ben Jonson, Iñigo Jones creó la manifestación más distintiva del arte del festival en la corte de los Estuardo, la mascarada.

La mascarada de Corte

La mascarada tiene un complejo linaje que se remonta a los disfraces de la Baja Edad Media y a las representaciones públicas y las máscaras de los primeros tiempos de los Tudor [1]. El factor principal que condicionó su evolución fue el de tener

sus raíces en la exaltación del monarca. Mientras otros tipos de entretenimientos cortesanos, tales como el torneo, decayeron y finalmente desaparecieron, la mascarada prosperó y se volvió cada vez más elaborada por ser una forma de festival idealmente expresiva de ciertos principios de gobierno. La grandeza y decadencia de la mascarada coincide exactamente con la grandeza y decadencia de las extremadas pretensiones de divinidad monárquica. Tampoco puede ser una coincidencia que los dispares elementos de los que surgió, todos ellos ya existentes en el siglo XVI, se unieran de repente para formar este género definido en el momento del advenimiento de los Estuardo y de la enunciación oficial del Derecho Divino de los Reyes.

Isabel I fue siempre el centro de todas las formas de adulación y panegírico en sus festivales, pero nunca llegó a articular semejante declaración ideológica. El espíritu isabelino ponía el énfasis en el código caballeresco, como hemos visto, exhibiendo a la reina ante su pueblo como el objeto de la lealtad de sus caballeros en los torneos del Día del Ascenso. La monarquía isabelina era populista por instinto. Utilizaba los espectáculos al aire libre con el deliberado propósito de mostrar a la soberana a todas las clases sociales del reino y, como sucedía con Carlos V y Catalina de Médicis, el viaje real era un instrumento de gobierno de la máxima importancia. Fue bajo los Estuardo cuando la inaccesibilidad se implantó claramente, de una forma adoptada deliberadamente por las nuevas dinastías italianas. No sólo se acabaron los torneos (el último torneo del Día del Ascenso fue en 1619), sino también los espectáculos al aire libre; no hubo ninguna entrada triunfal a partir de 1604 y solamente se realizaron dos viajes reales a Escocia en 1617 y 1633. Carlos I trasladó a Windsor incluso las ceremonias de la Orden de la Jarretera. Los festivales se celebraban ahora dentro de los confines del palacio en forma de las espectaculares mascaradas cortesanas montadas en teatros provisionales le-
103 vantados en la gran *salle des fêtes* que conocemos como Comedor de Gala de Whitehall que se conserva aún tal y como fue reconstruida por Iñigo Jones. En 1637 se hizo un Salón de Máscaras separado, antecesor sin duda, si la monarquía hubiese sobrevivido, de un teatro de corte permanente del tipo construido en Florencia.

Las mascaradas de los Estuardo se dividen en dos fases, la jacobea y la carolina. Desde el punto de vista del arte como poder, es la segunda la que nos proporciona la evidencia más notable. En términos literarios, sin embargo, la primera es muy superior debido a la pluma de Ben Jonson. Jaime I admiraba su obra y las mascaradas se convirtieron en vehículo no sólo de una pirotecnia de erudición, sino de comedias y farsas, elementos que faltaban en las que se montaron para Carlos I, menos intelectual y más mojigato. La mascarada era esencialmente una forma compuesta. No nos resulta fácil comprender esto; asumimos la importancia del texto literario, porque eso es lo único que se conserva hoy, pero, para un contemporáneo, la primacía de la palabra cantada o hablada no era necesariamente indiscutible. Como sucede en el caso de los *intermezzi* florentinos, es imposible e inútil tratar de desentrañar la contribución de cada uno: autor, compositor, decorador, tramoyista y coreógrafo. No obstante, la historia de la mascarada de corte inglesa está dominada por dos figuras que la crearon como forma, Ben Jonson e Iñigo Jones. *La Mascarada de la Negrura* de 1605 es la primera y *Salmacida Spolia* de

1640 la última. Hasta 1631, cuando se separaron finalmente, Jonson y Jones produjeron juntos estos espectáculos anuales que se representaban siempre en la Epifanía y en Carnestolendas. Después de su famosa pelea, es habitual considerar la mascarada, tal y como la presentaba el propio Jones, con ayuda de varios sumisos poetas, como una forma decadente, en la cual, lo que había sido esencialmente un medio de expresión poética, aparecía sobrecargado de gratuito espectáculo visual. La pelea entre Jones y Jonson no fue, de hecho, como se suele suponer, una cuestión de lo visual contra lo verbal. Su problema estaba en la misma semejanza, y no en la divergencia, de sus puntos de vista respecto a lo que constituía los componentes de una mascarada cortesana. Ambos publicaron sus definiciones de estos espectáculos, aparentemente diferentes pero en realidad estrechamente relacionadas. En 1631 Jonson escribió: «... todas las representaciones, especialmente las de esta naturaleza en la corte, espectáculos públicos, han sido o deberían ser espejos de la vida del hombre» [2]. Jones, al año siguiente, las describe como «nada más que cuadros con luz y movimiento» [3].

Las grandes mascaradas carolinas de la década de 1630 creadas por Iñigo Jones estaban basadas, como era de esperar, en una sólida doctrina platónica. Jones en su comentario a la mascarada de Aurelian Townshend *Tempe Restored* (1632) amplía su opinión cuando afirma que diseñó el traje para Enriqueta María «para que la belleza corpórea, que consiste en simetría, colorido, y ciertas gracias inexpresables, que brillan en la Majestad de la Reina, puedan llevarnos a la contemplación de la belleza del alma, con la cual tiene analogía» [4]. La definición de Jonson no es en realidad tan diferente y tiene la misma base filosófica en el platonismo. Puesto que la mascarada en su opinión es un «espejo», tal objeto requiere necesariamente de un espectador, y por lo tanto, esto presupone que la mascarada es esencialmente una forma visual. Para Jonson, igual que para Jones, la corte mira su verdadero ser en la mascarada cortesana, viéndose a sí misma como en un espejo. La culminación de todas estas representaciones es cuando los propios enmascarados se revelan, habitantes del reino de las ideas neoplatónicas, para relacionarse con el mundo de la realidad ante ellos en el baile general de la corte, fundiendo la idea y la realidad en una sola cosa.

Los decorados de Jones eran esencialmente la acción de la mascarada, que el diálogo, las canciones y los bailes elucidaban y moralizaban, pero primero y principal la mascarada era una afirmación hecha visualmente por medio de la tramoya. Cada cuadro escénico que presentaba era un símbolo compuesto por una compleja serie de jeroglíficos. Para un neoplatonista como Jones, las verdades se expresaban mejor en imágenes, pues las palabras ocupaban un lugar inferior en la jerarquía de la comunicación, ya que eran sólo el *nombre* de la *idea*, imagen o cosa. Las mascaradas pertenecen directamente, por lo tanto, a la tradición renacentista de conceptualizar las abstracciones. Jones es un neoplatonista renacentista de manual sin gran originalidad en sus propias suposiciones filosóficas [5], que estaban sacadas de los habituales libros de referencia escritos por arquitectos renacentistas y teóricos de la estética, quienes creían que las imágenes *significaban* y que las palabras sólo *explicaban*. Irónicamente, el propio Jonson se adscribía a la misma tradición cuando escribió: «Los conceptos de la mente son imágenes de cosas, y la lengua es la intérprete de esas imágenes» [6]. Al abierto e intransigente neoplatonismo de Jones,

debemos añadir el hecho de que era discípulo de la afirmación de Serlio relativa al papel de la maquinaria escénica como medio de evocar maravillas en la mente de los espectadores y, sobre todo, como forma de expresar la magnificencia de los monarcas [7].

Para lograr su teatro de las ideas, Iñigo Jones, que había visitado Italia en la década de 1590, introdujo en Inglaterra por primera vez los decorados escénicos en perspectiva, aunque la corte tardó muchos años en interpretarlos correctamente. Incluso en Oxford en 1636 hubo todavía mucha gente incapaz de comprender los decorados en perspectiva que había diseñado para las comedias con ocasión de la visita del rey. Un desconcertado observador describió los bastidores laterales diciendo que eran como estanterías de libros que sobresalían en una biblioteca [8]. Esta incapacidad para leer las imágenes escénicas correctamente revela no sólo el atraso estético de Inglaterra, sino la importancia de la connivencia del público para entender la perspectiva, y el éxito de las imágenes neoplatónicas de Jones dependía de tener un público que aceptase sus premisas conceptuales y visuales. El no podía trabajar partiendo de la premisa de un público visualmente sofisticado como era el caso de Buontalenti. En 1605, cuando Jones utilizó la perspectiva en la primera mascarada, *La Mascarada de la Negrura* de Jonson, un cortesano vio solamente un carro triunfal con un grupo de monstruos marinos en un extremo del salón, todo peces y nada de mar, como comentó ásperamente [9]. Tampoco puede ser una coincidencia que el decorado escénico en perspectiva se usara únicamente para las representaciones cortesanas, y que su introducción en Inglaterra coincida con la seria promoción de la teoría del Derecho Divino de los Reyes. La perspectiva hacía del soberano el centro emblemático y ético de todas las producciones cortesanas y ponía de relieve las gradaciones jerárquicas de la vida en la corte.

Las mascaradas de los Estuardo, aún más que los *intermezzi* florentinos, eran «ideas» hechas perceptibles por medio de fábulas simbólicas y soluciones milagrosas. Los cortesanos eran presentados como héroes, los reyes se convertían en dioses, las acciones eran emblemas, todo lo cual exigía un espectador capaz de leer las imágenes visuales que se ofrecían ante él. En ocasiones, le ayudaban los diálogos hablados o cantados; raras veces se publicaba después un comentario explicando los jeroglíficos para el vulgo. Aun cuando el público no pudiese entender las alegorías frecuentemente crípticas, no debemos subestimar el considerable placer que experimentaba un público renacentista al estar en presencia de lo que Jonson llamó una vez «misterios distantes» [10]. El trabajo de Iñigo Jones para la corte dependía de la aceptación de que ver es creer, de que las imágenes escénicas que él creaba tenían un sentido filosófico y una fuerza moral, y de que al proyectar espejismos, estaba al mismo tiempo creando una realidad platónica.

La connivencia del espectador era de la máxima importancia, porque lo que se le pedía que contemplara eran maravillas mecánicas. El uso incesante de símbolos místicos, hechizos, encantamientos y visiones milagrosas del mundo celestial, los vislumbres del infierno o la repentina llegada de la primavera en mitad del invierno, podían parecer mágicos, pero sólo eran mágicos si el espectador deseaba que lo fueran. Es decir, admiraba la habilidad del hombre para crear estas ilusiones, para presentar visiones del mundo físico y luego lograr de pronto que hicieran lo imposible. En este sentido, la mascarada, además de encarnar la verdad platónica,

celebraba el poder de la mente racional para controlar el mundo físico. En ella se revelaban las virtudes, y los dioses bajaban a la tierra, pero lo máximo en revelaciones extraordinarias siempre sucedía en el momento culminante cuando el público estaba a punto de ser incluido en la fábula por medio de danzas rituales. Todas las mascaradas expresaban el poder de la monarquía de lograr la obediencia de la armonía, de los ricos dones de la naturaleza y del mundo físico. Todas van de una afirmación inicial de desorden y caos cósmico hacia la revelación del rey y de la corte abstraídos en forma emblemática como dioses y diosas, héroes y heroínas, sol y estrellas. Año tras año, el Tesoro soltaba chorros de dinero para el montaje de estas manifestaciones anuales del armonioso gobierno de los Estuardo. Desgraciadamente, para Carlos I, la ilusión de control manifestada en estos espectáculos no pudo traer consigo la correspondiente realidad.

El repertorio de imágenes pictóricas necesario para transmitir estas ideas fijas era muy limitado: paisajes, selváticos y domésticos, el jardín, el mar, el Inframundo, la tormenta, la villa, el palacio, la calle o la plaza, ruinas clásicas, los cielos y, muy raras veces y dentro de la tradición del teatro italiano, recreaciones de lugares auténticos. En cada mascarada hay una progresión visual del desorden al orden o del orden al desorden y luego de vuelta a un orden superior. Para Jones, hay por lo tanto sólo dos repertorios de cuadros escénicos. El primero consiste en la naturaleza en estado salvaje y desatado: tempestades, mares tormentosos, llameantes infiernos, selvas impenetrables; el segundo evoca la armonía terrestre y cósmica: elegantes villas, plazas y palacios de estilo clásico, la seguridad de un puerto, la belleza de un jardín lleno de flores, o las virtudes del cielo mismo en forma de espectaculares apariciones en las nubes y visiones de las estrellas y los planetas. Durante casi cuatro décadas, Iñigo Jones estuvo presentando el mismo argumento visual en nombre de los reyes Estuardo.

Iñigo Jones, es bien sabido, se inspiró fuertemente en grabados de escenas creadas para los *intermezzi* de la corte florentina, pero ahí se acaba la coincidencia, porque los motivos que había detrás de las visiones evocadas por la corte de los Médicis, eran muy diferentes de los de la corte de Inglaterra. La primera escena de *El Triunfo de Albión* (1635) estaba basada en *El Templo de la Paz* de Parigi en los intermezzi para *Il Guidizio di Paridi*, y la costa india de *El Templo del Amor* (1635) está tomada de *Il Nave di Amerigo Vespucci* en la misma serie, pero ahí termina la relación. Jones había viajado a Italia en 1613-15 en el séquito del erudito y diplomático, Thomas Howard, conde de Arundel, y había estudiado a fondo, por ejemplo, el Teatro Olímpico de Vicenza; pero buena parte de sus escenografías deben haber sido de invención propia, aunque inspirado en la información que le llegaba acerca de la apariencia visual de los espectáculos cortesanos florentinos. Su concepto del papel del arquitecto, descendía en línea directa de Brunelleschi y Alberti, por lo tanto, inventar y hacer máquinas para los espectáculos cortesanos era tan fundamental en su exposición del papel del arquitecto-ingeniero vitruviano como diseñar un edificio permanente u ocuparse de las fortificaciones en la guerra civil. Sus primeras mascaradas utilizaban una máquina giratoria, una *machina versatilis* para efectos sorprendentes, pero desde 1610 en adelante, usó forillos corredizos y bastidores laterales, la *scena ductilis*. Estos se emplearon en la mascarada del príncipe Enrique, *Oberon* (1611), en la cual unas rocas se separaban para revelar

105 un palacio de las hadas. En 1613, y probablemente desde el principio, Jones ya había desarrollado un escenario superior para las escenas celestiales, y en 1631 introdujo las bambalinas, permitiendo que el telón de boca se alzara por primera vez y las deidades ascendieran y desaparecieran de la vista. A lo largo de los años, perfeccionó continuamente las máquinas de las nubes. En las primeras mascaradas, por ejemplo, desarrolló el descenso de una nube que transportaba una carroza y se deslizaba suavemente hacia abajo. En 1631 una nube podía descender para depositar a una diosa en un trono sobre el escenario y luego se podía retirar la nube. Durante la década de 1630, y también es probable que antes, Jones hizo uso de escenas de *relieve*, objetos recortados, a veces tridimensionales, que se colocaban delante del telón de foro y se revelaban de cuando en cuando abriendo. Estos se usaban a menudo como piezas para romper la monotonía de una comedia cortesana. El escenario para las mascaradas en la corte de los Estuardo era siempre muy poco profundo, ya que la acción tenía lugar principalmente en la zona dedicada al baile, a la cual se llegaba por una combinación de escalones y rampas. Por los varios cientos de dibujos que se conservan, sabemos que Iñigo Jones supervisaba personalmente la creación de las mascaradas en todos sus aspectos, incluyendo la posición de los intérpretes en el escenario. Sus dibujos muestran a veces a los intérpretes formando una masa como parte del cuadro escénico.

El Derecho Divino de los Reyes

La mascarada es para el monarca y sobre el monarca de un modo más abierto y descarado que ninguna otra forma de festival que hayamos visto hasta ahora; y es así más directamente en el reinado de Carlos I, puesto que el propio rey bailaba el papel principal en estos espectáculos anuales. Tanto Jones como el rey hacían de cada mascarada de la corte de los Estuardo un vehículo no sólo de la doctrina neoplatónica, sino de la teoría política del Derecho Divino de los Reyes. Para comprenderlos, debemos conocer bien el tratado escrito por el padre del rey acerca de los derechos y deberes de un rey sagrado, *Basilikon Doron*, que Jaime I había redactado para la edificación de su hijo mayor, el príncipe Enrique. El tema central no es complejo y puede resumirse sucintamente en los primeros dos versos del soneto que escribió como introducción al libro:

> *No en vano da Dios a los reyes el estilo de Dios:*
> *Pues en su trono es su Cetro el que sostienen* [11]...

El rey es el representante de Dios en la tierra y el mayor pecado que un súbdito puede cometer es levantar la mano para oponerse a él. «Por lo tanto», instruía Jaime a su hijo, «tú eres un pequeño Dios que se sentará en su Trono, y gobernará sobre otros hombres» [12]. Los argumentos a favor de la monarquía divina expuestos en este libro están más sucintamente articulados en un discurso que Jaime hizo en el Parlamento el 21 de marzo de 1609:

El estado de la Monarquía es lo más supremo que hay en la tierra. Pues los Reyes no sólo son los lugartenientes de DIOS en la tierra, y se sientan en el trono de DIOS, sino

que DIOS mismo los llama Dioses. Hay tres similitudes principales que ilustran el estado de la MONARQUIA: Uno sacado de la palabra de DIOS; y los otros dos de los terrenos de la Política y la Filosofía. En las escrituras se llama Dioses a los Reyes, y por tanto su poder en cierto modo se compara con el poder Divino. También se compara a los Reyes con los padres de familia: porque un Rey es verdaderamente Parens Patriae, el padre político de su pueblo. Y por último, se compara a los Reyes con la cabeza de este Microcosmos que es el cuerpo del hombre [13].

Cada mascarada creada por Iñigo Jones es una realización visual de estos principios para sus espectadores cortesanos.

Los conocimientos artísticos y científicos de Iñigo Jones en su papel de arquitecto-ingeniero vitruviano iban a poner de relieve las teorías político-religiosas de los dos primeros monarcas Estuardo. En una de las pocas declaraciones escritas con certeza por Jones en su comentario a *Tempe Restored* (1632), hace una de las más extremadas afirmaciones concernientes a la naturaleza de la realeza que fue expresada en la época: «En la Virtud Heroica está representada la majestad del Rey, que así trasciende a los hombres comunes tanto como ellos se hallan por encima de las bestias, siendo él el único prototipo en todos los reinos bajo su monarquía de la religión, la justicia, y de todas las virtudes juntas» [14]. En esta definición, Jones funde el Derecho Divino de los Reyes con ciertas evoluciones de principios del siglo XVII dentro de la tradición del *speculum principis* que en Francia conducirían al absolutismo de Luis XIV. En Inglaterra fueron cortados por la guerra civil de 1642.

En un tributo tras otro durante los años del «gobierno personal», las virtudes y los héroes del pasado no fueron ofrecidos —como lo habían sido en los espejos medievales e incluso humanísticos— como ejemplos para ser limitados y emulados. El Soberano Divino no necesitaba modelarse según los ejemplos del mito clásico o de la historia antigua. En fuerte contraste, él los supera a todos, y son sus súbditos quienes deben estudiarle como la encarnación viviente de las virtudes. La tarea de Jones como ingeniero vitruviano era traducir en imágenes con luz y movimiento lo que uno de los jueces en el famoso caso de John Hampden, relacionado con el derecho sobre los navíos, expresaría como principio legal: «El es el primer motor entre estos orbes nuestros, y él es el círculo de esta circunferencia, y él es el centro de todos nosotros, en donde todos nosotros debiéramos encontrarnos. El es el alma de este cuerpo, cuyo acto propio es mandar» [15].

Las mascaradas carolinas

Todas las mascaradas carolinas se relacionan con el llamado «gobierno personal» de Carlos, los once años entre 1629 y 1640 en los que gobernó sin parlamento, un período calificado por la oposición como la Tiranía de los Once Años [16]. En marzo de 1629, se disolvió el parlamento, y no volvió a reunirse hasta los desdichados meses de 1640. Se hicieron esfuerzos para reanimar y expandir la anticuada maquinaria administrativa de los Tudor. Carlos encontró un brillante hombre de estado en Thomas Wentworth, conde de Strafford, a quien encomendó esta-

blecer el orden en el norte y en Irlanda, y un eficaz clérigo en William Laud quien, como obispo de Londres primero y arzobispo de Canterbury después, se dedicó a hacer un repaso a fondo del extraño rompecabezas que era la Iglesia de Inglaterra. Para comprender las mascaradas de Iñigo Jones, que eran una expresión muy pura de esta década, es preciso olvidar totalmente lo que sucedió después de 1640 e ignorar, en su mayor parte, las actitudes de la oposición puritana. Es esencial ver estas producciones únicamente a través de los ojos de un rey optimista y de su superintendente de obras, las cuales celebraban anualmente lo que se empeñaban en creer que era el triunfante gobierno de un monarca por Derecho Divino.

Durante los años de gobierno personal, Jones *inventó* los mitos de las mascaradas. Esto se afirma específicamente en *Tempe Restored* (1632), donde está escrito que «el tema y la alegoría de la mascarada, con las descripciones y el aparato de las escenas, estaban inventados por Iñigo Jones», y solamente «los versos los escribía Master Aurelian Townshend» [17]. Del mismo modo, en la última de las mascaradas (1640) se le atribuye abiertamente «la invención, ornamento, escenas y apariciones, con sus descripciones» [18]. Estas dos citas hacen explícito lo que debe haber sido la relación normal que regía la creación de estos espectáculos entre 1631 y 1640. Aunque Jones inventaba el tema de las mascaradas, debe haberlo consultado con el rey y la reina, que actuaban en ellas.

Aunque Carlos I ascendió al trono en 1625, no empezaron a organizarse grandes series de entretenimientos cortesanos hasta los años del gobierno personal. En 1631, cuando se montaron las primeras, *El Triunfo del Amor a través de Callipolis* y *Cloridia*, ambas de Ben Jonson, la mitología de la corte ya estaba plenamente desarrollada. En estas dos mascaradas se hacían con energía las dos afirmaciones fundamentales de la mitología carolina, y en todas las mascaradas siguientes, se ampliaban estos presupuestos preliminares. *El Triunfo del Amor* [19], la mascarada del rey, se iniciaba con una representación alegórica de la limpieza de la corte. Las antimáscaras, como las distracciones y las perversiones del amor, eran desterradas de Callipolis, «la ciudad de la belleza y la bondad». Esto era un prefacio a la llegada del amor perfecto en la persona del rey como Amor Heroico y sus cortesanos como otras formas de devoción ejemplar. Estos viajaban para rendir tributo a la reina, Enriqueta María, que era celebrada como una manifestación terrestre del ideal neoplatónico de la Belleza y la Virtud. Y aquí la mascarada se nos revela saturada de neoplatonismo:

> *A vos que sois por excelencia una reina. / ¡La cima de la belleza! pero de tal aire / que sólo los ojos de la mente pueden ver / las líneas entrelazadas de vuestra bondad y belleza* [20]...

Tal revelación de amor no puede conseguirse hasta que la ciudad haya sido purificada, por lo tanto, un coro camina por el escenario llevando incensarios y exorcizando el lugar. Luego «aparece la perspectiva de un mar», conduciendo a la corte
106 desde el mundo cerrado de la ciudad y sus edificios a las vistas del mundo de la naturaleza. Flotando en el mar, venía Carlos con su séquito, una visión que el público cortesano leería no sólo como una imagen de amor, pues Venus surgía de

las olas, sino como una afirmación política del poderío británico sobre los mares. 107
Todos los monarcas británicos desde Isabel I en adelante eran celebrados como soberanos de los mares, fuese bajo el disfraz alegórico de Cintia o de Neptuno. Una imagen como la del rey dominando las olas en Callipolis evocaba en los espectadores innumerables imágenes previas del poderío marítimo establecido por los reyes Tudor y Estuardo. De hecho, el gobierno de estos últimos se fundaría en la política naval por medio de la imposición de derechos sobre los navíos.

En un análisis muy preciso basado en el *Comentario al Simposio de Platón* de Ficino, Ben Jonson define la relación de rey con la reina:

> *Porque el Amor sin su objeto pronto desaparece;*
> *El amor ha de tener otro amor en quien mirarse.*
> *¡A vos, mejor juez de la perfección!*
> *¡La reina de lo que es maravilla en el lugar!*
> *¡Puro objeto del amor heroico únicamente!*
> *¡El centro de la perfección, dulzura, gracia!*
> *Dignaos recibir todas las líneas del amor en una,*
> *Y reflejándolas llenad este espacio,*
> *Hasta que un círculo de estas glorias resulte*
> *Idóneo para que la belleza lo busque, y el Amor lo encuentre,*
> *Donde el Amor es mutuo,*
> *Todo se mueve en orden;*
> *El círculo de la voluntad*
> *Es la verdadera esfera del Amor* [21].

En estos versos, la corte carolina es presentada como un círculo en medio de cuya impecable órbita la reina como diosa del amor neoplatónico, triunfa sobre las pasiones. Ella es el «centro de la proporción» y en ella convergen las «líneas del amor». De ella, como objeto de la devoción del rey, irradian «glorias» que llenan este círculo cortesano, cuyo límite se define como la voluntad real. De este modo, Jonson define los preceptos del gobierno absolutista, presentando al rey como supremo soberano sobre el intelecto y la voluntad. La imagen del círculo, una forma geométrica que no permite excepciones a sus límites, es quizá el emblema más significativo de una nueva era.

Habiendo establecido estos principios, Jones hace que su máquina vitruviana mude para demostrar los frutos de esa política. Pasamos visualmente de la tierra a los cielos, pues las nubes en lo alto se abren para revelarnos a «Euclia, o una hermosa gloria» que celebra la creación del orden y la belleza dentro del cosmos, mientras Neptuno abajo, entre las olas, hace surgir de las profundidades una roca en la que están las musas. El renacimiento de las artes, el aspecto más conocido de la civilización de la corte de Carlos I, es una manifestación directa de este triunfo del poder autocrático. Con estos emblemas de la armonía universal y el poder real que hacen nacer las artes puestos ante los ojos de los espectadores, las máscaras se reunen ahora con ellos en el ritual del festejo.

Al final, un último cuadro escénico desarrolla estas imágenes de política real terrena en forma de ideas abstractas neoplatónicas. La escena se transforma en un

jardín, una visión de la naturaleza en su aspecto más doméstico y cultivado, que, al mismo tiempo, refleja la realidad, pues en ese período, los jardines reales estaban siendo rediseñados en el nuevo estilo italianizante. Una vez más, las nubes se abrieron, esta vez para mostrar las «ideas» de las que Carlos I y Enriqueta María, sentados abajo, eran el reflejo terrestre: Júpiter y Juno, el rey y la reina del Cielo, acompañados por Himeneo y Genio, los dioses del matrimonio y la generación. Ellos a su vez invocaban a Venus, reina del Amor, que descendía en una nube, la cual, al llegar al suelo, desaparecía para mostrarla entronizada. El amor es lo que une al cielo y la tierra, y las dos reinas del Amor, Enriqueta María y Venus, aparecían ante la corte contemplándose desde los extremos opuestos del salón. La mascarada terminaba con una sencilla alegoría. Dentro de este tranquilo jardín que representaba al Estado de Inglaterra, surgía una palmera, el emblema de la paz, con la corona británica, y entrelazadas en torno al tronco la azucena y la rosa.

Cloridia, la mascarada de Carnestolendas de la reina, era complementaria del *Triunfo del Amor* [22]. Su tema era la transformación de Cloris por el amor de Céfiro, el viento del oeste, en Flora, la diosa de las flores. El telón se levantaba para mostrar un agradable paisaje de colinas y ríos al cual descendía Céfiro, llamando a la Primavera y pidiéndole que ejecutara el mandato de Júpiter de hacer
108 de la tierra otro cielo. La Primavera respondía que esto ya se había cumplido, pues las flores habían crecido a causa de «aquel sol», señalando hacia el rey sentado bajo el dosel. Así que esta mascarada se iniciaba donde terminaba la del rey, con una visión de la paz del rey, del cielo bajado a la tierra, y pasaba de ahí a un mito que nos lleva primero al infierno, la anticorte, y luego a una visión de superior armonía, la enramada de Cloris. Se nos cuenta que Cupido se ha rebelado y, abandonando a su madre, se ha ido al infierno, donde está provocando celos y otras pasiones entre los dioses para «desencadenar un caos de calamidades». Esto era representado por una serie de antimáscaras que personificaban los males de la clase de amor inadecuada. Entra un postillón enano y satiriza lo que es en realidad el vicioso inframundo de la corte de los Estuardo, seguido por una serie de *entrées* a la manera del *ballet de cour* francés, que van desde los infortunios causados por Cupido —Celos, Desdén, Temor y Disimulo— a los males causados por Céfiro, que trastorna al cosmos con vientos, tempestades, rayos y truenos. Todos los males se desvanecen de repente por mandato de Juno, diosa del matrimonio, quien una vez más, como en *El Triunfo del Amor*, simboliza el matrimonio ideal del rey y la reina. «... la escena se transforma en un lugar encantador que figura la enramada de Cloris, donde un cenador fingido de orfebrería, el ornamento del cual estaba hecho con sátiros, y embellecido con festones, guirnaldas y toda clase de flores fragantes. Más allá de todo esto, en el cielo, a lo lejos, aparecía un arco iris...» [23].

El arcoiris simboliza la paz del rey, y los participantes en la mascarada, encabe-
109 zados por Enriqueta María, representan la llegada de la Primavera y la desaparición de la inclemencia del Invierno. Celebran su triunfo con una danza, después de lo cual los cielos se abren para revelarnos a Iris y Juno, quienes cuentan la derrota de Cupido, que ahora solicita perdón. Como en el caso de *El Triunfo del Amor*, esta visión de la naturaleza domesticada en la belleza de un jardín, la labor del hombre civilizando a la naturaleza salvaje, es una imagen de armonía regia. Y como en *El Triunfo del Amor*, estos beneficios conducen a un programa para las

artes. «Aquí de la tierra salía una colina, y encima de ella, un globo, sobre el cual se ve a la Fama de pie con una trompeta en la mano; y en la colina están sentadas cuatro personas que representan a la Poesía, la Historia, la Arquitectura y la Escultura» [24]. Una vida de virtud lleva al cielo, y las artes permiten que tan nobles actos sean inmortalizados. La Fama ascendía lentamente a las nubes, dejando a la tierra transformada y enriquecida por los dones de Juno: fuentes, ríos, la Primavera, las flores de la ninfa Cloris. Mientras la Fama se elevaba, la colina se hundía en el suelo, los cielos se cerraban una vez más y el centro de atención se desplazaba a la pista de baile abajo, donde el orden y la armonía se expresaban por medio de la danza.

Todos los años durante la década siguiente, tales afirmaciones sobre el gobierno real se hacían en las mascaradas, que eran la expresión quintaesencial del pensamiento de la corte carolina. Todas ellas, con una sola excepción, promueven los mismos principios de gobierno absolutista: el poder, afirman, es el amor; la oposición y la rebelión son pasiones desatadas, tanto humanas como cosmológicas; el rey es el orden, la naturaleza suave y civilizada, y la paz. Las mascaradas de corte, tal y como las crearon Iñigo Jones y Carlos I durante la década de 1630, partían de esta sólida posición filosófica. Eran principalmente imágenes conmovedoras por medio de las cuales el público comprendía esa verdad moral y política. Como Jones escribió en el comentario a una de ellas: «la belleza corpórea, consistente en simetría, colorido y ciertas gracias inexpresables... puede atraernos a la contemplación de la belleza del alma, con la cual tiene analogía» [25]. La mascarada carolina hacía que el espectador percibiese el mundo físico real a su alrededor al contemplar estas escenas artificiales como una serie de imágenes de armonía regia y divina.

Solamente una vez, en *El Triunfo de la Paz* de Shirley (1634), ofrecida a Carlos por el Colegio de Abogados en desagravio por el ataque implícito a la reina del puritano Prynne en su *Histriomastix*, oímos una cauta voz cuestionando esta cerrada arcadia tan adecuadamente descrita por Jonson como un círculo. Las antimáscaras no sólo atacaban ciertos aspectos de la política real, sino que el triunfo fundamental era una afirmación de que la prerrogativa real no podía gobernar sin ley [26]. Este es el único ejemplo del uso de una forma artística esencialmente real para aconsejar a la corona que moderase su política autocrática. Lo que es más revelador es que el rey no vio ninguna crítica de su política en esa mascarada, ¡y ordenó que se hiciese una segunda representación!

«Coelum Britannicum», 1634

De las ocho mascaradas montadas durante el período de gobierno personal hasta la última *Salmacida Spolia* en 1640, la más importante sin duda es *Coelum Britannicum* de Thomas Carew, representada el martes 18 de febrero de 1634, no sólo debido a la riqueza de sus temas y sus casi increíbles maravillas mecánicas, sino también porque los textos de Carew son magnífica poesía [27]. Esta mascarada se bailó en el apogeo de los años de gobierno personal de Carlos. En el verano de 1633 había viajado a su reino de Escocia y allí había sido coronado rey. Aunque el

clero calvinista se había escandalizado por el esplendor (o «papismo») de la capilla real, la ocasión fue en todos los sentidos y propósitos un éxito. Los obispos escoceses habían sido convocados y se les encargó que compilasen una versión de la Liturgia de la Iglesia Anglicana, y en agosto del mismo año, William Laud fue al fin nombrado arzobispo de Canterbury. Inmediatamente se tomaron medidas para impedir que los puritanos conservasen a sus propios pastores y capellanes, insistiendo en que quienes fuesen ordenados debían ocupar un puesto dentro de la Iglesia Establecida. La uniformidad religiosa parecía estar al alcance por lo tanto, mientras que la decisión de los jueces ese año de confirmar la prerrogativa real de imponer un derecho sobre los navíos, fue una victoria de los principios monárquicos. Sin embargo, todo ello era en realidad poco más que un aplazamiento de los desastrosos problemas que habían de venir.

110 *Coelum Britannicum* es, por tanto, una celebración cortesana de los triunfos del gobierno absolutista de los Estuardo. El telón se alzaba para mostrar una escena de las ruinas clásicas de una gran ciudad de los romanos o de los antiguos bretones, (los bastidores laterales los había copiado Jones de un decorado de Parigi para los intermezzi de 1608). Mercurio descendía y, acercándose a la reina, le anunciaba la intención de Júpiter de convertir el cielo en un modelo de virtudes como el de la corte inglesa:

Vuestra vida ejemplar
No sólo ha transmitido un celoso ardor
De imitación en vuestra virtuosa corte,
Por cuyo brillante resplandor vuestro palacio se ha convertido
En el envidiado modelo de este inframundo,
Sino que la ardiente llama ha prendido en el cielo...
Los pechos inmortales arden con fuego de emulación,
Júpiter envidia vuestras grandes virtudes, real señor,
Y Juno, señora, vuestras atractivas gracias [28]...

El discurso nos introduce inmediatamente en un supuesto fundamental en los años del gobierno de Carlos, que la corte era un modelo de virtudes. Su éxito es tal que Júpiter desea ahora recrear el cielo imitando este Olimpo terrenal. Carlos y Enriqueta María siguieron los preceptos de Jaime I en su *Basilikon Doron* al hacer de su corte «un modelo de piedad y de todas las virtudes honestas». Lucy Hutchinson, rememorando varios años más tarde, describe el ambiente de la nueva corte con exactitud en la biografía de su marido:

El aspecto de la corte cambió mucho con el cambio de Rey, porque el Rey Carlos era morigerado, casto y serio; así que los bobos y las alcahuetas, los truhanes y los catamitos de la antigua corte se pasaron de moda; y los nobles y cortesanos que no abandonaron sus libertinajes reverenciaban al rey lo bastante para retirarse a los rincones para practicarlos [29].

Momo, el dios de la sátira, hacía ahora su entrada, y los planes de Júpiter para la
111 reforma de los cielos eran relatados en una parodia de los conseguidos por Carlos I. La purga era contada delante de una inmensa figura de Atlas sosteniendo la estrellada esfera de los cielos en la cual estaban colocadas todas las constelaciones.

Júpiter en persona admitía la reforma de su propio carácter al renunciar «a todas las lascivas extravagancias y desenfrenadas enormidades de su pasada vida licenciosa».

Esto anunciaba un nuevo código de moralidad sexual y la práctica de la fidelidad marital. «Cupido no deberá ir tan escandalosamente desnudo nunca más, por lo que se ordena que se le hagan unos calzones, aunque sea con las enaguas de su madre. A Ganimedes se le prohíbe la alcoba privada, y sólo puede atender en público. Los dioses no deberán tener pajes, ni ayudas de cámara, de menos de veinticinco años, y éstos provistos de una tupida barba» [30]. Así Momo describía en términos alegóricos lo que Lucy Hutchinson relata como un hecho histórico, el restablecimiento de la decencia sexual en la corte y el exilio de quienes no se adaptaron, supervivientes del depravado reinado del padre de Carlos. Entonces se exaltaban las virtudes del matrimonio. Tanto Venus como Júpiter, nos cuentan, han vuelto a los brazos de sus cónyuges y ahora están entregados al afecto conyugal. Júpiter, «para eternizar el recuerdo de ese gran ejemplo de unión matrimonial que encuentra aquí, ha hecho grabar con letras mayúsculas en la puerta y en el techo de su alcoba la inscripción CARLO MARIA» [31]. Así, esta mascarada sigue el modelo de todas las otras al declarar la perfección de la unión del rey y la reina, tanto en sus papeles de caballero y heroína romántica, como en los de marido y esposa ideales.

A continuación venían una serie de antimascaradas en las cuales los odiosos vicios personificados por las licenciosas constelaciones ovidianas eran expulsados uno a uno del firmamento. Una por una las formaciones estelares se extinguían de la esfera celeste en el escenario hasta que ésta quedaba totalmente a oscuras: «formas monstruosas.. de natural deformidad» y «varios vicios, que expresaban la desviación de la virtud». Antes, no obstante, de que el nuevo Olimpo de la corte de los Estuardo pueda darle nueva y más virtuosa luz, se presentan otros demandantes: Pluto, dios de las riquezas; Poenia o la Pobreza; Fortuna y Placer. Todos ellos son rechazados:

... promovemos
Sólo aquellas virtudes que admiten exceso,
Actos valientes y generosos, magnificencia regia,
Prudencia previsora, magnanimidad
Que no conoce límite, y esa virtud Heroica
Para la cual la antigüedad no ha dejado un nombre
Sino modelos sólo, tales como Hércules,
Aquiles y Teseo [32].

En este punto, la historia retomaba el tema del cuadro escénico del principio de la mascarada, las ruinas de la antigua Bretaña, porque la corte carolina era la reanimadora de estas antiguas glorias desaparecidas, quien traería la perfección a un proceso histórico. Por lo tanto, ahora se veían obligados a contemplar esta sociedad británica menos perfecta, los «rudos habitantes primitivos», precursores de la civilización de la nueva Bretaña unida: «aparece una nueva escena de montañas, cuya eminente altura sobrepasa la de las nubes, que flotan más abajo; la parte inferior de las montañas era boscosa y selvática. De este lugar sale una antimasca-

rada de pictos, los primitivos habitantes de esta isla, los antiguos escoceses e irlandeses; éstos bailaban una danza guerrera o pírrica». Al público esto le recordaba la Bretaña de la antigüedad, un prefacio a una visión de la *renovatio* imperial de los Estuardo que, en la figura de Jaime VI de Escocia y I de Inglaterra, había reunido los tres reinos devolviéndoles su antigua unidad. Y ahora, en este momento, Jones introducía su máquina más espectacular para celebrar ese tema tan frecuente dentro del panegírico de los Estuardo, la creación del imperio de Gran Bretaña. Desde la proclamación en 1604, mascaradas, poemas, medallas, elogios e inscripciones habían cantado los beneficios derramados sobre esta isla al retomar los Estuardo la diadema imperial. La corona, reasumida para este imperio, no era una nueva creación, sino un retorno a la antigua pureza, a una época en que esta isla había estado gobernada por los antepasados del rey, el rey troyano Bruto y sus descendientes. La máquina vitruviana expresaba ahora de forma espectacular este logro de la política de los Estuardo:

... empezaba a surgir de la tierra la cima de una colina, que poco a poco iba creciendo hasta convertirse en una enorme montaña que cubría toda la escena; la parte inferior era agreste y escarpada, y la superior más agradable y floreciente; hacia la mitad de la montaña estaban sentados los tres reinos, Inglaterra, Escocia e Irlanda, ricamente ataviados con ropajes regios apropiados a las distintas naciones, con coronas en la cabeza y llevando cada uno los antiguos escudos de armas de los reinos que representaban [33].

En lo alto se sentaba el Genio de Gran Bretaña con un cuerno de la abundancia lleno de maíz y frutas, simbolizando la abundancia y la paz del reinado de Carlos. Aparecía un coro de ríos y druidas, antiguos sacerdotes británicos, que observaban la esfera oscurecida, pero encontraban una nueva y radiante luz para sustituirla en los virtuosos rayos que irradiaba la reina. Ahora ha llegado el momento, después
112 de la purga y después de la visión de una civilización británica menos perfecta, de comprender y representar las glorias de la época presente, su cumplimiento en Carlos I y otros doce grandes nobles que entran como Notables británicos, epítomes de una nueva era heroica para la Gran Bretaña renacida. Estos descendían y bailaban, tras de lo cual, la gran máquina evocaba nuevas maravillas y desarrollaba de forma emblemática los ideales de esta nueva cultura:

Al terminar el baile, aparece en la parte más lejana del cielo una bonita nube, brillante y transparente que, bajando suavemente hasta la parte superior de la montaña, envuelve al genio, pero de tal modo que se ve todo su cuerpo; y luego, elevándose nuevamente con un movimiento suave, se lleva al genio de los tres reinos, y después de pasar por el aire, traspasa el cielo, y no se la vuelve a ver. En ese instante, la roca con los tres reinos se hunde, y se esconde en la tierra [34].

Esta asombrosa proeza con la cual Jones entusiasmó a su público «dio gran motivo de admiración» del mismo modo que las pasmosas proezas de ingeniería de Buontalenti dejaban a los espectadores de la corte de los Médicis *stupiti*.

El Genio durante su ascenso proclamaba que estos Notables británicos deberían adornar el firmamento estrellado, pero los reinos desde abajo rogaban que se les permitiera quedarse y embellecer la tierra. El Genio respondía que no eran ellos, sino sólo su fama la que encendería nuevas constelaciones en los cielos. Una vez

más, la escena cambiaba, pasando de la espesura de las montañas y el paisaje agreste a una visión de la nueva civilización de la corte carolina:

... la parte más cercana mostraba un delicioso jardín con varios paseos y parterres 113
rodeados de árboles bajos, y a los lados de estos paseos había fuentes y grutas, y en la parte más lejana había un palacio del cual partían otros paseos que iban sobre arcos, y encima de ellos terrazas abiertas con cipreses, y todo el conjunto estaba compuesto de los ornamentos necesarios para sugerir una villa principesca [35].

La naturaleza controlada en las bellezas de un jardín renacentista; la visión de un palacio construido en el nuevo estilo clásico. Este es el mundo de los nuevos jardines, como los creados por Isaac de Caus en Wilton o el jardín de la reina en Somerset House, asociado con un palacio del tipo que el rey ansiaba construir. En este punto, en un decorado que expresaba directamente los ideales de la época actual y de los beneficios de la vida civilizada que el benéfico gobierno de Carlos I había hecho posibles, los participantes en la mascarada se reunían con el público para el sarao.

Todavía faltaba un espectáculo más. Al acabar el sarao, que duraba gran parte de la noche, Jones llevaba este mundo de lo específico al de lo abstracto. Evocaba un diagrama de las ideas neoplatónicas en las que Carlos I basaba su reinado:

... como conclusión a esta mascarada aparece saliendo de uno de los costados, como impulsada por un suave viento, una gran nube que, al llegar a la mitad del cielo, se detiene; era de varios colores y tan grande que cubría todo el estuario. De la parte más lejana del cielo empiezan a adelantarse otras dos nubes, de distinto color y forma; y cuando están plenamente al descubierto, aparecen sentadas en una de ellas la Religión, *la* Verdad *y la* Sabiduría... *En la otra nube estaban la* Concordia, *El* Gobierno *y la* Reputación. *Habiendo descendido éstas a una distancia igual hasta la mitad de la altura, la nube grande empezó a abrirse y de ella salieron rayos de luz; en el medio, suspendida en el aire, la Eternidad estaba sentada sobre un globo terráqueo* [36]...

La identificación de estas emanaciones de la mente regia con la política gubernamental era realzada por la lejana visión de uno de los palacios reales, el castillo de Windsor. En torno a la Eternidad brillaban quince estrellas, una más grande que el resto que figuraba el rey. En esta escena final venía un último homenaje, ya que el castillo de Windsor era la sede de la recuperada caballerosidad carolina, la Orden de la Jarretera, en la reorganización de cuyos ritos y ceremonias, Carlos puso mucho cuidado y atención.

Conclusión

Un estudio en profundidad de cualquiera de las mascaradas carolinas revela que ninguna otra forma nos proporciona una visión igualmente penetrante de la mente de Carlos I. La seriedad y la apasionada creencia en su eficacia como remedio se refleja sobre todo en las últimas mascaradas de su reinado. Nos ofrecen una prueba clara de la confianza que el rey e Iñigo Jones tenían en el efecto de estos espectáculos para detener la marcha del desastre que se acercaba. En 1635 se insertaron en el techo del Comedor de Gala de Whitehall los famosos lienzos de

Rubens. A partir de entonces, no pudo usarse esta estancia como *salle des fêtes* de la corte por temor a que el calor de las humeantes antorchas dañara las pinturas. Ellas mismas eran un modelo de las ideas neoplatónicas situado de forma permanente sobre las cabezas de la corte, igual que las mascaradas lo eran de forma más efímera. Pero a finales de 1637, hubo que construir a toda prisa un salón para las mascaradas. El rey tenía algo que decir y la mascarada era su portavoz. *Britannia Triumphans* de Sir William Davenant (1638) se representó durante el juicio de los derechos sobre los navíos y era una apoteosis directa de la rectitud de la política naval del rey que acababa con una imagen de la flota. Carlos como Britannocles, la gloria del mundo occidental, era exhibido una vez más como la perfección platónica de la realeza [37].

Pero, desgraciadamente, en 1638 el ejemplo de la virtud ya no tenía suficiente fuerza para controlar a una oposición cada vez más indomable. Los dogmas del mundo de la mascarada empezaban a desgastarse. En 1640, el año de la última mascarada, la *Salmacida Spolia* de Sir William Davenant, estaban ya totalmente gastados [38]. En las semanas de crisis, con las arcas del tesoro vacías y una espantosa situación política, Carlos seguía ensayando la mascarada diariamente, su fe en la eficacia de tales espectáculos al parecer seguir intacta aún ahora. Pero en esta mascarada final, ya no se le presentaba triunfante. Era Filógenes, el rey platónico, condenado a reinar en tiempos adversos. Su poder es la resistencia y su principal virtud la paciencia:

> *¿Oh, quién sino él podría soportar*
> *Vivir y gobernar en una época hostil,*
> *Cuando es más difícil curar*
> *La locura del pueblo que resistir su ira?* [39]

114 Iñigo Jones ya no podía mostrar a los hombres el Bien y esperar que lo siguiesen mansamente. La escena final era quizá la más elocuente y conmovedora de todas las creadas para las mascaradas de los Estuardo. Era una apoteosis vitruviana, que celebraba por medio de la arquitectura y la ingeniería una gloria que la realidad iba a negarle pronto a la monarquía de los Estuardo:

> *De la parte más alta de los cielos se adelantaba una nube al fondo de la escena, en la cual venían ocho personas ricamente ataviadas que representaban a las esferas. Esta, uniéndose a otras dos nubes que aparecían en ese instante llenas de música, cubrían toda la parte superior del escenario; y en ese instante, más allá de todo esto, se abría un cielo lleno de deidades; este panorama celestial, con el coro que había abajo, llenaba toda la escena con apariciones y armonía* [40].

Todo aquello en lo que Iñigo Jones creía estaba entrelazado en esta sola escena emblemática: la armonía cósmica del universo estaba claramente asociada con la arquitectura clásica de la parte inferior que, construida de acuerdo con los cánones renacentistas, reflejaba la armonía de los cielos. Las nubes que sostenían la visión celestial tocaban la parte superior de los edificios uniendo el cielo y la tierra. Simbolizaba la armonía del amor del rey por la reina y el amor de ambos por su pueblo. Esta mascarada, escribió Jones, era «lo más notable y más ingenioso que se ha hecho aquí en su género» [41]. Que el público recibió el mensaje con aprensión se

puede deducir del comentario de Jones de que «fue generalmente aprobada, especialmente por todos los extranjeros» [42]. O como lo expresó un miembro de la corte aún más escuetamente: «yo fui lo bastante juicioso como para no verla» [43], dando así un testimonio no tanto de la peligrosa eficacia de las apariciones y la armonía como de su absoluta irrelevancia. Esta observación fue el toque de difuntos del poder del arte de Iñigo Jones. Acabaría por ser el toque de difuntos del arte del espectáculo cortesano renacentista.

VI. Conclusión

En la tercera década del siglo XVII los temas de la fiesta cortesana renacentista habían pasado de la contemplación de la armonía cósmica y su reflejo en el estado a la contemplación del monarca como génesis de esa armonía celestial y terrenal. Los ballets ejecutados por la corte de Luis XIII, las mascaradas en las que bailaba Carlos I, o los intermezzi ofrecidos a los ojos de los últimos grandes duques de Médicis, dejaron gradualmente de representar una aspiración hacia el orden político y se convirtieron en una expresión de su cumplimiento en el príncipe. Quizá pueda tomarse esto como la línea divisoria significativa en términos de pensamiento político entre el festival renacentista y el barroco.

Por toda Europa podemos observar esta transformación a medida que transcurren las primeras décadas del siglo XVII. En 1581, en el *Balet Comique de la Reyne*, Enrique III libraba una batalla en términos alegóricos con los vicios y los males que acosaban a su reino y los poderes armoniosos y celestiales le ayudaban a conseguir la victoria. En 1641, *Le Ballet de la Prosperité des Armes de France*, un espectáculo montado en el nuevo teatro del Palais Cardinal equipado con maquinaria de tipo italiano para lograr múltiples cambios de escena, inspirados en los de Iñigo Jones, comenzaba con la Armonía plácidamente sentada en una nube [1]. El ballet comenzaba así con un hecho consumado, el buen gobierno de Luis XIII y de su gran ministro, el cardenal Richelieu. A continuación de esto había una visión del infierno, que representaba a la derrotada oposición a la política real, y el ballet terminaba con el Olimpo descendiendo para alabar al rey bajo el disfraz de Hércules galo. Este cambio se percibe con igual fuerza en la entrada real francesa. Ya bajo Enrique IV, los programas para estos acontecimientos habían empezado a mostrar la obsesión de presentar al rey como el soberano mesiánico que salva a su reino de los horrores de la guerra civil y como *Rex Christianissimus* destinado a victorias aún mayores. En 1622, cuando su hijo, Luis XIII, entró en Avignon, este culto se había desarrollado hasta tal punto que las decoraciones de las calles tomaron la forma de un recorrido del monarca por las emanaciones de su propia mente. La comitiva desfiló por entre las virtudes reales: la Puerta de la Felicidad, el Trofeo de la Sabiduría, la Fuente de la Justicia, y el Teatro de la Fortaleza y la

Piedad hasta llegar al Palacio de la Gloria [2], mientras la imagen de la Eternidad adornaba la fachada de la catedral. La dedicatoria a la relación de su entrada en Aix-en-Provence ese mismo año empieza con una declaración de divinidad real tan extremada como cualquiera de las hechas en relación a los Estuardo: «Comme les Roys sont les Dieux de la Terre, aussi leur nom doit estre continuellement adoré par des Fastes solemnelles» [3]. Seis años más tarde, esta clase de apoteosis se repitió aún con mayor vigor en la entrada de Luis en París después de la rendición de La Rochelle. Una vez más, hubo un recorrido por las virtudes reales, en esta ocasión hacía un arco triunfal dedicado a la eternidad de la gloria del rey, la recompensa por haber conquistado la plaza fuerte de los hugonotes, «l'ouvrage le plus cyclopéen... des temps modernes» [4]. Estas son las imágenes del absolutismo, que tienen su paralelo en la evolución de la teoría política contemporánea [5]. En resumen, hemos llegado a las premisas filosóficas de los festivales de Luis XIV y el período barroco.

Los libros de caballerías medievales renovados, las imágenes del Sacro Imperio, del cristianismo y del mito y la historia clásicos proporcionaron al monarca absolutista una enciclopedia de símbolos universalmente comprendidos con los cuales promover su gobierno. A pesar del ascenso del pensamiento y el método científicos existente a mediados del siglo XVII, la vitalidad de este material era notable teniendo en cuenta que se basaba fundamentalmente en un modelo neoplatónico de asunción filosófica, en una cosmología pre-copernicana y en la obsesión por la sabiduría secreta dentro de la tradición hermética que entonces estaba siendo ferozmente atacada. No obstante, el festival cortesano renacentista legó a su sucesor barroco un repertorio de temas y decorados que continuó proporcionando los ingredientes habituales de tales entretenimientos hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque en el Siglo de las Luces estas *fêtes de cour* fueron perdiendo progresivamente su sentido [5].

Por lo tanto, este libro termina inevitablemente donde otro empieza, la historia de los festivales en el siglo y medio que falta hasta el derrumbamiento del *ancien régime* en Francia en 1789, y en el resto de Europa hasta las guerras napoleónicas que siguieron [6]. Eso queda por escribir. Pocos temas han sufrido tanto a causa de la moderna compartimentación del conocimiento como los festivales. Se ha dividido entre las manos de los historiadores del arte, de la literatura, de las ideas y de la historia política. Es perceptible que el primer intento serio de estudiarlos, la serie de volúmenes titulada *Les Fêtes de la Renaissance* que se publicó de 1959 en adelante, no logró superar este tratamiento fragmentario. Siguen siendo colecciones de estudios de acontecimientos concretos analizados aisladamente y se puede decir que como intento de establecer el tema como una disciplina coherente, constituyen un fracaso. Uno concluye su lectura sin tener una imagen global de lo que fue este estupendo espectáculo. Quizá el estudio de los festivales no pueda ser nunca, por su propia naturaleza, una disciplina coherente sin distorsión. Inicié este libro con un modesto objetivo: hacer real para el lector la afirmación de Ménestrier de que estos festivales eran «Allegories de l'Estat des temps». Lo cierro con la esperanza de que el lector sepa ahora exactamente lo que Ménestrier quería decir con esa definición de algo que fue una alianza única del arte y del poder en la creación del Estado moderno.

Apéndice I

Un calendario de los principales festivales y de sus publicaciones, 1494-1641

El período cubierto puede definirse aproximadamente como Renacimiento, comenzando con la invasión de Italia por Carlos VIII en 1494, que marcó una mayor interrelación entre el norte y el sur, y terminando con el ballet político, *Le Ballet de la Prosperité des Armes de France,* 1641, en un incipiente estilo barroco.

Un asterisco (*) indica que en su día se publicó una descripción del acontecimiento y una daga (†) que ésta era ilustrada. Esto nos da una útil indicación del desarrollo y difusión del género. Comienza, en general, en forma de panfleto, corto y sin ilustraciones, a menudo «hojas informativas» de observadores italianos, y sólo hacia la mitad del siglo se produce una deliberada expansión en el formato. El momento del cambio es la gran serie de entradas de Felipe II y Enrique II en 1548-50, que impulsó publicaciones más importantes a una escala nunca vista antes; la que describía la entrada de Amberes se publicó incluso en varios idiomas. Las descripciones sólo se convirtieron en norma después de 1590 con la larga serie de volúmenes en folio sobre las entradas en Amberes de Ernesto, Alberto e Isabel. Estos, por ejemplo, provocaron una descripción ilustrada de la entrada de Jaime I en Londres en 1604.

La lista nos da no sólo cierta comprensión de la distribución de tales libros sino también de la variedad de sus temas. En general, el tema de casi todas las publicaciones importantes es la entrada real. Esto explica la extremada escasez de material impreso ilustrativo sobre otras formas de festival. No hay una serie de volúmenes comparable de, por ejemplo, el *ballet de cour* francés o la mascarada de corte inglesa, lo cual, en el caso del primero, es una *lacuna* importante. Además la existencia de publicaciones dependía no sólo de la actitud de una dinastía hacia su propaganda sino de los recursos tanto en términos de dinero como de artistas capaces de dejar constancia de tales ocasiones. Por ello no es sorprendente que Amberes, ciudad donde estaba la imprenta Plantin, haya producido la más destacada serie de volúmenes sobre festivales. Florencia bajo los grandes duques de Médicis produjo una serie comparable, lo cual demuestra su papel de vanguardia en la utilización de los festivales como medio de promoción política de una dinastía. Los

países con escasos recursos, como Escocia, apenas produjeron literatura sobre festivales.

1494 Nápoles: festivales para la coronación de Alfonso II.
Entradas de Carlos VIII en Italia, incluyendo Turín, Pavía, Pisa, Florencia y Siena.
1496 Entrada de Juana de Castilla en Bruselas.
1498 Entrada de Luis XII en * Reims y * París.
1499 * Entrada de Luis XII en Milán.
1501 Entrada de Catalina de Aragón en Londres.
1501-2 Festivales en Roma y Ferrara por el casamiento de Lucrecia Borgia con Alfonso de Este.
1506 Entrada de Fernando de España en Nápoles.
1507 Entrada de Luis XII en Pavía.
Entrada del Papa Julio II en Roma.
* Entrada de Luis XII en Lyons.
1509 Entrada de Luis XII en Milán.
1512 Entrada de Maximiliano Sforza en Milán.
1513 * Roma: procesión y decoraciones por la «Possesso» del Papa León X.
* Roma: festivales por la concesión de la ciudadanía romana a Juliano y Lorenzo de Médicis.
1514 Entrada de María Tudor en París.
1515 †* Entrada de Carlos V en Brujas.
Entrada del Papa León X en Florencia.
* Entrada de Francisco I en Lyons.
1517 * Entrada de Francisco I en Rouen.
1518 Florencia: festivales por el casamiento de Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, con Magdalena de la Tour d'Auvergne.
1520 * Festivales del Prado de la Tela de Oro.
* Calais: encuentro de Enrique VIII y Carlos V.
* Entrada de Carlos V en Amberes.
1522 * Entrada de Carlos V en Londres.
1526 * Entrada de Carlos V en Sevilla.
1527 Festivales dados por Enrique VIII para los embajadores franceses en Greenwich.
1529-30 Coronación de Carlos V y entradas en Génova, †* Bolonia y Mantua.
1535-36 Gira italiana de Carlos V con entradas en * Mesina, * Nápoles, * Roma, * Siena, * Florencia y Lucca.
1536 Florencia: festivales por el casamiento del duque Alejandro de Médicis con Margarita de Austria.
1539-40 Viaje de Carlos V por Francia con entradas en * Poitiers, * Orleáns, * París y * Valenciennes.
1539 Florencia: festivales por el casamiento de Cosme, duque de Florencia y Leonor de Toledo.
1541 †* Entrada de Carlos V en Milán y Mallorca.

1547 Entrada de Eduardo VI en Londres.
1548 †* Entrada de Enrique II en Lyons.
1549 †* Entrada de Enrique II en París.
Mantua: festivales por el casamiento de Catalina de Austria y Francisco Gonzaga, duque de Mantua.
1548-49 Viaje del futuro Felipe II por Italia, Alemania y los Países Bajos, incluyendo entradas en * Génova, * Milán, * Mantua, Trento, * Bruselas, Lovaina, †* Amberes con festivales en Bains.
1550 †* Entrada de Enrique II en Rouen.
1551 * Entrada de Enrique II en Orleáns.
1553 Entrada de María I en Londres.
1554 * Entrada de Felipe II en Londres.
1558 †* Bruselas: exequias de Carlos V.
1559 * Entrada de Isabel I en Londres.
* París: festivales por los casamientos de María, reina de Escocia, con Francisco II y de Margarita de Valois con el duque de Saboya.
1561 * Entrada de Isabel de Valois en Toledo.
1561 Ferrara: los torneos * *Il Castello de Gorgoferusa* y * *Il Monte di Ferronia.*
1563 Las «magnificencias» de Chenonceau.
1564 * Las «magnificencias» de Fontainebleau.
1564-65 * Entradas de Carlos IX durante el *Grande Voyage de France* incluyendo Lyons, Avignon y Tours.
1565 * Las «magnificencias» de Bayona.
* Florencia: festivales por el casamiento de Francisco de Médicis y Juana de Austria.
* Ferrara: el torneo *Il Tempio d'Amore.*
1568 †* Baviera: festivales por el casamiento del duque Alberto V con Renata de Lorena.
1569 * Ferrara: el torneo *L'Isola Beata.*
1570 * Ferrara: el torneo *Il Mago Rilucente.*
1571 †* Entradas de Carlos IX e Isabel de Austria en París.
* Entrada de Ana de Austria en Burgos.
1572 Londres: festivales para los embajadores franceses.
París: «magnificencias» por el casamiento de Enrique de Navarra con Margarita de Valois.
1573 París: «magnificencias» para los embajadores polacos y entrada del futuro Enrique III en París, incluyendo el †* *Ballet de las Provincias de Francia.*
1574 Viaje de Enrique II por Italia incluyendo entradas en †* Venecia, * Verona, †* Mantua y * Ferrara.
1575 * Inglaterra: «Los Placeres Principescos de Kenilworth».
1578 †* Entrada del archiduque Matías en Amberes.
1579 †* Florencia: *Sbarra* por el casamiento de Francisco, gran duque de Toscana, y Bianca Capello.
1580 Inglaterra: los torneos del Día del Ascenso entran en su apogeo.

→ Et Enrique III

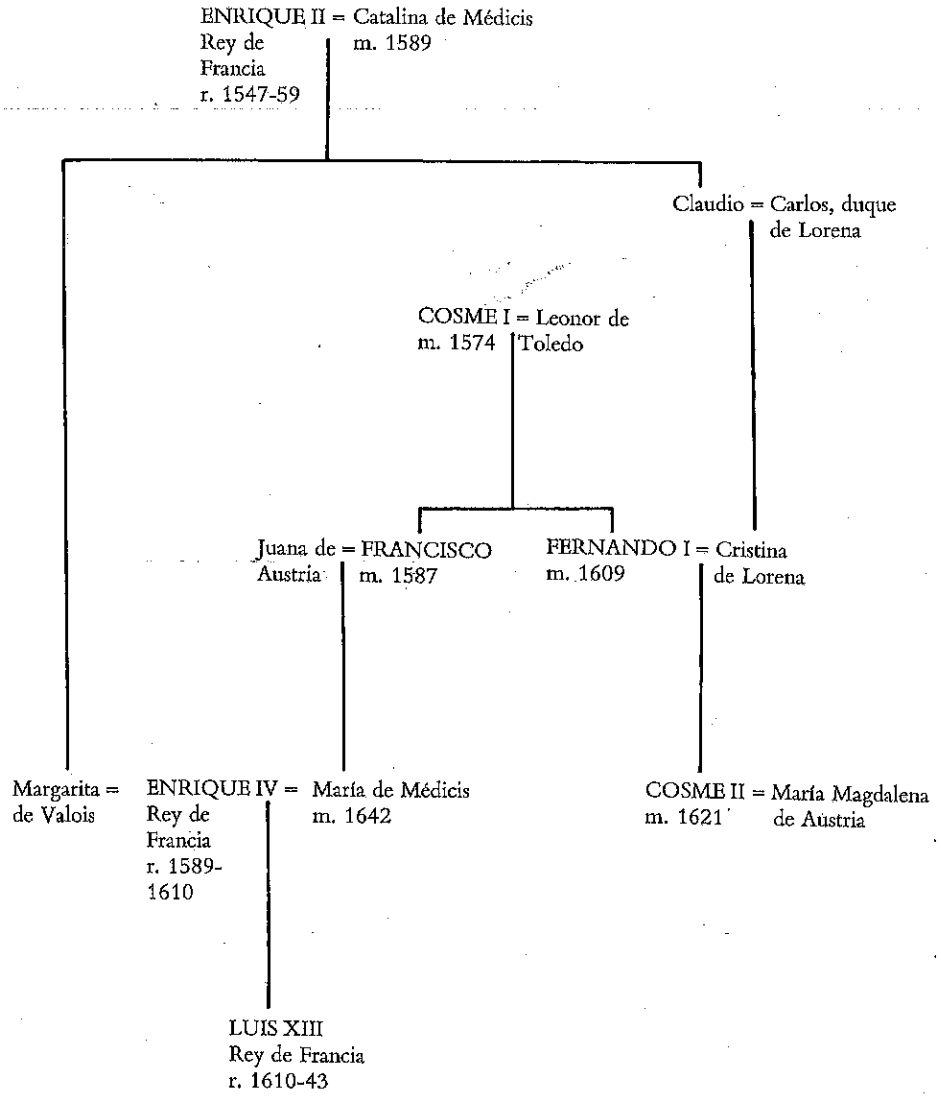
1581 Londres: festivales, incluyendo * «La Fortaleza de la Perfecta Belleza», para los embajadores franceses que negocian el matrimonio de Isabel I con el duque de Anjou.
París: «magnificencias» por el casamiento del duque de Joyeuse, incluyendo †* *Le Balet Comique de la Reyne.*
* Entrada de Felipe II en Lisboa.
1582 Entradas del duque de Anjou en †* Amberes, * Gante y *Brujas.
1585-86 Entradas de Robert Dudley, conde de Leicester, en los Países Bajos incluyendo †* La Haya.
1589 * Florencia: *intermezzi* por el casamiento de Fernando, gran duque de Toscana, con Cristina de Lorena.
1590 Londres: Torneo del Día del Ascenso y retiro de Sir Henry Lee.
1591-92 Inglaterra: Viajes reales incluyendo †* Elvetham y Ditchley, entretenimientos en honor de Isabel I.
1594 Entrada del archiduque Ernesto en †* Amberes y †* Bruselas.
1595 †* Entrada de Enrique IV en Lyons.
1596 †* Entrada de Enrique IV en Lyons.
1599-1600 †* Entradas de los archiduques Alberto e Isabel en Amberes, Gante y Valenciennes.
1600 * Florencia: festivales por el casamiento de Enrique IV con María de Médicis.
†* Entradas de María de Médicis en Lyons y Avignon.
1604 †* Entrada de Jaime I en Londres.
1605-40 * Comienzan las mascaradas de corte de los Estuardo con *La Mascarada de la negrura* de Jonson.
1606 Nancy: festivales por el casamiento de Enrique de Lorena y Margarita de Gonzague-Mantoue.
1608 †* Florencia: festivales por el casamiento de Cosme de Médicis y Magdalena de Austria.
†* Mantua: festivales por el casamiento de Francisco Gonzaga y Margarita de Saboya.
1610 París: *Le Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme.*
1612 †* París: carrusel en la Place Royale por las bodas franco-españolas.
1613 †* Londres y Heidelberg: festivales por el casamiento de la princesa Isabel y Federico, Elector Palatino.
1615 * París: *Le Ballet de Madame.*
1616 †* Florencia: los ballets ecuestres, *Guerra d'Amore* y *Guerra di Bellezza.*
1617 † Florencia: *La Liberazione de Tirreno e d'Arnea.*
†* París: *Le Ballet de la Délivrance de Renaud.*
1619 †* París: *Le Ballet de Tancrède.*
†* Entrada de Felipe III en Lisboa.
* El casamiento de Cristina, Madame Royale, con Víctor Amadeo, más tarde duque de Saboya, inaugura una larga serie de ballets en la corte de los Saboya.
1622 †* Entradas de Luis XIII incluyendo Avignon, Aix-en-Provence, * Arles y Lyons.

1626 * París: *Ballet Royal du grand bal de la Douairière de Billbahaut.*
1627 †* Nancy: *Combat à la Barrière.*
1628 †* Entrada de Luis XIII en París.
†* Florencia y Parma: festivales por el casamiento de Eduardo Farnese con Margarita de Médicis con la inauguración del Teatro Farnese.
1631-40 * Inglaterra: mascaradas del período de gobierno personal de Carlos I.
1633 * Entrada de Carlos I en Edimburgo.
1635 * París: *Le Ballet de la Marine.*
Entradas del cardenal archiduque Alberto en †* Amberes (*Pompa Introitus Ferdinandi*) †* Gante y Bruselas.
1637 †* Florencia: festivales por el casamiento de Cosme II, gran duque de Florencia, con Vittoria della Rovere.
1639 * París: *Le Ballet de la Félicité.*
1639 †* Entrada de María de Médicis en Amsterdam.
1641 * París: *Le Ballet de la Prosperité des Armes de France.*

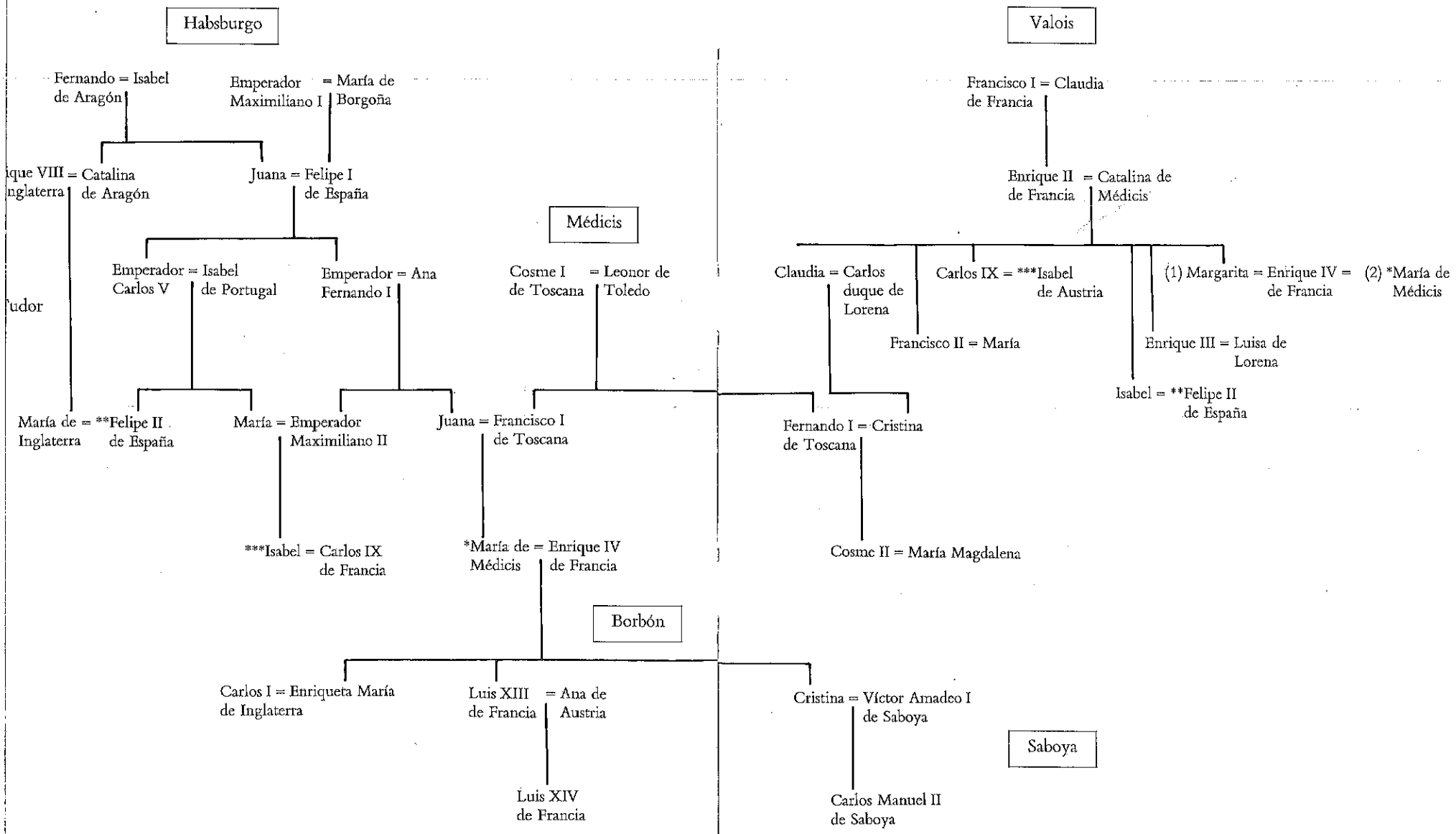
Apéndice II

Cuadros genealógicos

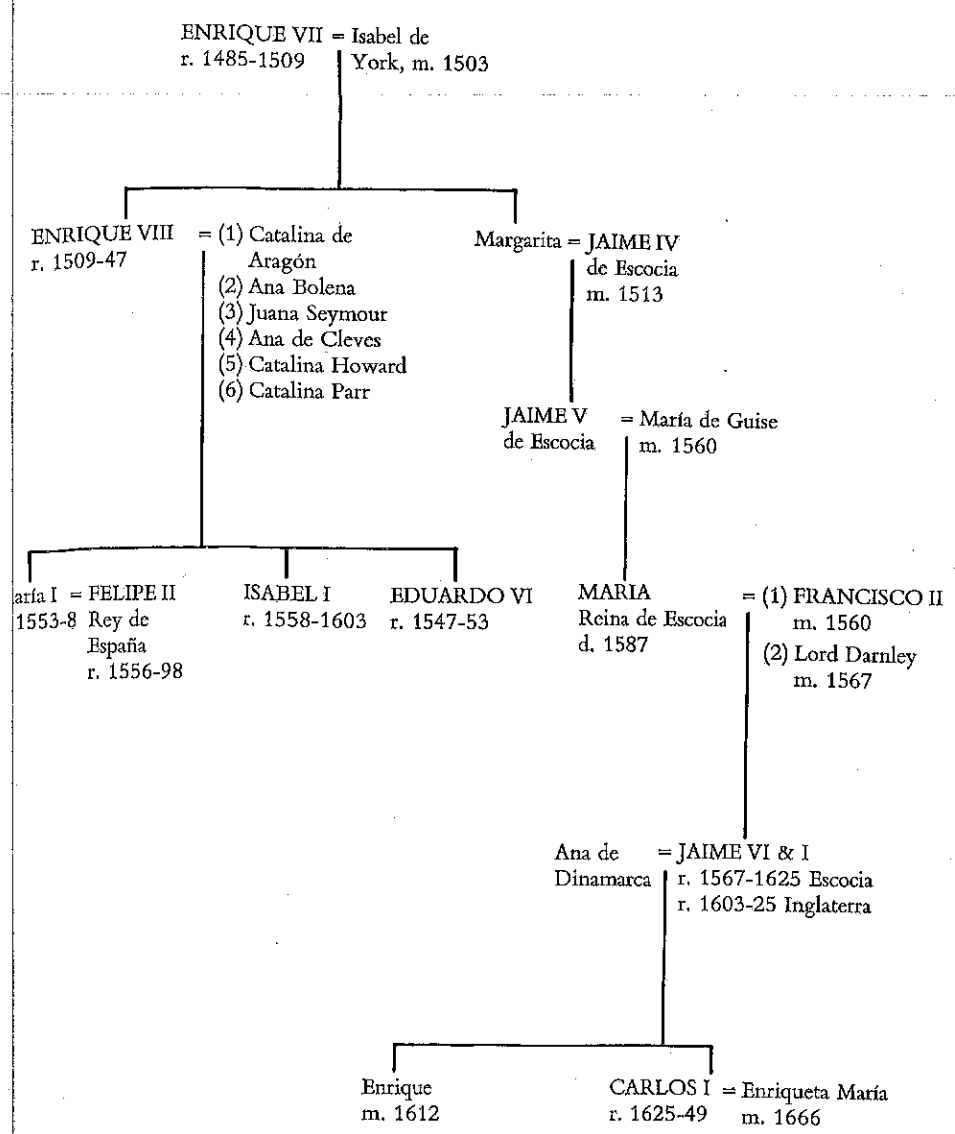
Los Médicis



Relaciones entre las casas gobernantes de Europa



Los Tudor y los Estuardo



Notas

Abreviaturas

Tres colecciones de ensayos titulados *Les Fêtes de la Renaissance* se mencionan muy a menudo por lo que he usado las siguientes abreviaturas:

Fêtes I, 1959 = *Les Fêtes de la Renaissance* I, ed. Jean Jacquot, CNRS, París, 1959.
Fêtes II, 1960 = *Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint, Les Fêtes de la Renaissance* II, ed. Jean Jac Jacquot, CNRS, París, 1960.
Fêtes III, 1975 = *Les Fêtes de la Renaissance* III, ed. Jean Jacquot y Elie Konigsen, CNRS, París, 1975.

PRIMERA PARTE

I. La herencia medieval

[1] Para fiestas en la corte de los Saboya, ver: Gino Tani, «Le Comte d'Aglié et le Ballet de Cour en Italie», *Fêtes* I, 1959, pp. 221-33; Mercedes Viale Ferrero, *Scenografia*, en *Mostra del Barocco Piemontese*, Turín, 1963, I, pp. 1-3, n.os 6-17; Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turín, 1965; Cesare Molinari, *Le Nozze degli Dèi*, Roma, 1968, pp. 97-104; Margaret McGowan, «Les Fêtes de Cour en Savoie. L'Oeuvre du Philippe d'Aglié», *Revue d'Histoire du Théâtre* III, 1970, pp. 183-241.

[2] No hay ningún estudio completo de la entrada real en la Edad Media. Con mucho el más útil es la introducción a B. Guénée y F. Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Récherche et d'histoire des Textes, CNRS, París, 1968, pp. 8-29. Para un estudio general extenso pero ya anticuado de la entrada real en Europa, ver G. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1943, pp. 58-108 y una bibliografía muy útil, pp. 226-38.

[3] Entrada en Londres en 1431. El texto está publicado entre otros sitios en: *Chronicles of London*, ed. C. L. Kingsford, Oxford, 1905, pp. 97-116; *The Minor Poems of John Lydgate*, ed. H. N. MacCracken, Early English Text Society, 1934, pt. ii, pp. 630-48. Estudios: Robert Withington, *English Pageantry. An Historical Outline*, Harvard UP, 1918, I, pp. 141-47; J. W. McKenna, «Henry VI and the Dual Monarchy: Aspects of Royal Political Propaganda, 1422-32», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVIII, 1965, pp. 145-62; para una interesante reutilización en un contexto post-reformista, la entrada de Eduardo VI en Londres en 1547, ver Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford, 1969, pp. 284-94.

[4] *Chronicles*, ed. Kingsford, p. 107.

[5] Entrada en Rouen. Fuentes: Charles de Beaupaire, «Entrée et Séjour du Roi Charles VIII à Rouen en 1485», *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie* XX, 1853, pp. 279-306; Guénée and Lehoux, *Les entrées royales*, pp. 241-65. Estudio: E. Konigson, «La Cité et le Prince: Premières Entrées de Charles VIII (1484-86)», *Fêtes* III, pp. 55-69.

[6] Entrada en Brujas en 1515. Fuente: *La Triumphante Entrée de Charles Prince des Espagne en Bruges 1515*, ed. S. Anglo, Teatrum Orbis Terrarum, s.f., que incorpora un estudio. Ver también I. von Roeder-Baumbach y H. G. Evers, *Versieringen bij Blijde Inkomsten*, Antwerp, 1943, pp. 40-45; J. Jacquot, «Panorama des Fêtes et Cérémonies du Règne», *Fêtes* II, pp. 413-18. Vale la pena mencionar aquí otra entrada real anterior ilustrada, la de Juana de Castilla en Bruselas en 1496, Berlín. Kupf. k.78.D 5.

[7] Entrada en Lyons en 1515. Fuentes: *L'Entrée de François I, roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515*, ed. G. Guigue, Lyons, 1899. Otra entrada francesa de la cual existe un documento visual es la que hizo María Tudor en París en 1514: *Pierre Gringoire's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris*, ed. Charles Read Baskervill, Universidad de Chicago, 1934.

[8] Entrada en Londres en 1558. Fuentes: *The Queens maiesties passage through the cities of London to Westminster the day before her coronation*, facsímil ed. por James M. Osborn, New Haven, 1960; *Calendar of State Papers, Venetian, 1558-80*, pp. 13-15. Estudios: Anglo, *Spectacle*, pp. 344-59; David M. Bergeron, *English Civic Pageantry 1558-1642*, Londres, 1971, pp. 11-23; Richard. L. DeMolen, «Richard Mulcaster and Elizabethan Pageantry», *Studies in English Literature* XIV, 1974, pp. 209-17; David M. Bergeron, «Elizabeth's Coronation Entry (1559): New Manuscript Evidence», *English Literary Renaissance* 8, 1978, pp. 3-8. Quizá sea útil añadir que Anglo, *Spectacle* también incluye análisis de la entrada de Catalina de Aragón, Eduardo VI y María I en Londres. Para la entrada de Catalina de Aragón, ver del mismo autor «The London Pageants for the Reception of Katharine of Aragon: November 1501», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVI, 1963, pp. 58-89; y para una nueva interpretación, Gordon Kipling, *The Triumph of Honour. Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance*, Leiden, 1977, pp. 72-95.

[9] Para la más reciente valoración, ver Malcolm Vale, *War and Chivalry: Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Ages*, Londres, 1981, ch. 1. El argumento respecto a Inglaterra se encuentra en Kipling, *The Triumph of Honour*, 1977. Ver también M. H. Keen, «Huizinga, Kilgour and the Decline of Chivalry», *Medievalia et Humanistica* VII, 1977, pp. 1-20. Estos suponen un impulso para cambiar radicalmente la opinión difundida por J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (publicada primero en 1919), trad. F. Hopman, Harmondsworth, 1965. Su influencia ha sido dominante en la interpretación de los festivales del último período medieval como expresiones de un ideal caballeresco agonizante. Esto ha influido en la actitud hacia estos festivales en las principales obras que tratan el tema o lo tocan: R. L. Kilgour, *The Decline of Chivalry as Shown in French Literature of the late Middle Ages*, Cambridge, Mass. 1947 y A. B. Ferguson, *The Indian Summer of English Chivalry*, Durham, Carolina del Norte, 1960.

[10] No existe una historia moderna del torneo. Los siguientes textos proporcionan material útil para su historia durante el último período medieval y algunos cubren el período renacentista aunque su actitud hacia tales torneos es invariablemente desdeñoso. J. J. Jusserand, *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, París, 1901, pp. 40-154; Viscount Dillon, «Barriers and foot combats», *Archaeological Journal* LXI, 1904, pp. 276-308; Emile Duvernoy y René Harmand, *Le Tournoi de Chauvency en 1295: étude sur les moeurs chevalresques au xiii^e siècle*, París, 1905; F. H. Cripps-Day, *The History of the Tournament in England and in France*, Londres, 1918; R. C. Clephan, *The Tournament, its Periods and Phases*, Londres, 1919; N. Denholm-Young, «The tournament in the thirteenth century», *Studies in Medieval History presented to Sir Maurice Powicke*, ed. R. W. Hunt, W. A. Pantin y R. W. Southern, Oxford, 1948, pp. 240-68; Sydney Anglo, *The Great Tournament Roll of Westminster*, Oxford, 1968, ch. 2; R. Harvey, *Moriz von Craûn and the Chivalric World*, Oxford, 1961, pp. 113-216; Richard Barber, *The Knight and Chivalry*, Londres, 1970, pp. 153-88; Vale, *War and Chivalry*, 1981, pp. 62-87.

[11] J. R. Hale, «Fifteenth and sixteenth-century public opinion and war», *Past and Present* XXII, 1962, pp. 18-33.

[12] B. Castiglione, *The Book of the Courtier*, trad. Sir Thomas Hoby, introducción de J. A. Whitehead, Londres, 1974, p. 19.

[13] Sobre el desarrollo del *pageantry* en los torneos medievales, ver: Withington, *English Pageantry*, 1918, ch. 2; R. S. Loomis, «Chivalric and Dramatic Imitations of Arthurian Romance», *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard, 1939, I, pp. 79-87; Ruth Huff Cline, «The Influence of Romances on Tournaments of the Middle Ages», *Speculum* XX, 1945, pp. 204-11; Edouard Sandoz, «Tourneys in the Arthurian Tradition», *ibid.*, pp. 389-420.

[14] Sobre los torneos de René de Anjou: R. A. Lecoy de la Marche, *Le Roi René: sa vie, son administration, ses travaux artistiques et litteraires*, París, 1875, II, pp. 146-9; Edgcumbe Staley, *King René of Anjou and his Seven Queens*, Londres, 1912, pp. 134-40, 308-12; Marie-Louyse des Garets, *Un Artisan de la renaissance française au XVe siècle: le roi René; 1409-1480*, París, 1946, pp. 143-47, 160-64; ver también J. J. Champollion-Figeac, *Les Tournois du roi René*, París, 1827; G. A. Grapelet, *Les Pas d'armes de la Bergère*, París, 1828.

[15] No existe ningún estudio importante de los festivales de corte borgoñones, pero ver O. Cartellieri, *The Court of Burgundy*, Londres, 1929, ch. 7; A. Planche, «Du tournoi au théâtre en Bourgogne. Le pas de la Fontaine des Pleurs à Châlons-sur-Sâone, 1449-50», *Le Moyen Age* LXXXI, 1975, pp. 97-128.

[16] Cartellieri, *Court of Burgundy*, 1929, pp. 130-31.

[17] Sobre los torneos de Enrique VIII y la relación borgoñona ver: Anglo, *The Great Tournament Roll*, 1968, ch. 3; Anglo, *Spectacle*, 1969, esp. cap. 3; J. G. Russell, *The Field of Cloth of Gold*, Londres, 1969, pp. 104-41; Kipling, *Triumph of Honour*, 1977, pp. 116-36.

[18] Anglo, *The Great Tournament Roll*, 1968, pp. 56-58; S. Anglo, «The Evolution of the Early Tudor Disguising, Pageant and Mask», *Renaissance Drama*, N.S. i, 1968, pp. 3-44.

[19] Para el desarrollo en Inglaterra, ver E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, 1903, I, ch. XVII.

[20] Cartellieri, *Court of Burgundy*, 1929, pp. 139-50 y p. 263 para fuentes y estudios.

[21] Guénée y Lehoux, *Les Entrées Royales*, 1968, pp. 14-18.

[22] Ver Roy Strong, «The Popular Celebration of the Accession Day of Queen Elizabeth I», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI, 1958, pp. 86-103; parcialmente reimpreso en Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, 1977, pp. 117-28. Ver también para la política deliberada de sustitución de los antiguos festivales religiosos por otros realistas, S. Anglo, «An Early Tudor Programme for Plays and other Demonstrations against the Pope», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XX, 1957, pp. 176-79.

[23] Ver Louis Adrian Montrose, «'Eliza, Queene of Shepheardes', and the Pastoral of Power», *English Literary Renaissance* 10, 1980, pp. 153-82.

II. Misterios distantes

[1] Stephen Orgel y Roy Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, Universidad de California Press, 1973, I, p. 106, II, 10-18.

[2] A. D. Fraser Jenkins, «Cosimo de'Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIII, 1970, pp. 162-70. Para un excelente estudio de la *Magnificentia* en relación con una casa gobernante, la de Este, ver Werner L. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton U.P., 1973, pp. 250-1, 266-7.

[3] *The Tempest*, IV.i.59.

[4] Sobre jeroglíficos y emblemas en el Renacimiento, ver: Ludwig Volkmann, *Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwicklungen*, Leipzig, 1923; George Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, Nueva York, 1950; Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Temi e Testi, 6, Roma, 1960; Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rome, 1964, esp. cap. i; Albrecht Schoene y Arthur Henkel, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967; Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Johns Hopkins, 1970. Para Inglaterra, ver Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, Londres, 1948. Para Alciati, ver: H. Green, *A. Alciatt and his Book of Emblems*, Londres, 1872; Andreae Alciati, *Emblematum Fontes Quatuor...*, ed. H. Green, Holbein Society, 1870; *Emblematum Flumen abundans...*, ed. H. Green, Holbein Society, 1871; G. Duplessis, *Les Emblèmes d'Alciati*, París, 1884; Hessel Miederna, «The Term *Emblemata* in Alciati», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1968, pp. 234-50.

[5] Para el Hércules galo ver: R. Trousson, «Ronsard et la légende d'Hercule», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XXIV, 1962, pp. 77-87; M. R. Jung, *Hercule dans littérature française du XVIe siècle, Travaux d'Humanisme et Renaissance* LXXXIX, Ginebra, 1966, pp. 159-77. Para el Hércules galo en la entrada en París en 1549 ver: I. D. McFarlane, *The Entry of Henri II into Paris 16 June 1549*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Center for Medieval and Renaissance Studies, Binghamton, Nueva York, 1982, pp. 29-31. Para Enrique IV, ver Corrado Vivanti, «Henry IV, the Gallic Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX, 1967, pp. 176-97, esp. pp. 184 ff.; Margaret McGowan, «Les Jésuites à Avignon: Les Fêtes au Service de la Propagande politique et Religieuse», *Fêtes* III, 1975, pp. 153-71; André Masson, «L'Allegorie dans le livre illustré: La Joyeuse Entrée d'Henri IV à Rouen», *Revue française d'histoire du livre* 14, 1977, pp. 3-20.

[6] C. A. Marsden, «Entrées et Fêtes Espagnoles au XVIe Siècle», *Fêtes* II, 1960, p. 407.

[7] Victor E. Graham y W. McAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elizabeth of Austria*, Universidad de Toronto Press, 1974, *passim* en las notas a los textos de las entradas.

[8] Ver D. J. Gordon, *The Renaissance Imagination*, ed. Stephen Orgel, Universidad de California Press, 1975, pp. 138-39; para su uso posterior de Valeriano, ver A. H. Gilbert, *The Symbolic Persons in the Masques of Ben Jonson*, Durham, 1948.

[9] Para empresas ver Praz, *op. cit.*, cap. 2; Robert Klein, «La Théorie de l'Expression Figurée dans les Traités italiens sur Imprese, 1552-1612», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XIX, 1957, pp. 320-41.

[10] Ver, por ejemplo, Anne-Marie Lecoq, «La Salamandre dans les Entrées de François Ier», *Fêtes* III, 1975, pp. 93-164. Hay muy pocos estudios de las divisas dinásticas y de su contribución a la mitología monárquica renacentista, pero ver: Frederick Hartt, «Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tè», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII, 1950, pp. 151-88; Earl Rosenthal, «'Plus ultra'; 'Non plus ultra', y la divisa de columnas del emperador Carlos V», *ibid.* XXXIV, 1971, pp. 383-88; mismo autor, «The Invention of the Columnar Device of the Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *ibid.* XXXVI, 1973, pp. 204-28; Mario Praz, «The Gonzaga Devices», en *Splendours of the Gonzaga*, catálogo de exhibición ed. David Chambers y Jane Martineau, Victoria & Albert Museum, 1981-82, pp. 65-72.

[11] Jacques Vanuxem, «Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses Devises», *Fêtes* I, 1956, pp. 191-200, esp. pp. 197 ff.

[12] Sobre lo cual ver Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1963; ver también Allen, *Mysteriously Meant*, 1970, pp. 201-47; Norma Cecchini, *Dizionario Sinoticco di Iconologia*, Bologna, 1976.

[13] Para la *Genealogia degli Dei*, ver J. Seznec, «La Mascarade des dieux à Florence en 1565», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LII, 1935, pp. 224-43; Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1953, pp. 280-82; A. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, Yale U.P., 1964, pp. 24-34; Anna Maria Petrioli, *Mostra di Disegni Vasariani. Carri Trionfali e Costumi per la Geneologia degli Dei* (1565), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, Florencia, 1966.

[14] D. J. Gordon, «Ben Jonson's *Haddington Masque*: The Story and the Fable», *Modern Language Review* XLII, 1947 (reimpreso en D. J. Gordon, *The Renaissance Imagination*, ed. Stephen Orgel, Universidad de California Press, 1975, pp. 185-93).

[15] Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, p. 34.

[16] *Ben Jonson*, ed. C. H. Herford y P. y E. Simpson, Oxford, 1941, VII, p. 91.

[17] Para una introducción al estudio de los misterios y el ocultismo en el Renacimiento, ver Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958, ch. 1; Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, Milán, 1962, esp. cap. VII; Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition in the Renaissance*, Londres, 1964.

[18] Para discusiones sobre imágenes y diagramas, ver E. H. Gombrich, «*Icones Symbolicae*. the Visual Image in Neo-Platonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XI, 1948, pp. 163-88 reimpreso en *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, 2.ª ed., Londres, 1978, pp. 123-95; Walter Ong, «From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: A Study in the Significance of the Allegorical Tableau», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XVII, 1959, pp. 423-40. Ver también S. Orgel y R. Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, 1975, p. 3.

[19] Sir John Harington, *Orlando Furioso*, Londres, 1591, prefacio.

[20] Fuente: Orgel y Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, 1973, I, pp. 105-14. Estudio: D. J. Gordon, «*Hymenaei*: Ben Jonson's Masque of Union», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, pp. 107-45; reimpreso en Gordon, *The Renaissance Imagination*, 1975, pp. 157-84.

[21] Gordon, *Renaissance Imagination*, p. 168.

[22] Fuente: *Discours au vray de ballet danse par le roy le diamanche XXIXe jour de Janvier 1617...*, París, 1617, reimpreso en Paul Lacroix, *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV*, París, 1868, II n.º 3, pp. 97-103. Estudios: Henry Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, París, 1914, pp. 115-19, 249-65; Margaret M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643*, CNRS, París, 1963, pp. 101-15, 280.

[23] Prácticamente todas las historias del teatro tratan de este tema. Como punto de partida remitimos al lector a Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Turín, 1891, pero entre obras recientes, todas las cuales contienen diversas opiniones y grandes bibliografías, están: G. Kernodle, *From Art to Theatre. Form And Convention in the Renaissance*, Chicago, 1943, pp. 174-215; Agne Beijer, «An Early 16th-Century Scenic Design in the national Museum Stockholm, and its Historical Background», *Theatre Research* IV, n.º 2, 1962, pp. 85-155; F. Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al*

manierismo, Milán, 1974; Nino Pirrotta y Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, C.U.P., 1982, pp. 283-334. Valiosas introducciones al estudio de la perspectiva en el Renacimiento son: John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, ediciones Icon, 1972; Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, Nueva York, 1975. Hay una considerable cantidad de literatura sobre la aparición del escenario ilusionístico y la estructura de los teatros renacentistas para la cual remitimos al lector a Kernodle, *From Art to Theatre*, 1943; el catálogo *La Vie Théatrale au Temps de la Renaissance*, Institut Pédagogique National, 1963; Marie-Françoise Christout, «Scénographie, art des fêtes, ballet de cour, aux XVIe et XVIIe siècles», *L'Information d'Histoire de l'Art*, 10th year, n.º 5, 1965, pp. 200-11.

[24] Ver Segunda Parte, Capítulo V.

[25] Para Brunelleschi y la perspectiva, ver Carlo Argan, «The Architecture of Brunelleschi and the Origines of Perspective Theory in the Fifteenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX, 1946, p. 96-121; R. Wittkower, «Brunelleschi and Proportion in Perspective», *ibid.* XVI, 1953, pp. 275-91; White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 1972 edn. pp. 113-21; L. Zorzi, *Il Luogo Teatrale a Firenze* (ed. M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A. M. Tofani Petrioli y L. Zorzi), Milán, 1975, pp. 11-12; del mismo autor, *Il Teatro e la Città, Saggi sulla Scena Italiana*, Turín, 1977, pp. 65-68; Carlo Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Florencia, 1977, pp. 139-86; Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, English edn., Londres, 1982, pp. 102-13.

[26] Vitruvius, *The Ten Books of Architecture*, trad. Morris Hicky Morgan, Dover 1960, p. 150. Para la aparición de la escena vitruviana, ver A. Beijer, «An early sixteenth century scenic design in the National Museum, Stockholm», *Theatre Research* IV, 1962, pp. 85-155; Robert Klein y Henry Zerner, «Vitruve et le Théatre de la Renaissance Italienne» en *Le Lieu Théâtre à la Renaissance*, CNRS, 1964, pp. 49-60.

[27] Kate T. Steinitz, «Leonardo Architetto Teatrale e Organizzatore di Feste» en *Letture Vinciani* I-XII, 1960-72, Florencia, 1974, pp. 249-74, fig. II.

[28] Hay una amplia y poco concluyente literatura sobre estos tres cuadros incluyendo: Richard Krautheimer, «The Tragic and Comic Scene in the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels», *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII, 1948, series VI, pp. 327-46; Piero Sanpoalesi, «Le Prospettive Architettoniche di Urbino, di Filadelfia e di Berlino», *Bolletino d'Arte*, series iv, XXXV, 1949, pp. 322-37; Alessandro Parronchi, «La prima rappresentazione della «Mandragola»: il modello per l'apparato, l'allegoria», *La Bibliofilia* LXIV, 1962, p. 37-86; André Chastel, «Les «Vues Urbaines» Peintes et Théâtre», *Bolletino Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio* XVI, 1974, pp. 141-44.

[29] *Italian Renaissance Festival Designs*, Elvehjem Art Center, Universidad de Wisconsin, 1973, pp. 26 (7); Donald Oenslager, *Four Centuries of Scenic Invention*, International Exhibitions Foundation, 1974-75, p. 13 (I); *La Scena del Principe*, catálogo de exhibición, *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florence, 1980, p. 338 (3.1).

[30] Sobre el papel del *cortile* como marco para las fiestas y su influencia en la arquitectura palaciega renacentista, ver André Chastel, «Cortile et Théatre» en *Le Lieu Théâtrale à la Renaissance*, CNRS, París, 1964, pp. 41-47.

[31] Para las fiestas de 1539 ver: Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, 1964, pp. 5-12; Andrew Minor y Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968; Zorzi, *Il Teatro e la Città*, 1977, pp. 94-96, 193-96; Bonner Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Biblioteca di Bibliografia Italiana LXXXIX, Florencia, 1979, pp. 50-54; Pirotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 154-69, 340-6.

[32] Helen Purkis, «La Décoration de la Salle et les Rapports entre la scène et le public dans les mascarades et les intermèdes Florentins, 1539-1608», *Fêtes* III, 1975, pp. 239-51.

[33] La mejor introducción es Bertrand Gille, *The Renaissance Engineers*, Londres, 1966.

[34] Hay una considerable bibliografía sobre la contribución de Brunelleschi al desarrollo de la maquinaria escénica. Las obras más importantes son: Alexander Wesselofsky, «Italienische Mysterien in einem russische Reisebericht des XV. Jahrhunderts», *Russische Revue* X, 1877, pp. 425-41; Oskar Fischel, «Eine florentiner Theateraufführung in der Renaissance», *Zeitschrift für Bildende Kunst* LV, 1919-20, 31, pp. 11-20; Virginia Galante-Garrone, *L'Apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Turín, 1935; D. M. Robb, «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *Art Bulletin* XVIII, 1936, pp. 480-526; D. M. Robb, «L' «Ingegno» del Brunelleschi», *Firenze* XI, 1942, pp. 95-96; P. Turchetti en *Enciclopaedia dello Spettacolo*, Florencia-Roma, 1954-68, II, cols 1197-99; John R. Spencer, «Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence», *Art Bulletin* XXXVII, 1955, pp. 273-80; Cesare Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venecia, 1961, p. 40; A. P. Blumenthal, «A newly-identified drawing of Brunelleschi's stage machinery», *Marsyas* XIII, 1966-67, pp. 20-31; A. P. Blumenthal, «Brunelleschi e il teatro del Rinascimento», *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* XVI, 1974 (1976), pp. 93-104; Zorzi, *Il luogo teatrale*, 1975, esp. pp. 55-69 (n.os 1.1-1.40); Ragghianti, *Filippo Brunelleschi*, 1977, pp. 446-57; Battisti, *Brunelleschi*, 1981, pp. 300-307; Pirrotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 290-98.

[35] Para Leonardo ver: E. Solmi, «La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni (13 gennaio 1490)», *Archivio Storico Lombardo* XXXI, 1904, pp. 75-89; reimpreso en *Scritti Vinciani*, Florencia, 1924, pp. 3-14; M. Herzfeld, «La rappresentazione della «Danae» organizzata da Leonardo», *Racolta Vinciana* XI, 1920-22, pp. 226-28; Kate Steinitz, «A Reconstruction of Leonardo da Vinci's Revolving Stage», *The Art Quarterly* XII, 1949, pp. 325-38; C. Pedretti, «La Macchina Teatrale per l'Orfeo di Poliziano», *La Scala, Rivista dell'Opera*, junio, 1956, pp. 52-56, reimpreso en Pedretti, *Studi Vinciani*, Génova, 1957, pp. 90-98; C. Pedretti, «Dessins d'une scène executés par Léonard da Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507)», en *The Lieu Théâtrale à la Renaissance*, París, 1964, pp. 25-34; Kate Steinitz, «Le Dessin de Léonard da Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassare Taccone», *ibid.*, pp. 35-40; Kate T. Steinitz, «Leonardo Architetto Teatrale e Organizzatore di Feste», en *Letture Vinciane* I-XIII, 1960-72, Florencia, 1974, pp. 249-74; Manfredo Tafuri, *Teatro e Scenografie*, Milán, 1978, pp. 26-27.

[36] Sobre la tradición medieval, ver: Villard de Honnecourt, *The Sketchbook*, ed. T. Bowie, Bloomington, 1959; Pirrotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 356-65.

[37] Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 44-46; Giovanna Gaeta Bertelà y Annamaria Petrioli Tofani, *Feste e Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, 1969, pp. 25-29; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 32-33, 100-101 (7.14-18); del mismo autor, *Il Teatro e la Città*, 1977, pp. 103-105; el mismo autor en *Scena del Principe*, 1980, pp. 336-37.

[38] John Orrell, «The Theatre at Christ Church, Oxford, in 1605», *Shakespeare Survey* 35, 1980, pp. 129-40.

[39] Vitruvius, *ed. cit.*, p. 282.

[40] Sobre lo cual ver Gille, *The Renaissance Engineer*, 1966; Giovanni Canestrini, «Il quattrocento e le machine», *Cività delle macchine*, mayo, 1954, pp. 16-18; Alfred Chapuis y Edouard Gélis, *Le Monde des Automates*, París, 1928, pp. 31 y sig.; Alfred Chapuis y Edmond Droz, *Les Automates*, Neuchâtel, 1949, pp. 33 y sig., 77 y sig.; Carlo Ragghianti, «Lo Spettacolo Automatico», *Critica d'Arte* VIII, n.º 45, 1961, pp. 57-65; Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, Milán, 1962, pp. 220 y sig.; A. G. Drachman, *The Mechanical Technology of Greek and Roman antiquity*, Copenhagen, Munksgaard, 1963, pp. 18 y sig., y 197-8 sobre el teatro mecánico de Hero.

[41] Ver Segunda Parte, capítulo IV. El descenso de los intermedios de 1589 de los decorados y la maquinaria italianos de las obras de misterio se describe en Agne Beijer, «Vision célestes et infernales dans le théâtre du moyen-âge et de la Renaissance», *Fêtes* I, 1956, pp. 403-17.

[42] *Poetics*, 1453 b.

[43] Para una discusión acerca del lugar que ocupa la maravilla en el drama renacentista, ver J. V. Cunningham, «Woe or Wonder» en *Tradition and Poetic Structure*, Denver, 1960; S. Orgel y R. Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, University of California Press, 1973, I, p. 4.

[44] *The First (etc.) Book of Architecture*, Londres, 1611, f. 24^{r}.

[45] *Ibid.*, f. 24^{r}-26^{r}.

[46] Ver Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*, University of California Press, 1975.

III. Los espectáculos de estado

[1] En general, ver Robert Payne, *The Roman Triumph*, Londres, 1962, pp. 225-46; Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar in the Collection of HM the Queen at Hampton Court*, Londres, 1979, cap. 4.

[2] W. Weisbach, *Trionfi*, Berlín, 1919, pp. 20 y sigs.; ver también Paul Schubring, *Cassoni*, Leipzig, 1915; G. Caradente, *I Trionfi nel Primo Rinascimento*, 1963.

[3] Ver V. M. Essling y E. Muntz, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes*, París, 1902; A. Venturi, «Les Triomphes dans l'art representatif», *Revue de l'art ancien et moderne* XX, 1906, pp. 81 y sigs.

[4] La fuente para la entrada de Alfonso en Nápoles está publicada en C. von Fabriczy, «Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel», *Jahrbuch der Königlich Prussischen Kunstsammlungen* XIX, 1898, pp. 146-47. Ver también Jacob Burckhardt, *The Civilisation of the Renaissance in Italy*, trad. S. G. C. Middlemore, s.f., p. 217; Payne, *The Roman Triumph*, pp. 233-34.

[5] Para la entrada de Borso de Este en Reggio, ver Burckhardt, *Civilisation of the Renaissance*, p. 215; Payne, *The Roman Triumph*, 1962, pp. 234-36.

[6] Burckhardt, *Civilisation of the Renaissance*, pp. 218-19, con otros ejemplos y fuentes; Bonner Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Biblioteca di Bibliografia Italiana, LXXXIX, 1979, pp. 113-14.

[7] Ver Réné Schneider, «Le Thème du Triomphe dans les Entrées Solonnelles en France à la Renaissance», *Gazette des Beaux-Arts* IX, 1913, pp. 85-106; Josèph Chartrou, *Les Entrées Solennelles et Triomphales à la Renaissance, 1484-1551*, París, 1928. Para la entrada en Cremona, ver Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 26-27; la entrada en Milán, pp. 83-85.

[8] Para la *Hypnerotomachia Polyphili* ver J. W. Appell, *The Dream of Poliphilus*, Londres, 1893; M. T. Casella y G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, Padua, 1959.

[9] *Hypnerotomachia. The Strife of Loue in a Dreame*, trad. R. Dallington, Londres, 1592, f. 82-87[v].

[10] Para los Triunfos de César de Mantegna ver Martindale, *The Triumphs of Caesar*, 1979 y bibliografía; *Splendours of the Gonzaga*, catálogo, ed. David Chambers y Jane Martineau, Victoria & Albert Museum, 1981-82 (n.[os] 66-71).

[11] Para la entrada de Enrique II en Rouen ver Margaret McGowan, «Forms and Themes in Henri II's entry into Rouen», *Renaissance Drama*, nueva serie, I, 1968, pp. 199-251; *L'Entrée de Henri II à Rouen 1550*, introducción de Margaret McGowan, Amsterdam y Nueva York, n.d.

[12] Para una discusión sobre el papel de estas relaciones oficiales impresas, ver W. McAllister Johnson, «Essai de Critique Interne des livres d'entrées Français au XVI[e] siècle», *Fêtes* III, 1975, pp. 187-200.

[13] Ver J. Jacquot, «Presentation», *Fêtes* III, 1975, pp. 16-25; George R. Kernodle, «Renaissance Artists in the Service of the People. Political Tableaux and Street Theaters in France, Flanders and England», *Art Bulletin* XXV, 1943, pp. 59-64.

[14] John Shearman, «The Florentine *Entrata* of Leo X, 1515», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVIII, 1975, pp. 136-54.

[15] Hay bastante literatura acerca de las entradas en los Países Bajos. Para las que se organizaron para Carlos V y su hijo, el futuro Felipe II, en 1549, ver Segunda Parte, Capítulo II y las notas 18-20 para la bibliografía. Respecto a entradas posteriores a la de 1549, ver I. von Roeder-Baumbach y H. G. Evers, *Versieringen bij Blijde Inkomsten*, Antwerp, 1949; para la entrada de Francisco, duque de Anjou, en Amberes en 1582, ver *La Magnifique Entrée de François d'Anjou en sa ville d'Anvers...*, introducción de H. M. C. Purkis, Amsterdam y Nueva York, s.f.; no existen estudios individuales para las entradas de 1594 y 1599 en Amberes, pero se comentan en la extensa literatura de *Pompa Introitus Ferdinandi* de 1635: Max Rooses, *L'Oeuvre de Peter Paul Rubens* III, 1890, pp. 293, 355-356; M. Varchawskaya, «Certains traits particuliers de la décoration d'Anvers par Rubens pour l'entrée triomphale de L'Enfant-Cardinal Ferdinand en 1635», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, pp. 269-94; J. R. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI, Londres y Nueva York, 1972; Elizabeth McGrath, «Rubens' Arch of the Mint», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVII, 1974, pp. 191-217; de la misma autora, «Le Déclin d'Anvers et les Décorations de Rubens pour l'Entrée du Prince Ferdinand en 1635», *Fêtes* III, 1975, pp. 173-86. Para la entrada en Gante de ese año, ver: D. Rogger, *Les arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée de 1635 et leur décoration picturale*, Gante [1925]; Carl van de Velde y Hans Vlieghe, *Stadsvieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van Kardinal-Infant*, Oudhiedkundig Museum Abdijvan de Blijloke, Gante, 1969; Hans Vlieghe, «Two «Poeteryen» by Gaspar de Crayer», *Burlington Magazine* CVIII, 1966, pp. 67-72; entrada del archiduque Leopoldo Guillermo en Amberes en 1648: Hans Vlieghe, «The Decorations for Archduke Leopold William's State Entry into Antwerp», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIX, 1976, pp. 190-98. En 1648 Amberes estaba tan empobrecida que la serie de arcos de Quellinus, de la cual existen diseños, no fueron erigidos.

Para algunas importantes observaciones sobre las entradas flamencas de este período como ejemplos de diálogo entre gobernante y gobernados y su influencia directa en Portugal, ver George Kubler, «Archiducal Flanders and the *joyeuse entrée* of Philip III at Lisboa in 1619», *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Jaarboek, 1970, pp. 157-211. Para la transmutación de la vieja mitología borgoñesa en el norte como resultado de la rebelión de los Países Bajos, ver R. C. Strong y J. A. van Dorsten, *Leicester's Triumph*, Sir Thomas Browne Institute, Leiden y Oxford, 1964. En este caso, el *pageantry* presenta a Robert Dudley, conde de Leicester, como el reanimador del esplendor borgoñés.

[16] Sobre Enrique VIII y el Prado de la Tela de Oro, ver Sydney Anglo, «Le Camp du Drap d'Or et les Entrevues d'Henri VIII et Charles Quint», *Fêtes* II, pp. 113-34; Jocelyne C. Russell, *The Field of Cloth of Gold*, Londres, 1969; Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Londres-Oxford, 1969, pp. 124-69.

[17] *Peacham's Compleat Gentleman*, ed. G. S. Gordon, Oxford, 1906, p. 214.

[18] Sobre la caballería isabelina y las justas del Día del Ascenso, ver Frances A. Yates, «Elizabeth Chivalry: the Romance of the Accession Day Tilts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XX, 1957, pp. 4-25; reimpreso en *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 88-111; Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, 1977, pp. 129-62.

[19] Sobre Enrique, príncipe de Gales, y la caballería, ver E. C. Wilson, *Prince Henry in English Literature*, Nueva York, 1946; Strong, *Cult of Elizabeth*, pp. 187-91; Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Londres, 1975, ch. 1; J. W. Williamson, *The Myth of the Conqueror. Prince Henry Stuart: A Study of 17th-Century Personation*, Nueva York, 1978. Las últimas barreras fueron el día del nombramiento de Carlos I como príncipe de Gales en 1616: ver D. S. Bland, «The Barriers, Guildhall Library MS. 4160», *Guildhall Miscellany* VI, 1956, pp. 7-14.

[20] Sobre el torneo en Italia, ver M. Tosi, *Il Torneo di Belvedere e i Tornei in Italia nel cinquecento*, Roma, 1946; ver bajo «Torneo» en *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1954-62; Elena Povoledo, «Le Théâtre de Tournoi en Italie pendant la Renaissance», *Le Lieu Théâtrale à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, CNRS, París, 1964, pp. 95-104.

[21] Sobre torneos en la corte de Este, ver A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello 1900, pp. xxxviii-xxxix, cli-clxi, clxxvii-cci; ver el artículo sobre Ferrara en *Enciclopedia dello Spettacolo*. Para un detallado estudio de *Il Tempio d'Amore*, ver el excelente artículo de Irène Mamczarz, «Une Fête Equestre à Ferrare: Il Tempio d'Amore (1565)», *Fêtes* III, 1975, pp. 349-72. Ver también Adriano Cavicchi, «Il Teatro Farnese di Parma», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi Architettura*, Andrea Palladio XVI, 1974, pp. 333-42.

[22] No hay ningún estudio completo sobre el torneo en la corte de Saboya, pero ver Margaret M. McGowan, «Les Fêtes de Cour en Savoie. L'Oeuvre du Philippe d'Agliè», *Revue d'Histoire du Théâtre* III, 1970, pp. 183-241 esp. 197-98 sobre el carrusel de 1650.

[23] Para la ópera torneo, ver Cesare Molinari, *Le Nozze degli Dei*, Roma, 1968, pp. 67-96; ver también bajo Ferrara, Parma y Florencia, y «torneo» en *Enciclopedia dello Spettacolo*. Además de Molinari, para *Mercurio e Marte* ver Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, 1964, pp. 139-61.

[24] Ver Irving Lavin, «Lettres de Parme (1618, 1627-28) et Débuts du Théatre Baroque», *Le Lieu Théâtrale à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, CNRS, París, 1964, pp. 105-58.

[25] Para las justas y torneos florentinos ver Segunda Parte, capítulo IV.

[26] Francoise Decroisette, «Les Fêtes du Mariage de Cosme III avec Marguerite Louise d'Orléans à Florence, 1661», *Fêtes* III, 1975, pp. 421-36.

[27] Claude Francois Ménestrier, *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels, et autres Spectacles Publics*, Lyons, 1669, pp. 9-21.

[28] Para la bibliografía de las fiestas de 1608, ver Segunda Parte, capítulo IV, nota 25.

[29] Para los dos ballets ecuestres de 1616, ver *Guerra d'Amore* y la *Guerra di Bellezza*, ver: Ménestrier, *op. cit.*, pp. 174-78; Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, 1964, pp. 126-30; G. G. Bertelà y A. Petrioli Tofani, *Feste et Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, 1969, pp. 142-49; H. Diane Russell, Jeffrey Blanchard y John Krill, *Jacques Callot: Prints and Related Drawings*, National Gallery of Art, Washington, 1975, pp. 66-65; Arthur Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Dartmouth College Museum and Gallery, 1980, pp. 95-109.

[30] Para el ballet ecuestre de 1637, ver Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, 1964, pp. 173-74; Ludovico Zorzi, Mario Fabbri, E. G. Zorzi y A. M. Petrioli Tofani, *Il Luogo Teatrale a Firenze*, Florencia, 1975, pp. 50-51, 152-154 (11.3-11.5).

[31] Para la bibliografía de las «magnificencias» de Joyeuse, ver Parte Segunda, capítulo III, nota 26. Margaret M. McGowan, *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx 1581*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghampton, 1982, sig. Aij.

[32] Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947, p. 284 y pl. 28.

[33] Ménestrier, *op. cit.*, pp. 167-80.

[34] Sobre *La Liberazione di Tirreno* ver: Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1700*, Florencia, 1905, pp. 121-24; Nagler, *Theater Festivals of the Medici*, 1964, pp. 131-33; Zorzi, Fabbri, Zorzi y Tofani, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 123-25 (8.41-8.46); Russell, Blanchard y Krill, *Jacques Callot*, 1975, pp. 65-67; O. J. Rothrock y E. van Gulick, «Seeing and Meaning: Observations on the Theatre of Callot's *Primo Intermedio*, *New Mexico Studies in Fine Arts* IV, 1979, pp. 16-36; Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, 1980, pp. 110-17.

[35] La historia de la danza en su sentido práctico está notablemente inexplorada. Sobre el *ballet de cour* ver: Claude François Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, París, 1682 (un libro escrito todavía dentro del ambiente renacentista); Henri Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, París, 1914; Margaret M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France*, CNRS, París, 1963; Marie F. Christout, *The Court Ballet in France 1615-1641*, Nueva York, Dance Perspectives, n.º 20, 1964; del mismo autor, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, París, 1967.

[36] Yates, *French Academies*, 1947, p. 249.

[37] Para el ballet en la corte de Lorena, ver Francois-Georges Pariset, «Le Mariage d'Henri de Lorraine et Marguerite Gonzague-Mantoue (1606)», *Fêtes* I, pp. 153-86; McGowan, *L'Art du Ballet de Cour*, 1963, pp. 197-99.

[38] Para la bibliografía sobre el ballet en la corte de los Saboya, ver Primera Parte, capítulo V, nota 1.

[39] Para *ballet de cour* en Suecia, ver Agne Beijer, «La Naissance de la Paix. Ballet de Cour de Réné Descartes», *Le Lieux theatrale à la Renaissance*, CNRS, París, 1964, pp. 409-22.

[40] Para la bibliografía sobre las mascaradas en la corte de los Estuardo, ver Segunda Parte, capítulo V, nota 1.

[41] *English Masques*, ed. H. A. Evans, n.d. p. 7.

[42] Stephen Orgel y Roy Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, University of California Press, 1973, I, p. 283.

[43] *Ibid.* I, p. 95.11.272-73.

[44] Para la idea y teoría de la danza, ver Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, 1682; McGowan, *L'Art du Ballet de Cour*, 1963, pp. 11-27; John C. Meagher, «The Dance and the Masques of Ben Jonson», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV, 1962, pp. 258-77; Sarah Thesiger, «The *Orchestra* of Sir John Davies and the Image of the Dance», *ibid.* XXXVI, 1973, pp. 277-304. Para el uso de los bailes de figuras simbólicas en una *Rappresentazione Sacra*, ver Marc Fumaroli, «Le *Crispus* et *La Flavia* du P. Bernardino Stefonio S. J.», *Fêtes* III, 1975, esp. pp. 521-24 y pls I-III.

[45] Ver Primera Parte, capítulo II, nota 20.

[46] Sobre *Le Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme...*, ver McGowan, *L'Art du Ballet de Cour*, 1963, pp. 69-84.

[47] Orgel y Strong, *Inigo Jones*, 1973, I, p. 407, 11.130-34.

[48] Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, 1682, pp. 35-36.

[49] Para un comentario aún útil sobre esto, ver Hélène Leclerc, «Du Mythe Platonicien aux Fêtes de la Renaissance», *Revue d'histoire du théatre* II, 1959, pp. 109-65.

SEGUNDA PARTE

I. La idea de monarquía

[1] Para una introducción general a la idea de imperio, ver H. Fisher, *The Medieval Empire*, Londres, 1898, pp. 13-47; A. Dempf, *Sacrum Imperium*, trad. Carlo Antoni, Messina, 1933; W. Ullmann, *Medieval Papalism*, Londres, 1949, pp. 138-98; Antonino de Stefano, *L'idea imperiale di Federico II*, Bolonia, 1952; Robert Folz, *L'Idée d'Empire en Occident du V^e aux XIV^e Siècle*, París, 1953 y bibliografía; E. H. Kantorowicz, *Frederick the Second 1194-1250*, Londres, 1957.

[2] Para Carlos V y la idea imperial, ver: K. Brandi, *The Emperor Charles V*, trad. C. V. Wedgwood, Londres, 1939; Menéndez Pidal, *Idea imperial de Carlos V*, Madrid, 1940; Hans Kohn, *The Idea of Nationalism*, Nueva York, 1955, pp. 146-55; Frances A. Yates, «Charles Quint et l'idée d'Empire», *Fêtes* II, pp. 57-97; parcialmente reimpreso en *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 1-28.

[3] Erasmus, *The Education of a Christian Knight*, trad. L. K. Born, Columbia U.P., 1936; A. H. Gilbert, *Macchiavelli's Prince and its Forerunners*, Durham, N. C., 1938; ver Yates, *Astraea*, pp. 19-20; Pierre Mesnard, «L'Experience Politique de Charles Quint et les renseignements d'Erasme», *Fêtes* II, pp. 45-56.

[4] *Feste e Archi Triumphali furono fatti nella entrata dell'Invittissimo Cesare CAROLO... in la nobilissima & fidelissima Cita de Siuiglia A. III. de Marzo .M.D. XXVI*; C. A. Marsden, «Entrees et Fêtes Espagnoles au XVI^e siècle», *Fêtes* II, 1960, pp. 402-3.

[5] Yates, *Astraea*, 1975, p. 84.

[6] Roy Strong, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Oxford, 1963, pp. 34-39; John Philips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, University of California Press, 1973, pp. 119 ff.

[7] Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Travaux d'Humanisme et Renaissance, XXXVII, Geneva, 1960, esp. pp. 146 ff.

[8] Quoted *ibid.*, p. 5.

[9] Para un excelente ejemplo de la unión de la iconografía católica e imperial derivada de Carlos V (Edad de Oro, Astrea, la empresa de las columnas imperiales, etc.), ver la entrada de Felipe II en Lisboa en 1581: Alfonso Guerreiro, *Das Festas Que se Fizeram na cidade de Lisboa, na entrada de Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, 1581.

[10] Ver Folz, 1953, pp. 171 ff.

[11] Ver Marc Bloch, *The Royal Touch. Sacred Monarchy and Scrofula in England and France*, Londres, 1973, pp. 195 ff.

[12] Frances A. Yates, «Queen Elizabeth as Astraea», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* X, 1947, pp. 27-87; reimpreso en *Astraea*, 1975, pp. 29-87.

[13] Harry H. Boyle, «Elizabeth's Entertainment at Elvetham: War Policy in Pageantry», *Studies in Philology* 68, 1971, pp. 146-66; Jean Wilson, *Entertainments for Elizabeth I*, Cambridge, 1980, pp. 96-118; Roy Strong, *The Renaissance Garden in England*, Londres, 1979, pp. 125-26.

[14] *Faerie Queene*, Bk.III, canto III, xlix.

[15] Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, 1977, pp. 164-85.

[16] *Ibid.*, pp. 151-55; Yates, *Astraea*, 1975, pp. 102-104.

[17] Ver *L'Ecole de Fontainebleau*, París, Grand Palais, 1972-73 (n.º 34) y para bibliografía; Yates, *Astraea*, pp. 145-46, 222-24.

[18] Yates, *Astraea*, 1975, pp. 122-26.

[19] Corrado Vivanti, «Henry IV, the Gallic Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX, 1967, pp. 176-97; para la entrada en Avignon, ver Margaret McGowan, «Les Jésuites à Avignon. Les Fêtes au Service de la Propagande Politique et Religieuse», *Fêtes*, 1975, pp. 153-63; ver también Robert E. Hallowell, «The Role of French Writers in the Royal Entries of Marie de' Medici», *Studies in Philology* LXVI, 1969, pp. 182-203.

[20] Para la entrada de Jaime I en Londres, ver: Fuentes: John Nichols, *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First*, Londres, 1828, I, pp. 329-401; *The Dramatic Works of*

Thomas Dekker, ed. Fredson Bowers, Cambridge, 1964, II, pp. 229-303; Ben Jonson, *Works*, ed. C. H. Herford y P. y E. Simpson, Oxford, 1941, VII, pp. 81-109. Estudios: Glynne Wickham, «Contributions de Ben Jonson et de Dekker aux Fêtes du Couronnement de Jacques Ier», *Fêtes* I, 1956, pp. 279-83; Per Palme, «Ut Architectura Poesis», *Acta Universitatis Upsaliensis, Figura*, nueva serie, I, pp. 95-107; David M. Bergeron, «Harrison, Jonson and Dekker: The Magnificent Entertainment for King James (1604)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1968, pp. 445-48; mismo autor, *English Civic Pageantry, 1558-1642*, Londres, 1971, pp. 71-88; Graham Parry, *The Golden Age Restor'd. The Culture of the Stuart Court, 1603-42*, Manchester U.P., 1981, pp. 1-20; Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature*, Johns Hopkins U.P., 1983, ch. i. Sobre el imperialismo de los Estuardo en general, ver Roy Strong, *Van Dick, Charles I on Horseback*, Londres, 1972, pp. 45-57; del mismo autor, *Britannia Triumphans. Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, Londres, 1980, pp. 16 ff.

[21] Para esto ver R. J. W. Evans, *Rudolf II and His World*, Oxford, 1973, pp. 15-22.

[22] Ver Werner L. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton U.P., 1973, pp. 278-81.

II. Imágenes del imperio

[1] Para las fuentes de las fiestas de 1539, ver Primera Parte, capítulo II, nota 31.

[2] Los festivales del reinado de Carlos V fueron el tema de un importante congreso en 1955 y el volumen publicado con los trabajos allí presentados constituye la base de buena parte de este capítulo: *Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint, Les Fêtes de la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, II, CNRS, 1960. Remitido a *Fêtes* II, 1960.

[3] Omito de este capítulo la discusión sobre el viaje de Carlos V por Francia en 1539-40 y su visita a Inglaterra en 1522. Las entradas francesas fueron sin excepción de carácter medieval y de contenido alegórico. Para una relación de las mismas, remito al lector a V. L. Saulnier, «Charles Quint traversant la France: ce qu'en dirent les Poètes Français», *Fêtes* II, 1960, pp. 207-33; Jacquot, *ibid.*, pp. 433-40. Para Inglaterra ver Sydney Anglo, «The Imperial Alliance and the Entry of the Emperor Charles V into London: June 1522», *Guildhall Miscellany* 11, 4, 1962, pp. 131-35; y del mismo autor, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford, 1969, pp. 170-206.

[4] La obra fundamental de consulta para los festivales organizados en honor de Carlos V en Italia es Bohner Mitchel, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Biblioteca de Bibliografía Italiana, LXXXIX, Florencia, 1979. Esta incluye bajo ciudad y entrada tanto las fuentes como los estudios. Yo ofrezco aquí por comodidad referencias a cualquier estudio importante de una entrada concreta. Para una visión general, ver André Chastel, «Les Entrées de Charles Quint en Italie», *Fêtes* II, 1960, pp. 197-206; Jacquot, *ibid.*, pp. 418-33.

Para Bolonia ver: Gaetano Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontifice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. imperatore celebrata l'anno MDXXX, cronaca con note, documenti ed incisioni*, Bolonia, 1842; Sir William Stirling Maxwell, *The Entry of the Emperor Charles V into the City of Bologna on the Fifth of November MDXXIX, Reproduced from a Series of Engravings on Wood Printed at Venice in MDXXX*, 1875; del mismo autor, *The Procession of Pope Clement VII and the Emperor Charles V after the Coronation of Bologna on the 24th February, MDXXX, Designed and Engraved by Nicolas Hogenberg...*, 1875; Vicomte Terlinden, «La Politique Italienne de Charles Quint et le 'Triomphe de Boulogne'», *Fêtes* II, 1960, pp. 29-43; Jacquot, *ibid.*, pp. 418-25; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 19-25.

[5] Genoa: W. Vitzthum, «The Sir Anthony Blunt Collection», *Master Drawings* III, 1965, pp. 405-406; Jacquot, *Fêtes* II, 1960, p. 441; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 60-61; *La Scena del Principe* en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquescento*, Florencia, 1980, p. 347 (4.6).

[6] Mantua: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, pp. 426-27; Frederick Hartt, *Giulio Romano*, Yale U.P., 1961, I, pp. 105-106, 148-50, 157-58, 269-71; II, pl. 523; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 68-69.

[7] Para Lyons ver G. Guigue, *La magnificence de la superbe et triumphante entree de la ... cité de Lyon faicte au ... roy Henry deuxiesme...*, Société des Bibliophiles Lyonais, Lyons, 1927; estudio: V. L. Saulnier, *Maurice Scève*, París, 1948, I, pp. 328-70.

[8] Para París ver I. D. McFarlane, *The Entry of Henry II into Paris 16 June 1549*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, N.Y., 1982: éste incluye el texto y un estudio, pero otros estudios son: V. L. Saulnier, «L'Entrée de Henri II à Paris et la Revolution Poètique de 1550», *Fêtes* I, 1956, pp. 31-58. Para la influencia de esta entrada en las numerosas que hizo Enrique II durante su reinado, ver Denis Gluck, «Les Entrées Provinciales de Henri II», *L'Information d'Histoire de l'Art*, 10th year, n.º 5, 1965, pp. 215-18.

[9] Para Giulio Romano ver Hartt, 1961.

[10] Para estos diseños ver *L'Ecole de Fontainebleau*, Grand Palais, París, 1972, n.os 187-93; ver también Bengt Dahlbaeck, «Survivances de la Tradition Médiévale dans les Fêtes Françaises de la Renaissance», *Fêtes* I, 1956, pp. 397-404.

[11] Messina: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, pp. 429-30; L. Ravelli, *Polidoro da Caravaggio*, Bergamo, 1978, pp. 192-96; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 76-78; *La Scena del Principe*, 1980, p. 348 (4.10).

[12] Nápoles: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, pp. 430-31; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 101-104.

[13] Roma: Gugliemmo de Angelis d'Ossat, «Gli archi trionfali ideati dal Peruzzi per la venuta a Roma di Carlo V», *Capitolium*, anno XVIII, 1943, pp. 287-94; Gustavo Giovannoni, *Antonio San Gallo il giovane*, Roma, 1959, I, pp. 309-12; II, pls 327-31; Jacquot, *Fêtes* II, 1960, p. 431; L. Fiorani y otros, *Riti, ceremonie, feste e vita di popolo nella Roma dei Papi*, Bolonia, 1970, pp. 144-47; *La Scena del Principe*, 1980, p. 348 (4.11-13).

Este sistema de reornamentar los arcos de la antigüedad con nuevas inscripciones, se utilizó en 1597 para el traslado de unas reliquias, ver Richard Krautheimer, «A Christian Triumph in 1597», en *Essays ... presented to Rudolf Wittkower*, ed. D. Fraser, H. Hibbard y M. J. Lewine, Londres, 1967, pp. 174-78.

[14] Siena: Jacquot: *Fêtes* II, 1960, pp. 431-33; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 36-38.

[15] Florencia: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, p. 433; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 46-48.

[16] Milán: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, p. 442; Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, 1979, pp. 89-91; *La Scena del Principe*, 1980, p. 348 (4.15). Durante la misma gira hizo una entrada en Mallorca de la cual se imprimió una relación ilustrada: ver Santiago Sebastián, «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI, *Mayurqua, Miscelánea de Estudios Humanísticos* V, 1971, pp. 99-113.

[17] Ver T. E. Laurenson, «Ville Imaginaire. Décor Théatral et Fête», *Fêtes* I, 1959, pp. 425-29; Marcello Fagiolo, «Effimero e Giardino: il Teatro della Città e il Teatro della Natura», en *Il Potere e lo Spazio* en *Firenze e la Toscana dei Medici ..., op. cit.*, 1980, pp. 31-42.

[18] La fuente más completa y más asequible que describe todas las entradas y fiestas de la gira es Calvete de Estrella, *Le Tres-Heureux Voyage fai par ... Don Philippe fils du grand empereur Charles Quint*, Société des Bibliophiles de Belgique, n.º 16, Bruselas, 1884. Ver también, para una visión general y un análisis, Jacquot, *Fêtes* II, 1960, pp. 440-55.

[19] Amberes: C. Scribonius, *Le Triumphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Anvers, 1549; estudios: A. Corbet, «L'Entrée du Prince Philippe à Anvers en 1549», *Fêtes* II, 1960, pp. 307-10; Jacquot, *ibid.*, pp. 455-67.

[20] Ver Marcel Lageirse, «La Joyeuse Entrée du Prince Philippe à Grand en 1549», *Fêtes* II, 1960, pp. 297-306; Leo van Puyvelde, «Les Joyeuses Entrées et la Peinture Flamandé», *ibid.*, pp. 287-96.

[21] Para Bains ver: Estrella, *Voyage* III, pp. 100-33; estudios: Albert van der Put, «Two Drawings of the Fêtes at Binche», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III, 1939, pp. 49-57; Daniel Devoto, «Folklore et Politique au Château Ténébreux», *Fêtes* II, 1960, pp. 311-28; Daniel Devoto, «Un Divertissement de Palais pour Charles Quint à Binche», *ibid.*, pp. 329-42.

[22] Ver Segunda Parte, capítulo II, pp. 105-106 y nota 6.

[23] *Ibid.*, p. 124 y nota 36.

[24] Ditchley: Frances A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 104-11; Jean Wilson, *Entertainments for Elizabeth I*, Cambridge, 1980, pp. 119-42.

[25] Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard U.P., 1965, pp. 8-18.

[26] *The Works of Dr. Thomas Campion*, ed. A. H. Bullen, Londres, 1889, p. 213.

[27] Bruselas: *Les Obsèques ... de l'Empereur Charles ...*, París, 1559; estudio: Jacquot, *Fêtes* II, 1960, pp. 467-73.

[28] E. Borsook, «Art and Politics at the Medici Court. I: The Funeral of Cosimo I de'Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XII (I-II), 1965, pp. 31-54; G. C. Bertelà y

Annamaria Petrioli Tofani, *Feste e Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffici, Florencia, 1969, pp. 30-37, 200-201. Para todo el tema y la bibliografía ver Annamaria Petrioli Tofani, «La Scena Ecclesiastica», en *La Scena del Principe*, 1980, pp. 385-92.

[29] Ver John Harris, Stephen Orgel y Roy Strong, *The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court*, Arts Council Exhibition, 1973, pp. 135-36 (240-41) y p. 222 para bibliografía.

[30] Ver Apéndice I.

III. Las magnificencias de la «politique»

[1] Brantôme, *Oeuvres Complètes*, ed. P. Merimée, París, 1890, X, p. 76.

[2] Victor E. Graham y W. McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de'Medici. Festivals and Entries, 1564-6*, University of Toronto Press, 1979, pp. 57-67.

[3] Frances A. Yates, *The Valois Tapestries*, Londres, 1959. Literatura anterior: N. Ivanoff, «Les Fêtes à la Cour des Dernier Valois après les tapisseries flamande du Musée des Offices à Florence», *Revue du seizième siècle* XIX, 1932-33, pp. 96-101; los siguientes todos de J. Ehrmann, «Caron et les tapisseries de Florence», *Revue des Arts*, 1952, pp. 27-30; «Les Tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence», *Fêtes* I, 1956, pp. 93-100; «Caron et les tapisseries de Valois», *Revue des Arts*, marzo, 1956, pp. 9-16; «Dessins d'Antoine Caron pour les tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1956, pp. 115-25; «Drawings by Antoine Caron for the Valois Tapestries», *Art Quarterly* XXI, n.º 1, 1958, pp. 47-65. Otros estudios: P. Francastel, «Figuration et spectacle dans les Tapisseries des Valois», *Fêtes* I, 1956, pp. 101-5; *L'Ecole de Fontainebleau*, Grand Palais, 1972, n.os 43-44, 462.

[4] Para la Academia y su recuperación de la música, la poesía y la danza «antiguos», ver: Frances A. Yates: *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947, ch. III. Ver también diversos articulos de D. P. Walker, «The Aims of Baif's Académie de Poésie et de Musique», *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, 1946, pp. 91-100; «The Influence of Musique Mesurée à l'antique particularly on the Airs de Cour of the Early Seventeenth Century», *Musica Disciplina* II, 1948, pp. 144-47; «Claude Le Jeune and Musique Mesurée», *Música Disciplina* III, 1949, pp. 150-70; Claude Le Jeune, *Airs*, ed. D. P. Walker, Roma, 1951. Ver también McGowan, *L'Art du Ballet de Cour*, pp. 16-17.

[5] Para estas «magnificencias» ver John T. D. Hall, «Primaticcio and Court Festivals», *Bulletin of the John Rylands Library*, 58, 1975-76, p. 364; Comte Boulay de la Meurthe, «Entrée de Charles IX à Chenonceau», *Mémoires de la Société archéologique de Touraine* XLI, 1900, pp. 151-89 (no visto).

[6] Para las «magnificencias» de Fontainebleau, las fuentes más importantes se encuentran en: Graham y McAllister Johnson, *The Royal Tour*, 1979. Estas son Abel Jouan, *Recueil et Discours du Voyage du Roy Charles IX*, París, 1566, para el cual ver pp. 75-76 y *Le recueil des Triumphes et Magnificences qui ont estez faictes au Logis de Monseigneur le Duc Dorleans ...*, reimpreso, pp. 147-69. Las memorias contemporáneas ofrecen relatos un tanto confusos: Brantôme, *Oeuvres Complètes*, París, 1873 edn., VII, p. 369; *Les memoires de Messire Michel de Castelnau, Seigneur de Mauvissière*, ed. J. Le Laboureur, París, 1731, I, pp. 167-68. Estudios: H. Prunières, *Le Ballet de Cour en France*, París, 1914, pp. 45-50; P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, París, 1909, pp. 219-21; H. Prunières, «Ronsard et les fêtes de cour», *Revue musicale*, 1924; P. Champion, *Ronsard et son Temps*, París, 1925, pp. 207-11; H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, París, 1939-40, III, pp. 7-12; Yates, *French Academies*, 1947, pp. 251-53; del mismo autor, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 53-54.

[7] Graham y McAllister Johnson, *The Royal Tour*, 1979, p. 168.

[8] Para el *Grande Voyage* ver Graham y McAllister Johnson, *The Royal Tour*, 1979, pp. 3-22, 170-290, 381-89. Incluyen todos los textos de las entradas.

[9] Vital de Valois, *L'Entrée de Charles IX à Lyons en 1564*, Lyons, p. 50.

[10] Graham y McAllister Johnson, *The Royal Tour*, 1979, p. 196.

[11] Para las «magnificencias» de Bayona, las fuentes se encuentran en *ibid.*, pp. 284 sigs. La fuente más importante es la relación oficial, *Recueil des Choses notables qui on esté faites à Bayonne, à e'entreveuë du Roy Treschrestien Charles neufieme de ce nom ...*, reimpreso, pp. 328-86. Omiten, sin embargo, una relación inglesa: *Calendar of State Papers, Foreign, 1564-65*, p. 398 (1229). Estudios: Yates, *French Academies*, pp. 253-54; del mismo autor, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 55-60; Graham y McAllister Johnson, *The Royal Tour*, 1979, pp. 30-57.

[12] *Ibid.*, p. 356.

[13] *Ibid.*, p. 372.

[14] *Ibid.*, p. 377.

[15] Lo que sigue se basa en la discusión en *ibid.*, pp. 57-67.

[16] Las fuentes fundamentales para las entradas son: Simon Bouquet, *Bref et Sommaire recueil de ce qui a esté faict, & ordre tenüe à la ioyeuse & triumphante Entree de tres-puissant, tres-magnanime & tres-cretien Prince CHARLES IX de ce nom Roy de France, en sa bonne ville & cite de Paris ...*, París, 1572; *Registres des Délibérations du Bureau de la Ville de Paris*, ed. P. Guérin, París, 1891, VI esp. pp. 238-43. Para estudios ver Frances A. Yates, «Poètes et Artistes dans les Entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en 1571», *Fêtes* I, 1956, pp. 6-91; y variaciones sobre el tema del mismo autor: *La ioyeuse Entrée de Charles IX Roy de France en Paris*, 1572, reimprime facsímil, Amsterdam y Nueva York, 1974, pp. 6-40; *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 127-48; Victor E. Graham y W. McAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elizabeth of Austria 1571*, University of Toronto Press, 1974.

[17] Graham y McAllister Johnson, *Paris Entries*, 1974, pp. 28-29 pone de relieve el papel de Bouquet, que las pruebas manuscritas apoyan, en contra de la tesis de Ronsard y Dorat.

[18] *Ibid.*, p. 118.

[19] *Ibid.*, p. 217.

[20] J. Nichols, *Progresses of Queen Elizabeth*, Londres, 1823, I, p. 305.

[21] Las fuentes principales para las fiestas de la boda Navarra-Valois son: *Memoires de l'Estat de France sous Charles IX*, Middleburg, 1578, pp. 262-71; Agrippa d'Aubigné, *Histoire Universelle*, París, 1889 edn., III, p. 303. Para estudios ver: Prunières, *Ballet de Court*, 1913, p. 705; del mismo autor, «Ronsard et les fêtes de cour», *Revue Musicale*, mayo, 1924, pp. 40-2; Yates, *French Academies*, 1947, pp. 254-5; Yates, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 61-7.

[22] Para la entrada ver *Régistres*, ed. Guérin, *op. cit.* VIII, pp. 82-124.

[23] *Ibid.*, p. 120.

[24] Sobre el ballet de las Provincias de Francia ver: Jean Dorat, *Magnificentissimi spectaculi, a regina Regnum matre in hortis suburbanis editi in Henrici Regis Poloniae invictissimi reunciat gratulationem: descriptio*, París, 1573; Brantôme, *Oeuvres*, 1873, edn. pp. 371-72; d'Aubigné, *Histoire Universelle*, 1889 edn., IV, p. 178; estudios: Prunières, *Ballet de Cour*, 1914, pp. 55-7; Yates, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 67-70; McGowan, *Ballet de Cour*, 1963, pp. 41-2.

[25] El tratamiento más completo de la gira italiana junto con las fuentes es: P. de Nolhac y A. Solérti, *Il Viaggio in Italia di Enrico III*, Turín, 1890. Los principales acontecimientos fueron: entrada en Padua: *Le Feste e Trionfi Fatti nella Nobilissima città di Padoa nella felicis. venuta, e passagio di Henrico III*, Venecia, 1574; entrada en Treviso: *I gran Trionfi fatti nella nobil Citta di Treviso, nella Venuta del christianissimo Re di Francia & di Polonia. Henrico Terzo*, Venecia, 1574; entrada y festividades en Venecia: Nolhac y Solerti, *op. cit.*, pp. 94-112; fuentes y referencias en la extensa literatura sobre Palladio se encuentran en *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venecia, Palazzo Ducale, 1980 (n.os 148-50, 157-9); Howard Burns y otros, *Andrea Palladio 1508-1580*, Arts Council Exhibition, 1975, pp. 149-50 (n.os 264-66); entrada en Ferrara: Nolhac y Solerti, *Viaggio*, pp. 171-9; 321-33 entrada en Mantua, *ibid.*, pp. 180-93, 333-37; *Entrata del Christianiss. Re Henrico III. di Francia, et di Polonia nella Citta di Montovo...*, Venecia, 1574; Blaise de Vignère, *La Sompteuse et magnifique entrée du Roy Henri III de ce nom, Roy de France et de Pologne, grand Duc de Lithuanie etc. en la cite de Mantoue, avec les portraits des choses les plus exquises*, París, 1576 (éste incluye ocho grabados de los arcos y otras decoraciones efímeras).

[26] La literatura sobre las «magnificencias» de Joyeuse (aparte del *Balet Comique*) es casi exclusivamente de Frances A. Yates. Las principales fuentes son: programa en Bibliothèque Nationale, Fonds Français, 15,831, f. 90, impreso por Yates en *Astraea*, pp. 169-72; *Journal de L'Estoile pour le Règne de Henri III*, ed. L. R. Lefèvre, París, 1943, pp. 274 ff.; y una importante fuente que no usa Yates, Abel Dèsjardins, *Négociations Diplomatiques de la France avec la Toscane*, París, 1872, IV, pp. 394, 400, 402, 404-5, 406-7. Para estudios escritos por Yates, ver «Poésie et Musique dans les «Magnificences» au Mariage du Duc Joyeuse, Paris, 1581», *Musique et Poésie au XVI e Siècle*, Centre Nationale de la Récherche Scientifique, París, 1954, pp. 237-63; *French Academies*, pp. 237-38; *Valois Tapestries*, 1959, pp. 82-88; *Astraea*, 1975, pp. 149-72.

[27] J. A. de Baif, *Oeuvres en rime*, ed. E. Marty-Leveaux, París, 1881-90, V, p. 5.

[28] J. Dorat, *Oeuvres poètique*, ed. C. Marty-Leveaux, París, 1895, p. 23.

[29] *Ibid.*, p. 29.
[30] Yates, *Astraea*, 1975, p. 158.
[31] L'Estoile, *Journal*, 1943, edn., p. 274.
[32] Yates, *Astraea*, 1975, p. 172, nota 4 afirma que no se sabe nada de este entretenimiento, pero ver Desjardins, *op. cit.*, pp. 404-5 en las que habla de la construcción de una sala provisional, lo cual indica que se trata de un festival en la línea del ballet de 1573, y pp. 406-7, donde dice que el festival fue aplazado porque la sala no estaba terminada.
[33] Fuentes: Baltasar de Beaujoyeux, *Balet Comique de la Reyne faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse...*, París, 1581; facsímil con introducción de Margaret McGowan, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 6, Binghamton, N.Y., 1982; estudios: Prunières, *Ballet de Cour*, 1913, pp. 82-94; Yates, *French Academies*, 1947, pp. 236 ff.; Yates, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 82-86; Margaret McGowan, *L'Art du Ballet de cour en France*, París, 1963, pp. 37, 42-47; Yates, *Astraea*, 1975, pp. 165-67.
[34] Frances A. Yates, «Dramatic Religious Processions in Paris in the late Sixteenth Century», *Annales Musicologiques* II, 1954, pp. 215-62; Yates, *Astraea*, pp. 173-207.
[35] Las fuentes se enumeran en E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, 1923, IV, pp. 63-64, excepto F. von Raumer, *History of the Sixteenth and Seventeenth Centuries illustrated by Original Documents*, Londres, 1835, II, pp.431 ff; la edición más reciente del texto básico está en Jean Wilson, *Entertainments for Elizabeth I*, 1980, pp. 61-85.
[36] Fuente: *Les Memoirs de Monsieur le Duc de Nevers*, París, 1665, I, pp. 555-57; estudio: Yates, *Valois Tapestries*, 1959, pp. 91-3.
[37] Roy Strong, «Festivals for the Garter Embassy at the Court of Henri III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII, 1959, pp. 60-70; Yates, *Astraea*, 1975, pp. 194-96.
[38] Fuente: *Le Ballet des Chevaliers François et Béarnois représenté devant Madame à Pau le 23e jour d'Aoust 1592*, reimpreso en Paul Lacroix, *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV*, Ginebra, 1868, I, pp. 89-107; estudio: McGowan, *L'Art du Ballet de cour*, 1963, pp. 54-58.
[39] *Ballet de Madame de Rohan*, reimpreso en Lacroix, *op. cit.* I, pp. 117-42; estudio: McGowan, *L'Art du Ballet de cour*, 1963, pp. 58-61.

IV. Apoteosis de una dinastía

[1] El desarrollo por parte de los Médicis del uso de los festivales con fines políticos bajo Cosme I se trata en Michel Plaisance, «La Politique Culturelle de Côsme Ier et les Fêtes Annuelles à Florence de 1541 à 1550», *Fêtes* III, 1975, pp. 13-52.
[2] Las fuentes para la entrada de 1539 y los estudios sobre la misma se enumeran en Bonner Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Biblioteca di Bibliografia Italiana, LXXXIX, 1979, pp. 50-54. La mayor parte de la literatura trata sobre los entretenimientos de la boda, pero para la entrada ver *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, 1539*, ed. Andrew C. Minor y Bonner Mitchell, University of Missouri, 1968; Henry W. Kaufmann, «Art for the Wedding of Cosimo de'Medici and Eleanora of Toledo (1568)», *Paragone* XXI, 1970, pp. 52-67.
[3] Para la entrada de 1565, ver: Fuentes: Domenico Mellini, *Descrizione dell'Entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria...*, Florencia, 1566; G. B. Cini, *Descrizione dell'Apparato fatto per le Nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissima Don Francesco de'Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria* en *Le Opere di Giorgio Vasari*, ed. G. Milanesi, Florencia, 1882, VIII. Estudios: P. Ginori Conti, *L'Apparato per le nozze di Francesco de'Medici e di Giovanna d'Austria*, Florencia, 1936; E. Pillsbury, «Drawings by Vasari and Vicenzo Borghini for the Apparato in Florence in 1565», *Master Drawings* V, 1967, pp. 281-83; Giovanna Gaeta Bertelà y Annamaria Petrioli Tofani, *Feste e Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, 1969, pp. 18-20, 197-98; Anna Maria Testaverde Matteini, «Una fonte iconografica francese di Don Vicenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565», en *Il Teatro dei Medici* en *Quaderni de Teatro* II, n.º 7, 1980, pp. 135-44; *La Scena del Principe*, exposición en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florencia, 1980, Palazzo Medici-Ricardi, 1980, p. 349 (4.26-4.27).

[4] Para la entrada de 1589 las fuentes impresas se enumeran en Tofani, *Feste et Apparati Medicei*, pp. 205-6. Hubo por lo menos seis publicaciones de distinta extensión, una de ellas en francés. La relación oficial más completa y más ilustrada es Raffaello Gualterotti, *Descrizione del regale apparato per le Nozze Della Serenessima Madama Cristina di Lorena Moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III Gran Duca di Toscana...*, Florencia, 1589. Estudios: Vera Daddi Giovannozzi, «Di alcune incisioni dell'Apparato per le Nozze di Ferdinando de'Medici e Cristina de Lorena», *Rivista d'Arte* XXII, 1940, anno XII, pp. 85-100; Bertelà and Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 68-72, 75-77 (33-35); Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Catálogo de la exposición, Dartmouth College Museum and Galleries, University Press of New England, 1980, pp. 3-7 (1-2); *La Scena del Principe*, 1980, p. 352 (4.33-4.41).
[5] Bonner Mitchell, «Les Intermèdes au service de l'Etat», *Fêtes* III, 1975, pp. 117-31. No hay una historia detallada de los *intermezzi* renacentistas, pero ver el resumen, Elena Povoledo, «Intermezzo», *Enciclopaedia dello Spettacolo*, Roma, 1954-62, VI, pp. 572-76; Helen Purkis, «Le origini dell'intermezzo in Italia», *Convivium, Anno XXV*, n.s., 1957, pp. 479-83.
[6] Para la bibliografía de las fiestas de 1539, ver Segunda Parte, capítulo II, nota 30.
[7] Para las fiestas de 1565-66, ver: Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 15-21 y p. 13 nota 1 para las fuentes; Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 19-20, 197-98 para las fuentes; L. Zorzi, *Il Luogo Teatrale a Firenze* (ed. M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A. M. Tofani Petrioli y L. Zorzi), Milán, 1975, pp. 31-36, 93-98, 7.1-10; Elvira Garbero, «Il Salone del Cinquecento in Palazzo Vecchio» en *La Scena del Principe*, 1980, pp. 323-24, 2.1-8; N. Pirotta y E. Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, C.U.P., 1982, pp. 176-82, 348-54.
[8] Sobre el *Teatro Mediceo* ver: D. Heikamp, «Il Teatro Mediceo degli Uffizi», *Centro internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio»*, Vicenza, XVI Corso Internazionale di Storia dell'Architettura, Lezione del 18 settembre 1974, pp. 323-32; Piero Roselli, «I Teatri dei Medici», *Bolletino degli ingegneri* XXII, 1974, n. 7, pp. 3-12; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 36-42, 105, 8.-8.2.; Ludovico Zorzi, «Il Teatro Mediceo degli Uffizi e il Teatrino detto della Dogana», en *La Scena del Principe*, 1980, pp. 355-60.
[9] Para los intermezzi de 1586 ver: S. Fortuna, *Le Nozze di Virginia de'Medici con Cesare d'Este*, Florencia, 1869; Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 58-69 y p. 59 nota 1 para las fuentes; Cesare Molinari, *Le Nozze degli Dei*, Roma, 1968, pp. 13-25; Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 56-61, 204 para las fuentes; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 37-39, 109-110, 8.4-5; Pirotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 207-12, 365 ff.
[10] Para los Médicis y la Edad de Oro ver Harry Levin, *The Mith of the Golden Age in the Renaissance*, Indiana U.P., 1969, pp. 38-41.
[11] Para los intermezzi de 1589 ver: Aby Warburg, *I Costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il «Libro di conti» di Emilio de Cavalieri*, 1894; Hélène Leclerc, «Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance: «L'Harmonie du Monde», Incantation et Symbolisme», *Revue d'histoire du théatre*, 1952, series 2, año 11, pp. 106-49; F. Ghisi, «Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour medicéene», *Fêtes* I, 1956, pp. 145-52; D. P. Walker, «La Musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme», *ibid.*, pp. 133-44; D. P. Walker, *Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Medicis et de Christine de Lorraine, Florence*, 1589, I, *Musique des Intermèdes de «La Pellegrina»*, París, 1963; Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 72-89 y p. 70 nota 1 para fuentes; Molinari, *Le Nozze degli Dei*, 1968, pp. 25-34; Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 78-84 (37-41), 206 para fuentes; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 110-116, 8.6-20; Diane DeGrazia Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Caracci Family: A Catalogue Raisonné*, National Gallery of Art, Washington, 1979, pp. 266-71 (153-54); Ludovico Zorzi, «Figurazione pittorica e figurazione teatrale» en *Studi dell'arte italiana, I, Questione e Metodi*, Turín, 1979, pp. 454-55; Franco Berti, «Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589», en *Il Teatro dei Medici, Quaderni di Teatro* II, n.º 7, 1980, pp. 157-68; Franco Berti, «I Bozzetti per i Costumi» en *La Scena del Principe*, 1980, pp. 361-63, 5.14 a-n.; Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, 1980, pp. 7-13 (3-5); Pirrotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 213-66, 365 ff.
[12] Para la *Sbarra* de 1579 ver: H. Edwards, «The Marriage of Francesco de'Medici and Bianco Cappello», *Art Institute of Chicago Quarterly* XLVI, n.º 4, 1952, pp. 62-67; Leo Schrade, «Les Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello», *Fêtes* I, 1956, pp. 107-30; Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 49-57 y p. 49 nota 1 para las fuentes; Bertelà y Tofani, *Feste e*

Apparati Medicei, 1969, pp. 45-55, 202 para las fuentes; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 131-135, 9.4-19.

[13] Para Buontalenti ver Ida Maria Botto, *Mostra di Disegni di Bernardo Buontalenti (1531-1608)*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XXVIII, 1968; «Bernardo Buontalenti: Gli intermedi e la Scena Mutevole» en *Illusione e Prattica Teatrale*, catálogo de la exposición de F. Mancini, M. T. Muraco y Elena Povoledo, Venecia, 1975, pp. 4-48. Para el contexto de Buontalenti ver Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florencia, 1967, ch. VI, esp. pp. 125-31.

[14] Para la *sbarra* de 1579 ver nota 12 arriba.

[15] Sobre la *sbarra* y la *naumachia* de 1579 ver: Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 91-92; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 136-39, 9.20-36; P. D. Massar, «A Set of Prints and a Drawing for the 1589 Medici Marriage Festival», *Master Drawings* XIII, n.° 1, primavera de 1975, pp. 12-23; *La Scena del Principe*, 1980, p. 318, 1.51-52; Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, 1980, pp. 17-27 (8-13).

[16] Esto también se observa claramente en una serie de festivales de los que no nos ocupamos aquí, las decoraciones efímeras erigidas para las exequias y bautismos reales. Ver la importante serie de artículos de Eve Borsook, «Art and Politics at the Medici Court», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XII, XIII y XIV, 1965, 1967 y 1969 que tratan de las exequias de Cosme I, Felipe II y Enrique IV y el bautismo de Felipe de Médicis. También se encuentran en Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, *passim*. También es relevante R. y M. Wittkower, *The divine Michaelangelo. The Florentine Academi's Homage on his Death in 1564*, Londres, 1964.

[17] Para la evolución de los libros sobre los festivales de los Médicis, ver Cesare Molinari, «Delle nozze medicee e dei loro cronisti», en *Il Teatro dei Medici, Quaderni di Teatro*, anno II, n.° 7, 1980, pp. 23-30.

[18] Para los festivales de 1600 la principal fuente oficial es Michelangelo Buonarotti, *Descrizione della Felicissime Nozze della Christianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Novarra*, Florencia, 1600. Para estudios con más fuentes que cubren todos los festivales, ver: Angelo Solerti, *Musica, Ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florencia, 1905, pp. 23-27; Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 93-100; Molinari, *Le Nozze degli Dei*, 1968 pp. 42-49; Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 96-101; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 117-18, 8.25; Blumenthal, *Theatre Art of the Medici*, 1980, pp. 27-30; Sara Marmone, «Feste e spettacoli a Firenze e in Francia per le nozze di Maria de Medici con Henrico IV», *Quaderni di Teatro* II, n.° 7, 1980, pp. 206-28.

[19] Para una lista de fuentes contemporáneas acerca del banquete además de las que aparecen en la nota anterior, ver Marmone, «Feste e spettacoli», p. 216 nota 29; ver también *La Scena del Principe*, 1980, pp. 330-33 (n.os 2.29-36).

[20] Katherine J. Watson, «Sugar Sculpture for Grand Ducal Weddings from the Giambologna Workshop», *Connoisseur* 199, sept. 1978, pp. 20-26.

[21] *La Scena del Principe*, 1980, pp. 320-22 (n.os 1.59-63).

[22] Para más fuentes contemporáneas, ver Marmone, «Feste e spettacoli», p. 217 nota 32. El decorado era casi con certeza de Ludovico Cardi da Cigoli: ver Cesare Molinari, «L'Attività teatrale di Ludovico Cigoli», *Critica d'arte* VIII, n.° 47, pp. 62-7; n.° 48, pp. 62-9 y Pirrotta y Povoledo, *Music and Theatre*, 1982, pp. 238-41.

[23] Ver además la bibliografía incluida en L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Turín, 1977, p. 217, notas 143 y 144.

[24] *A true Discourse of the whole of the occurrences in the Queenes voyage...*, trad. E. A., Londres, 1600.

[25] Para los festivales de 1608 ver: Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica*, 1905; Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1964, pp. 101-18 y p. 101 nota 1 para las fuentes; Bertelà y Tofani, *Feste e Apparati Medicei*, 1969, pp. 102-27 (52-80), 214-17; Molinari, *Le Nozze degli Dei*, 1968, pp. 58-66; Zorzi, *Il Luogo Teatrale*, 1975, pp. 118-21 (8.26-36); A. M. Testaverde, «1608: L'ingresso in Firenze di Maria Maddalena d'Austria. Notizie e documenti inediti sugli artisti apparatori», *Città e Regione*, 8-9, 1979 (no vista); *La Scena del Principe*, 1980, p. 367 (5.15-16), 399 (9.52-74); Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, 1980, pp. 30-86 (15-43).

[26] Acerca de la influencia de Parigi sobre Iñigo Jones, ver capítulo V, nota 1, sección IX para la bibliografía; para Alemania ver A. M. Nagler, «The Furttenbach Theatre in Ulm», *The Theatre Annual* XI, 1953, pp. 44-69; B. Hewitt, *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furtenbach*, Coral Gables, Florida, 1958, pp. 178 ff.; para España ver bajo Cosimo Lotti en *Enciclopaedia dello Spettacolo* VI, Roma, 1959, cols 1672-1673.

V. Una arcadia real

[1] La literatura acerca de la mascarada de corte escrita hasta 1972 se enumera en *Twentieth Century Criticism of English Masques, Pageants and Entertainments, 1558-1642*, ed. David M. Bergeron. Por comodidad clasifico la literatura más importante bajo diversos aspectos:

I. *General*

Paul Reyher, *Les Masques Anglais*, París, 1909; M. S. Steele, *Plays and Masques at Court during the Reigns of Elizabeth, James I and Charles I*, New Haven, 1920; E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, 1923, I. ch. V, VI y entradas de mascaradas concretas bajo autores en otros volúmenes; Enid Welsford, *The Court Masque*, Cambridge, 1927; Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, Londres, 1938; G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, 1941-68, entradas de mascaradas concretas bajo autores; T. M. Parrott, «Comedy in the Court Masque», *Renaissance Studies in honor of Hardin Craig*, Iowa, 1941, pp. 236-49; Jean Jacquot, «Le Reine Henriette-Marie et l'influence français dans les spectacles à la cour de Charles Ier», *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n.° 9, junio, 1957; M. T. Jones Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le Masque*, París, 1967; *A Book of Masques in Honour of Allardyce Nicoll*, ed. T. J. B. Spencer, Cambridge, 1967; M. Lefkowitz, *Trois Masques à la Cour de Charles Ier d'Angleterre*, CNRS, París, 1970; Gordon Parry, *The Golden Age Restored*, Londres, 1981, pp. 40-63, 184-203.

II. *El escenario y el decorado de la mascarada*

L. B. Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*, Cambridge, 1923; Richard Southern, *Changeable Scenery*, Londres, 1952; Glynne Wickham, *Early English Stages 1300 to 1660* I, *1576-1660* II, Londres y Nueva York, 1972.

III. *El comedor de gala de Whitehall*

Per Palme, *Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*, Estocolmo, 1956; John Charlton, *The Banqueting House, Whitehall*, Londres, HMSO, 1964; Roy Strong, *Britannia Triumphans, Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, Londres, 1980.

IV. *La mascarada jonsoniana*

C. H. Herford, P. y E. Simpson, *Ben Jonson*, Oxford, 1925-52, VIII, X; D. J. Gordon, «The Imagery of Ben Jonson's *Masques of Blackenesse and Beautie*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI, 1943 reimpreso en D. J. Gordon, *The Renaissance Imagination*, ed. Stephen Orgel, University of California, 1975, pp. 134-56; D. J. Gordon, «*Hymenaei*: Ben Jonson's Masque of Union», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945 reimpreso en *The Renaissance Imagination, op. cit.*, pp. 157-84; E. W. Talbert, «The Interpretation of Jonson's Courtly Spectacles», *PMLA* LXI, 1946, pp. 454-71; del mismo autor, «Current Scholarly Work and the Erudition of Jonson's *Masque of Augurs*». *Studies in Philology* XLIV, 1947, pp. 605-624; D. J. Gordon, «Ben Jonson's *Haddington Masque*; The Story and the Fable», *Modern Language Review* XLII, 1947 reimpreso en *The Renaissance Imagination, op. cit.*, pp. 185-93; A. H. Gilbert, *The Symbolic Persons in the Masques of Ben Jonson*, Durham, N. Carolina, 1948; D. J. Gordon, «The Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XII, 1949 reimpreso en *The English Imagination*, pp. 77-101; W. Todd Furniss, «Ben Jonson's Masques» en *Three Studies in the Renaissance*, New Haven, 1958; John C. Meagher, «The Dance in the Masques of Ben Jonson», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV, 1962, pp. 258-77; Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge, Mass. 1965; John C. Meagher, *Method and Meaning in Ben Jonson's Masques*, Notre Dame, 1966; Scott McMillin, «Jonson's Early Entertainments: New Information from Hartfield House», *Renaissance Drama*, nueva serie, I, 1968, pp. 153-66; *Ben Jonson. The Complete Masques*, ed. Stephen Orgel, Yale U.P., 1969; Gail Kern Paster, «Ben Jonson and the Uses of Architecture», *Renaissance Quarterly*, 1974, pp. 306-20; Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, University of California, 1975; Leah Sinanoglou Marcus, «'Present Occasions' and the Shaping of Ben Jonson's Masques», *English Literary History* 45, 1978, pp. 201-25; del mismo autor, «The occasion of Ben Jonson's *Pleasure Reconciled to Virtues*», *Studies in English Literature* 19,

1979, pp. 271-93; Norman Council, «Ben Jonson, Inigo Jones and the Transformation of Tudor Chivalry», *English Literary History* 47, 1980, pp. 259-75.

V. *Estudios de otras mascaradas*

D. J. Gordon, «Le «Masque Memorable» de Chapman», *Fêtes* I, 1956, pp. 305-15; reimpreso en traducción en *The Renaissance Imagination*, pp. 194-202; Stephen Orgel, «Inigo Jones's Persian Entertainments», *AARP* 2, 1972, pp. 59 ff.

VI. *Iñigo Jones*

Peter Cunningham, *A Life of Inigo Jones*, Londres, 1848; J. A. Gotch, *Inigo Jones*, Londres, 1928; John Summerson, *Inigo Jones*, Londres, 1966; Roy Strong, «Inigo Jones and the Revival of Chivalry», *Apollo* LXXXVI, 1967, pp. 102-7; John Harris, Stephen Orgel y Roy Strong, *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court*, Arts Council Exhibition catalogue, 1973; Roy Strong, «Inigo Jones, *Vitruvius Britannicus* en *From Donne to Marvell*, New Pelican Guide to English Literature, ed. Boris Ford, 1982, pp. 171-86.

VII. *Diseños para las mascaradas*

P. Simpson y C. F. Bell, «Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court», *Walpole Society* XII, 1923-24; Roy Strong, *Festival Designs by Inigo Jones. An Exhibition of Drawings for Scenery and Costume for the Court Masques of James I and Charles I*, International Exhibitions Foundation, 1967-68; Stephen Orgel y Roy Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, University of California Press, 1973.

VIII. *Música en las mascaradas*

John P. Cutts, «Jacobean Masque and Stage Music», *Music and Letters*, julio, 1954, XXXV, 3, pp. 185-200; J. P. Cutts, «Original Music to Browne's Inner Temple Masque and other Jacobean Music», *Notes and Queries*, mayo, 1954, nueva serie, 1, 5, pp. 194-95; J. P. Cutts, «Le Rôle de la Musique dans les Masques de Ben Jonson et notamment dans *Oberon* (1610-11)», *Fêtes* I, 1956, pp. 285-303; A. J. Sabol, *Songs and Dances for the Stuart Masque*, Providence, Isla Roda, 1959; M. Lefkowitz, «New Facts concerning William Lawes and the Court Masque», *Music and Letters*, octubre, 1959, pp. 324-30; M. Lefkowitz, «The Longleat Papers of Bulstrode Whitelocke», *Journal of the American Musicological Society*, primavera 1965, pp. 42-60; A. J. Sabol, «New Documents on Shirley's Masque 'The Triumph of Peace'», *Music and Letters*, enero, 1966, pp. 10-26.

IX. *Influencias italianas en el arte teatral de Jones*

Enrico Rava, «Influssi della sconografia italiana pre-baroca e baroca in Inghilterra...», *Antichità* VIII, n.º 3, 1969, pp. 42-45; G. Pelligrini, «Inigo Jones's Fiorentino», en *La Scena del Principe*, logo de la exposición, Florencia, 1980, pp. 375-82.

Orgel y Strong, *Inigo Jones*, 1973, I, p. 405, ll.1-3.

Ibid. II, p. 480 ll.49-50.

Ibid. II, p. 483 ll.361-64.

Ver la sección de Gordon Toplis sobre «The Sources of Jones's Mind and Imagination» en Orgel y Strong, *The King's Arcadia*, 1973, pp. 61-3.

Discoveries, l.2128.

Para todo esto ver Orgel y Strong, *Inigo Jones*, 1973, I, ch.I.

Carta citada por Herford y Simpson, *Jonson* X, pp. 410-11.

Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, p. 89.

Ibid. I, p. 106 l.18.

Political Works of James I, ed. C H. McIlwain, Cambridge, Mass. 1918, p. 3.

p. 12.

loc. cit.

Orgel y Strong, *Inigo Jones* II, p. 483 ll.356-60.

do por S. R. Gardiner, *History of England 1603-1642*, Londres, 1884, VIII, p. 275.

relato de la mascarada carolina se basa en la única discusión extensa sobre ella en Orgel y *Jones* I, ch.IV.

p. 483 ll.365-67.

p. 734 ll.489-90.

Triunfo del Amor, ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage* IV, pp. 651-53; Herford y pp. 454-61; Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, pp. 53-56, 405-15.

[20] Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, p. 406 ll.66-69.
[21] *Ibid.*, pp. 406-7 ll.118-33.
[22] Para *Cloridia*, ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage* IV, pp. 636-38; Herford y Simpson, *Jonson* X, pp. 680-96; Orgel, *Jonson*, pp. 462-72; Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, pp. 56-57; II, pp. 419-50.
[23] Orgel y Strong, *Inigo Jones* II, p. 421 ll.163-67.
[24] *Ibid.*, p. 422 ll.228-31.
[25] *Ibid.*, p. 483 ll.361-64.
[26] *Ibid.* I, pp. 64-66.
[27] Sobre *Coelum Britannicum*, ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage* III, pp. 108-10; Rhodes Dunlap, *The Poems and Masque of Thomas Carew*, Oxford, 1949, pp. 151-85, 273-83; Nicoll, *Stuart Masques*, 1938, pp. 101-4; Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, p. 66-69; II, pp. 567-97.
[28] Orgel y Strong, *Inigo Jones* II, p. 571 ll.60-68.
[29] *Memoirs of the Life of Colonel Hutchinson*, Londres, 1906, p. 69.
[30] Orgel y Strong, *Inigo Jones* II, p. 572 ll.250-56.
[31] *Ibid., loc. cit.*, ll.275-79.
[32] *Ibid.*, p. 576 ll.666-73.
[33] *Ibid.*, p. 577 ll.687-94.
[34] *Ibid.*, p. 578 ll.960-67.
[35] *Ibid.*, p. 579 ll.1016-21.
[36] *Ibid.*, p. 580 ll.1051-72.
[37] Para *Britannia Triumphans*, ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage* III, pp. 199-200; Nicoll, *Stuart Masques*, 1938, pp. 114-16; Lefkowitz, *Trois Masques*, 1970, pp. 171-243; Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, pp. 71-72; II, pp. 661-703.
[38] Para *Salmacida Spolia*, ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage* III, pp. 213-15; Nicoll, *Stuart Masques*, 1938, pp. 117-26; *Book of Masques*, 1967, pp. 339-70; Orgel y Strong, *Inigo Jones* I, pp. 72-5; II, pp. 729-85.
[39] Orgel y Strong, *Inigo Jones* II, p. 731 ll.196-99.
[40] *Ibid.*, p. 734 ll.458-64.
[41] *Ibid., loc. cit.*, ll.487-88.
[42] *Ibid.*, ll.486-87.
[43] *Ibid.*, p. 729.

Postdata

Después de que este libro entrara en imprenta, ha aparecido *The Court Masque*, ed. David Lindley, Manchester U.P., 1984, con una valiosa bibliografía que cubre hasta ese año, pp. 185-94.

VI. Conclusión

[1] Fuente: Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de 1581 à 1652*, París, 1870, pp. 33 ff.; estudios: Margaret McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643*, CNRS, París, 1963, pp. 186-90; Agne Beijer, «Une Maquette de Décor récemment retrouvée pour le «Ballet de la Prospérité des Armes de France» dansé à Paris le Février 1641» en *Le Lieu Théâtrale à la Renaissance*, CNRS, París, 1964, pp. 377-403.

[2] Para la entrada en Avignon, ver *La voie du lait, ou le chemin des héros au palais de la gloire, ouvert à l'entrée triomphante de Louis XIII, roi de France et de Navarre, en la cité d'Avignon, le 16 novembre 1622*, Avignon, 1623; estudio: Margaret McGowan, «Les Jésuites a Avignon. Les Fêtes au Service de la Propagande Politique et Religieuse», *Fêtes* III, 1975, pp. 164-71.

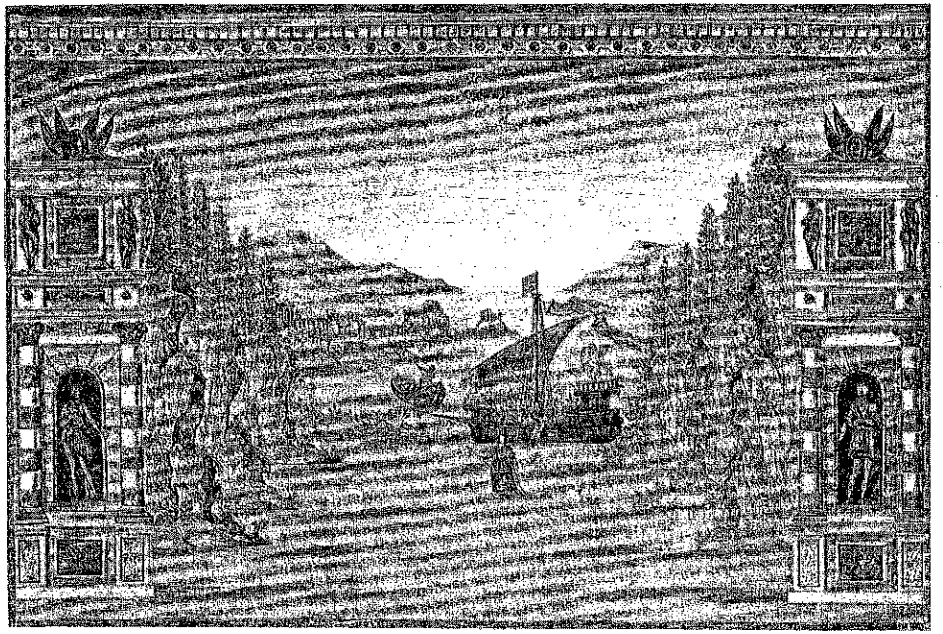
[3] Jean de Galoup de Chastueil, *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville D'Aix*, Aix, 1624.

[4] Jean Baptiste de Marchault, *Eloges et discours sur le triomphante reception du Roy*, París, 1629.

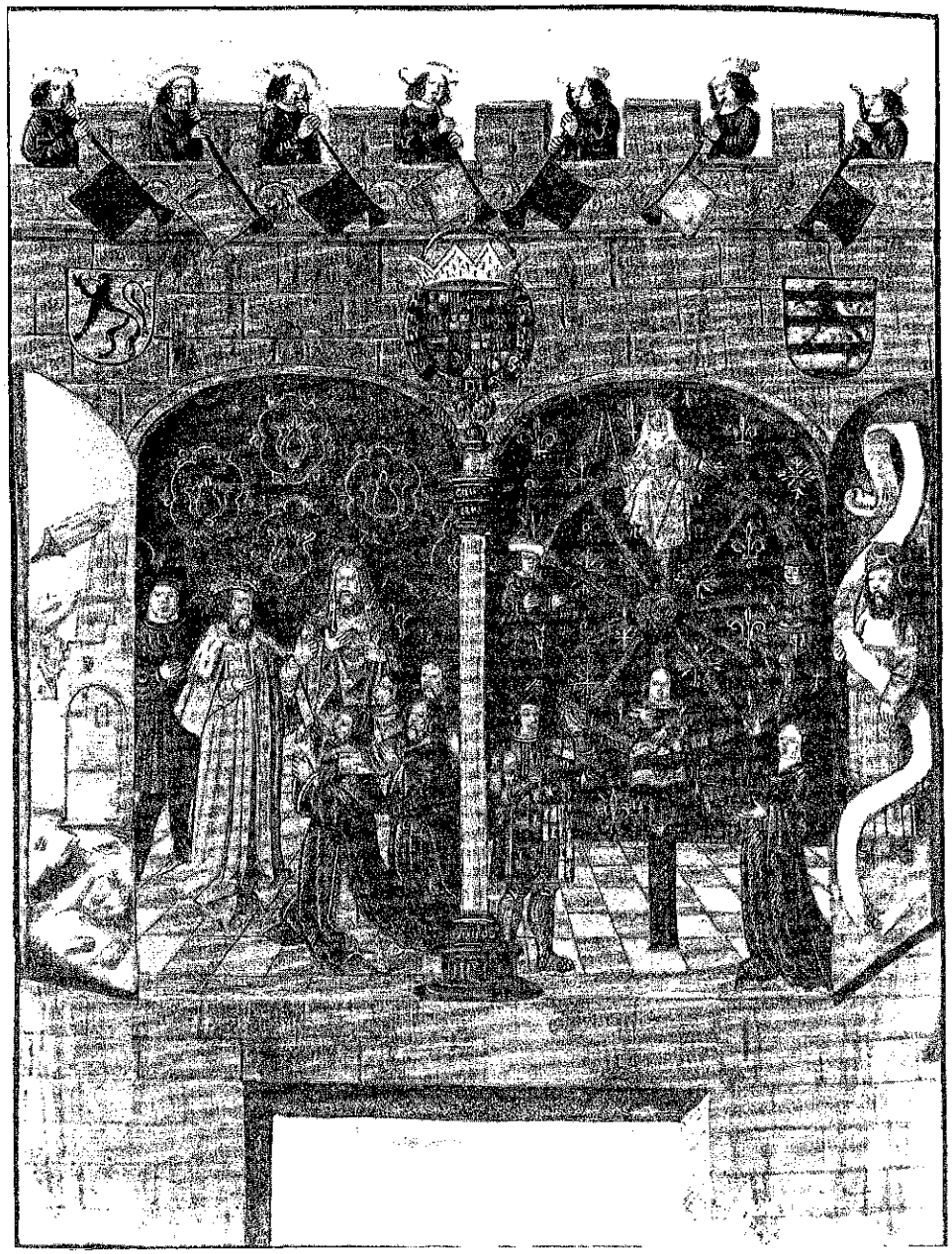
[5] Ver Pierre Walter, «Jean Louis de Balzac's *Le Prince*. A Revaluation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XX, 1957, pp. 215-47 y, sobre triunfos, nota 40.

[6] Para la difusión de tipos escénicos hasta el final del *ancien régime*, ver Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Estocolmo, 1961, pp. 196-211. En 1681 Ménestrier había logrado codificar los decorados en once tipos distintos.

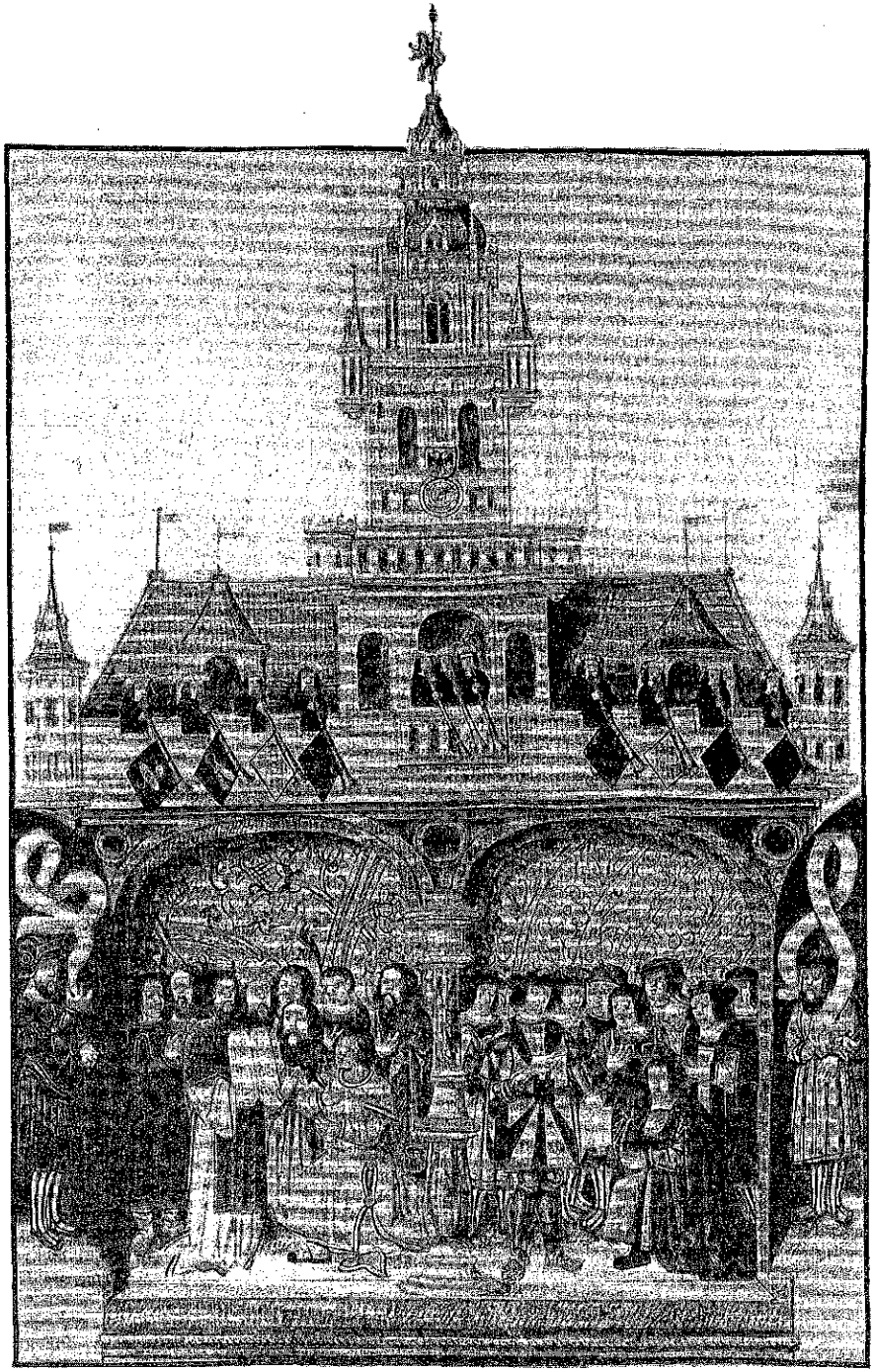
Ilustraciones



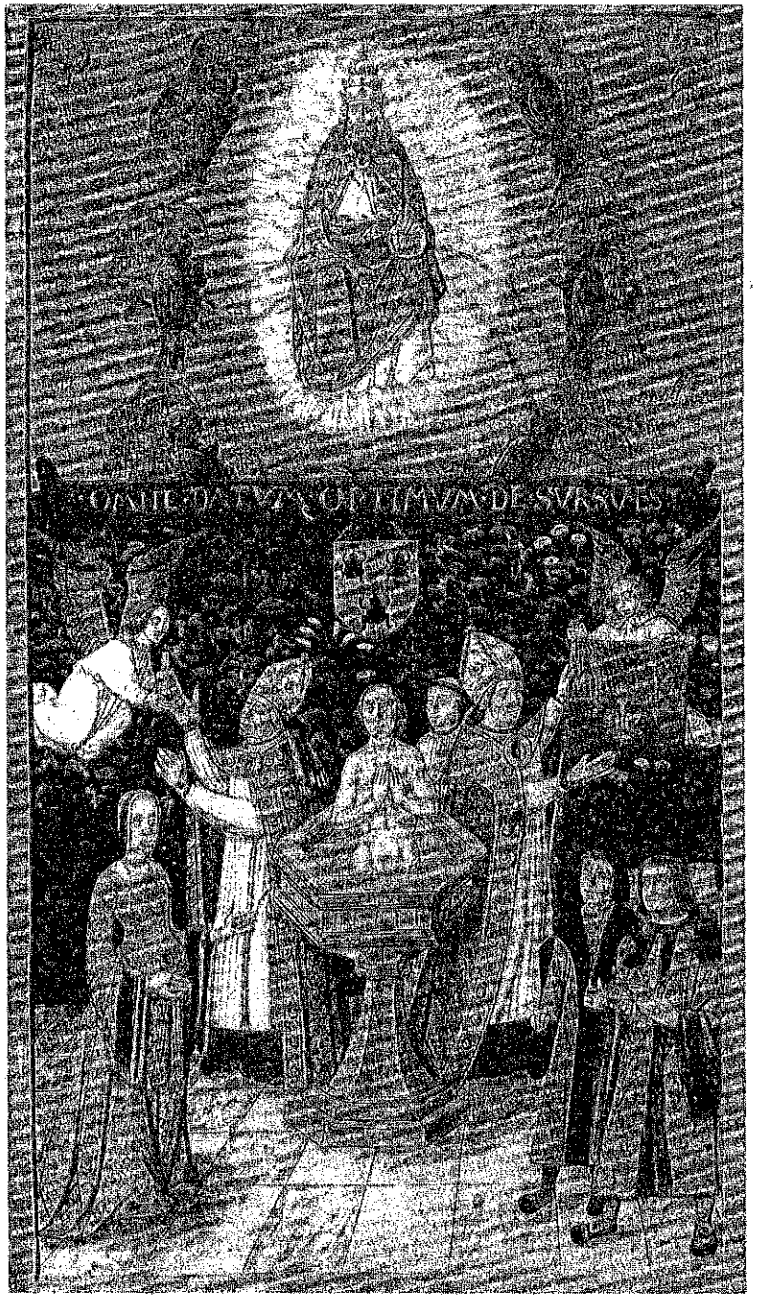
1. Escena del ballet *Hercole e Amore,* 1640: la hija de la duquesa de Saboya llega en un barco.



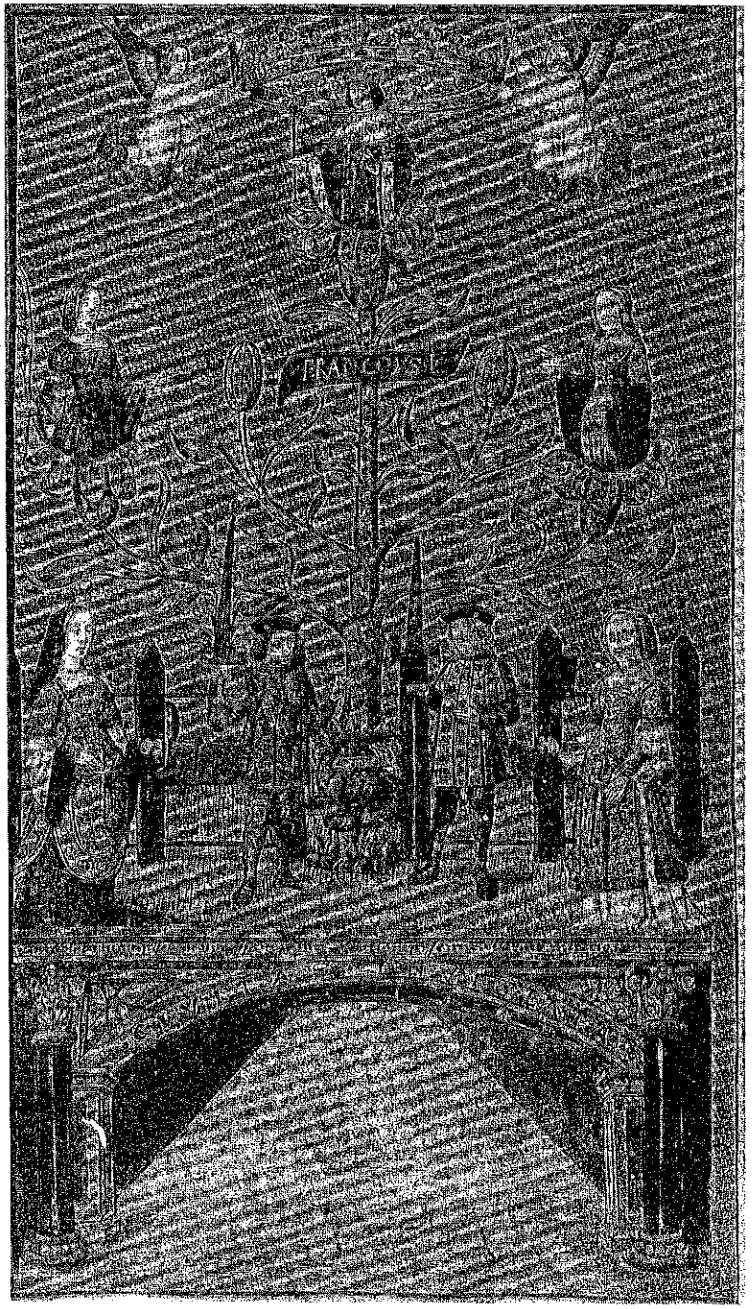
2. Entrada de Carlos V en Brujas, 1515. Artajerjes promete devolver Jerusalén; Carlos derriba a la Fortuna de su rueda.



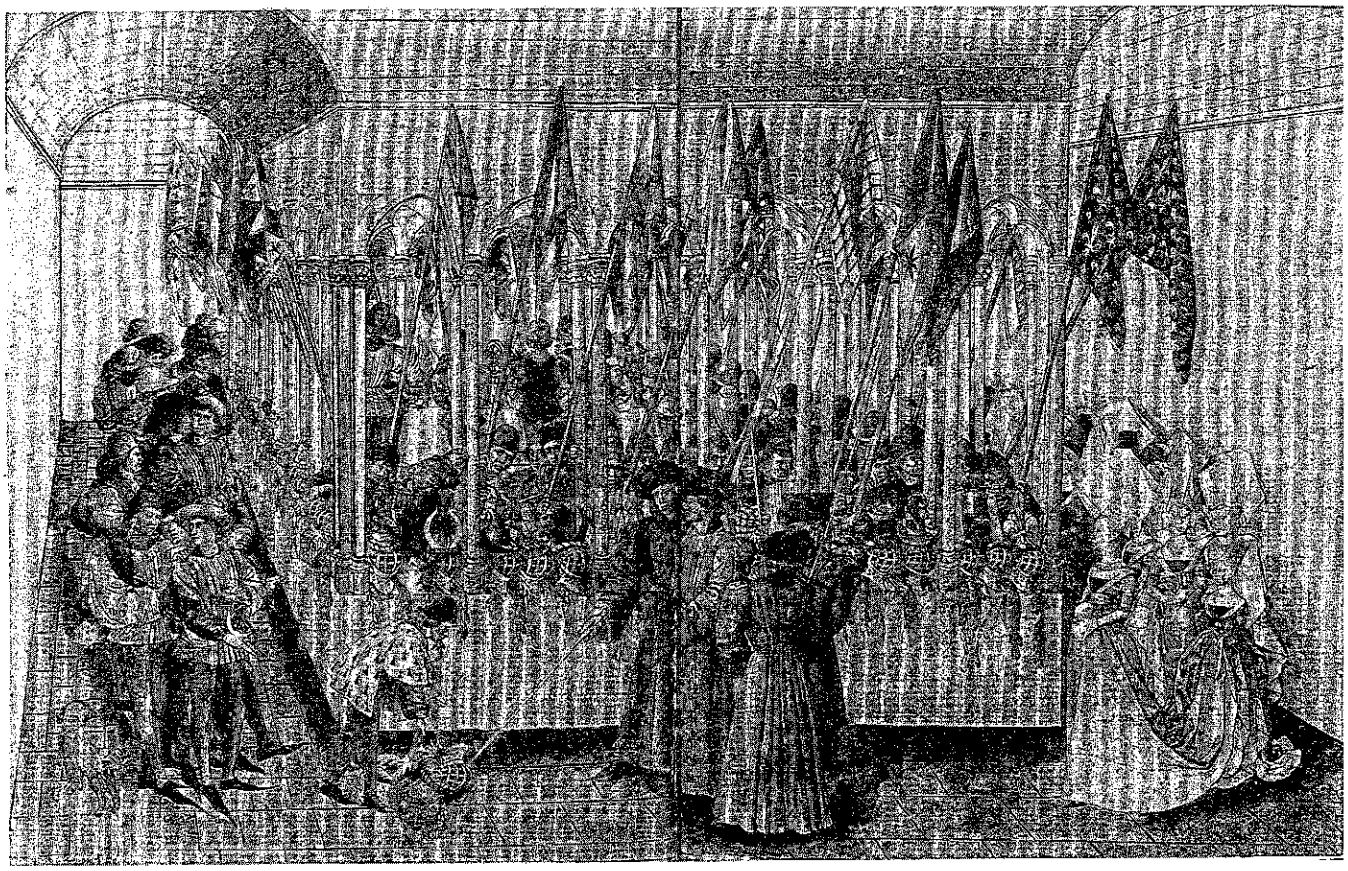
3. Entrada de Carlos V en Brujas, 1515. Moisés entrega las Tablas de la Ley; Luis de Nevers otorga privilegios a la ciudad.



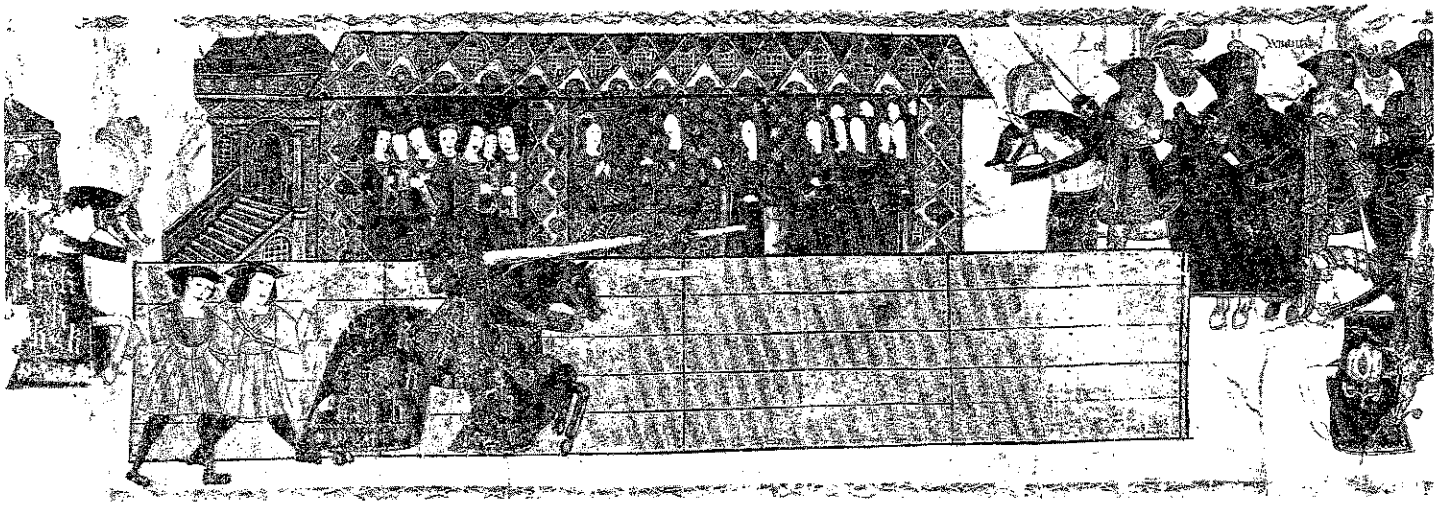
4. Entrada de Francisco I en Lyon, 1515. Recuerdo de la unción real: el bautismo de Clovis con ángeles que entregan el santo óleo y la *fleur de lys*.



5. Entrada de Francisco I en Lyon, 1515. Una gigantesca *fleur de lys* sostiene a Francisco I, coronado por ángeles y flanqueado por *Grâce de Dieu* y Francia, con Lyon y la Lealtad de pie en la parte inferior.



6. *Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi* de René de Anjou: se inspeccionan los cascos y los estandartes antes de un torneo. A los caballeros a quienes se encuentra culpables de una infracción de las normas se les retiran los casos y los estandartes.



7. Enrique VIII como *Ceure loyall* justa ante su reina, Catalina de Aragón, 1511.



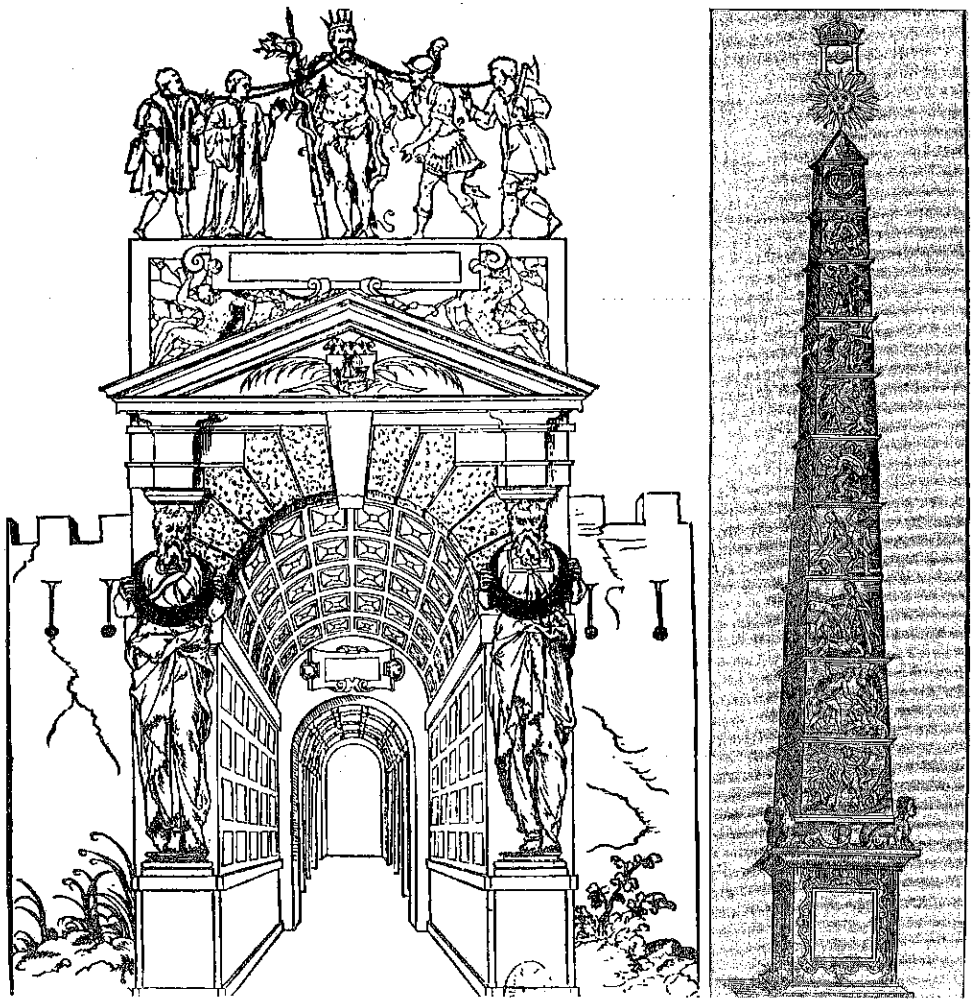
8. Un entretenimiento de interior a principios del siglo XVI. Una pareja comienza a bailar flanqueada por porteadores de antorchas y músicos.

ELOQVENTIA FORTITV-
dine præſtantior.



Arcum lcua tenet, rigidam fert dextera clauam,
Contegit & Nemees corpora nuda leo.
Herculis hæc igitur facies ? non conuenit illud,
Quod uetus & ſenio tempora cana gerit.
Quid q; lingua illi leuibus traiecta cathenis,
Quîs fiſſa facili allicit aure uiros.

9. El Hércules galo en la *Emblemata* de Alciati, 1531.



10. Francisco I como Hércules galo esclavizando, por su elocuencia, a los cuatro estados del reino. Arco triunfal para la entrada de Enrique II en París, 1549, con su divisa de la media luna sostenida por tenantes.

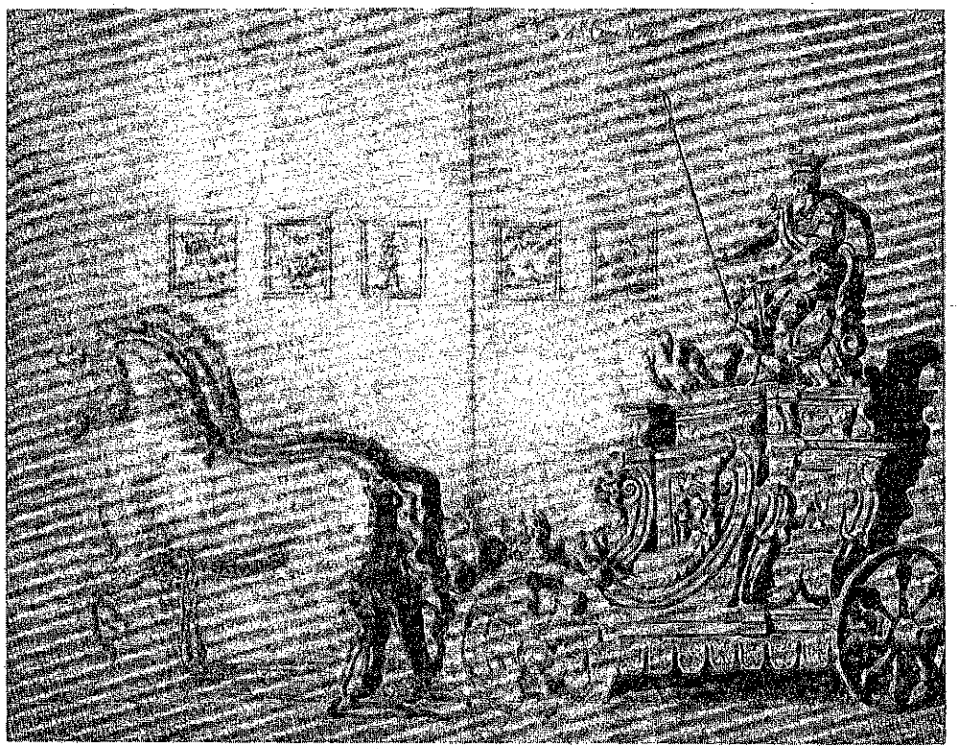
11. Enrique IV como Hércules. Obelisco erigido para su entrada en Rouen, 1596.



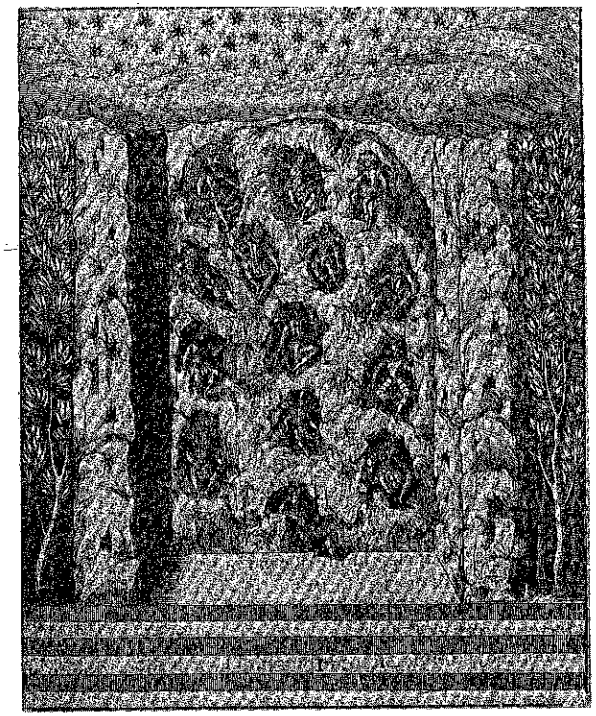
12. Empresa de Enrique II. La media luna y el lema: Donec totum impleat orbem.

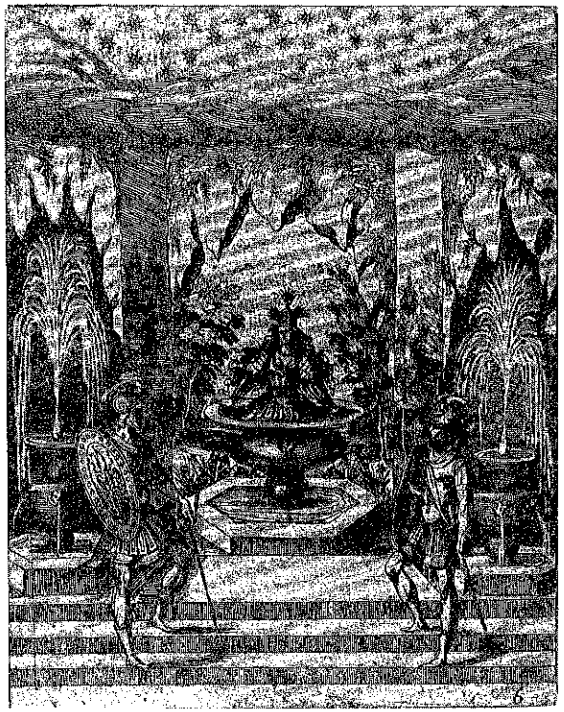


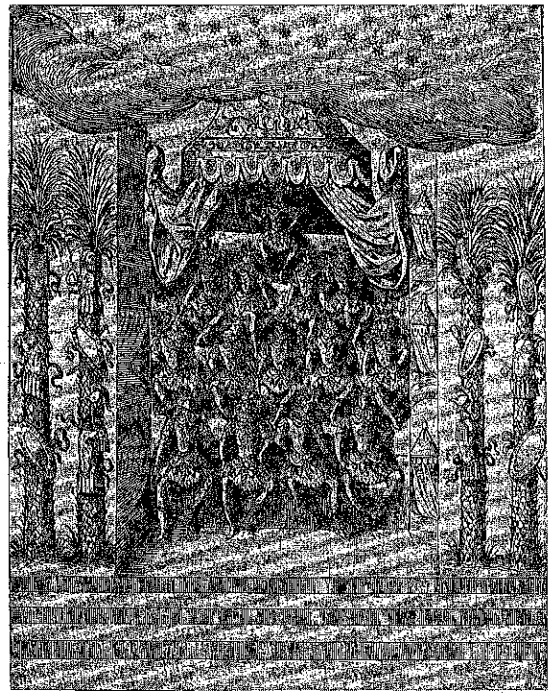
13. El Apolo asirio en *Le Imagini colla sposizioni degli dei degli antichi* de Vicenzo Cartari.



14. Diseño de Giorgio Vasari para una carroza que lleva el Apolo asirio en *La Genealogia degli Dei*, una procesión triunfal con ocasión del casamiento de Francisco de Médicis, 1566.



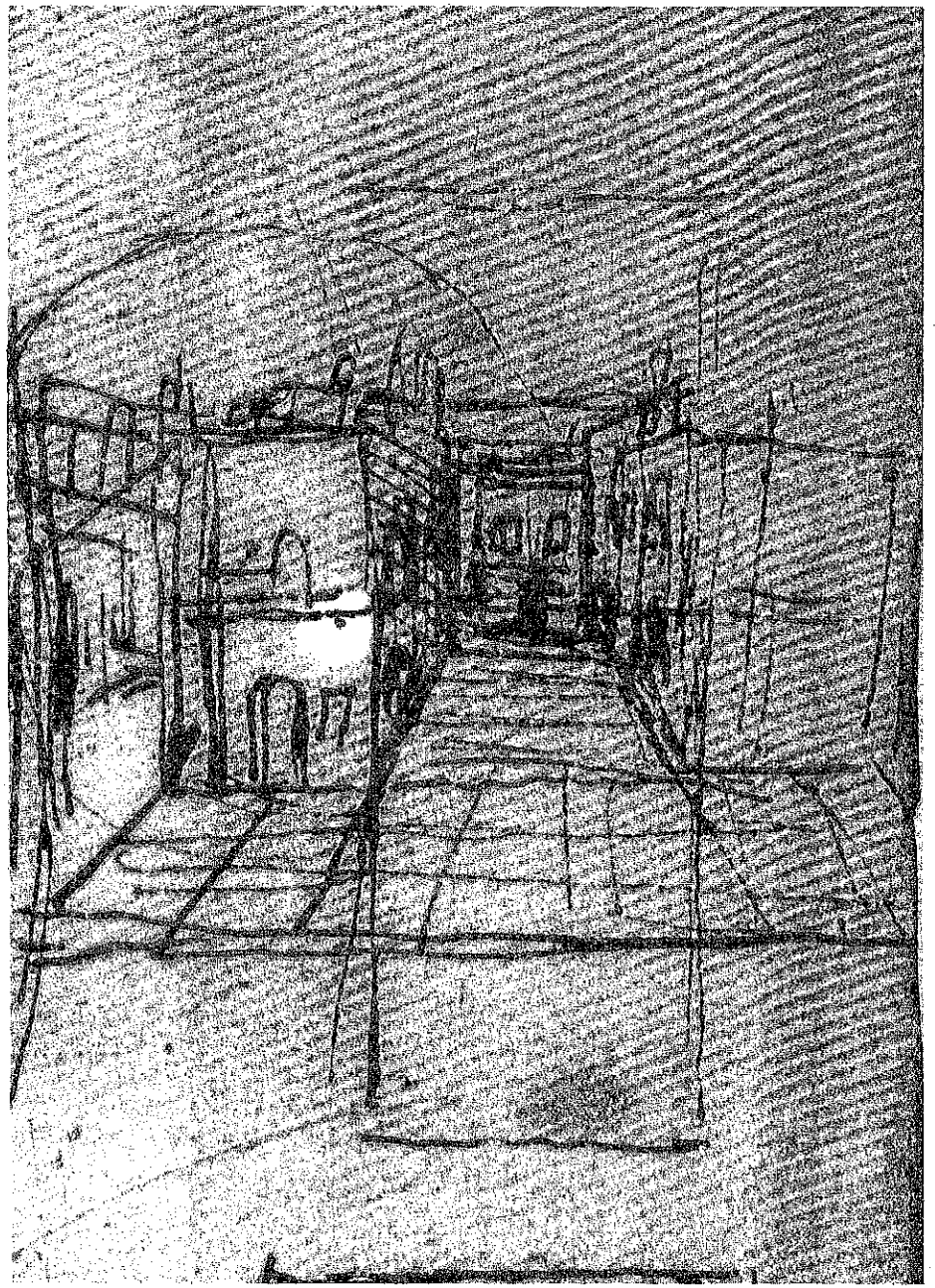




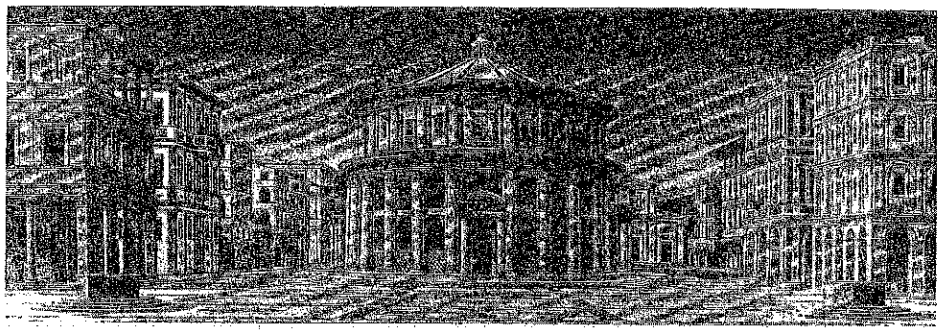
15. *Le Ballet de la Délivrance de Renaud,* 1617: la montaña de los demonios con Luis XIII como demonio del fuego.

16. *Le Ballet de la Délivrance de Renaud,* 1617: el jardín encantado de Alcina. Una ninfa intenta seducir a dos soldados.

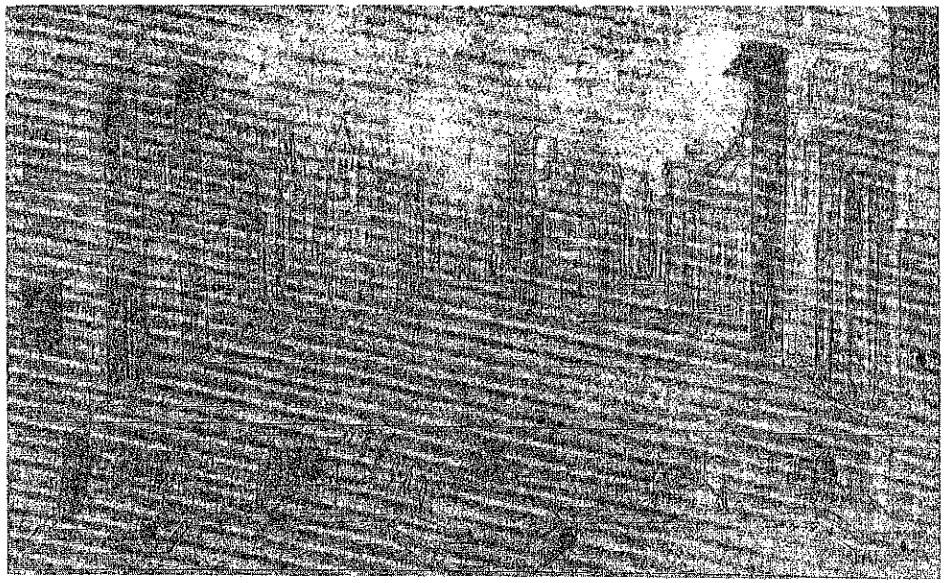
17. *Le Ballet de la Délivrance de Renaud,* 1617: final: Luis XIII triunfa en el personaje del cruzado Godefroy acompañado de sus caballeros.



18. Bosquejo de Leonardo da Vinci para una escena de calle vitruviana, h. 1496-97.

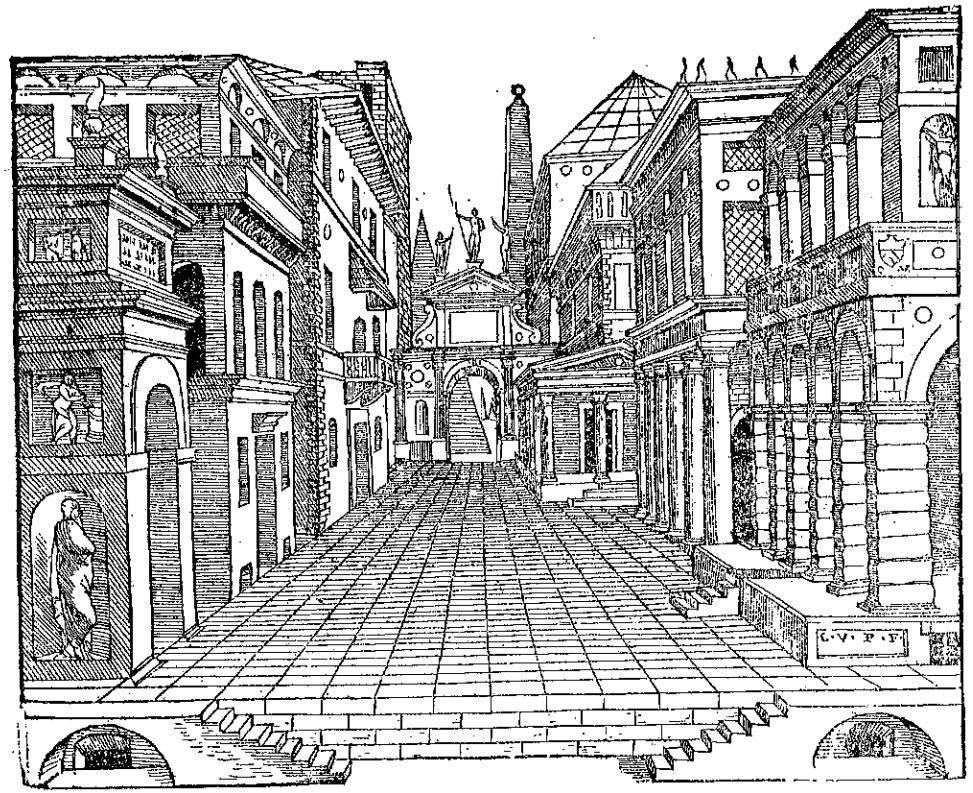


19. Una composición arquitectónica ideal relacionada con las recreaciones de la escena vitruviana, fines del siglo XV.



20. Escena vitruviana atribuida a Bastiano «Aristotile» da Sangallo, h. 1535.

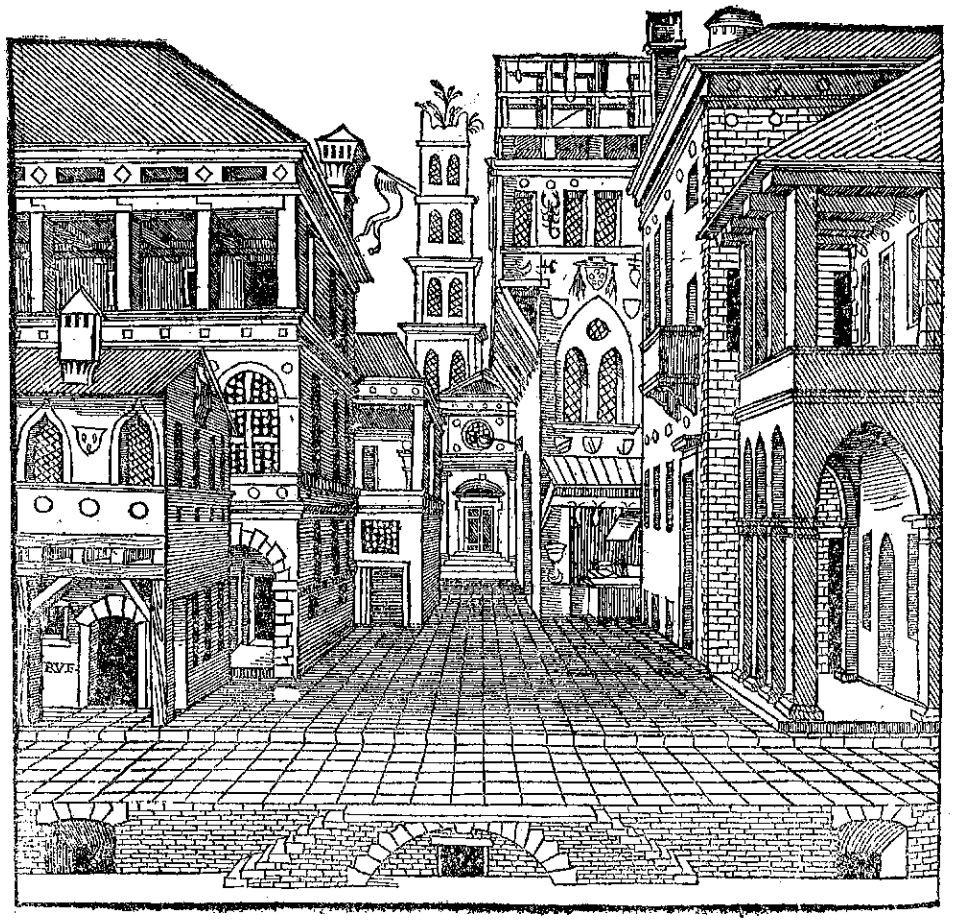
si faranno di grosso cartone, ò pur di tauola sottile, ben ombreggiate, & tagliate intorno, poi si metteranno alli suoi luoghi: ma siano talmente discoste, & lontane che gli spettatori non le possino vedere per fianco. In queste Scene, benche alcuni hanno dipinto alcuni personaggi, che rappresentano il viuo, come saria vna femina ad un balcone, ò dentro d'una porta, etiandio qualche animale: queste cose non consiglio che si faccino, perche non hanno il moto & pure rappresentano il viuo: ma qualche persona che dorma a buon proposito, ouero qualche cane, ò altro animale che dorma, perche non hanno il moto. Ancora si possono accommodare qualche statue, ò altre cose finte di marmo, ò d'altra materia, ò alcuna historia, ò fauola dipinta sopra un muro, che io loderò sempre si faccia cosi. Ma nel rappresentare cose viue, le quali habbino il moto: nel l'estremo di questo libro ne tratterò, & darò il modo come s'habbino a fare.



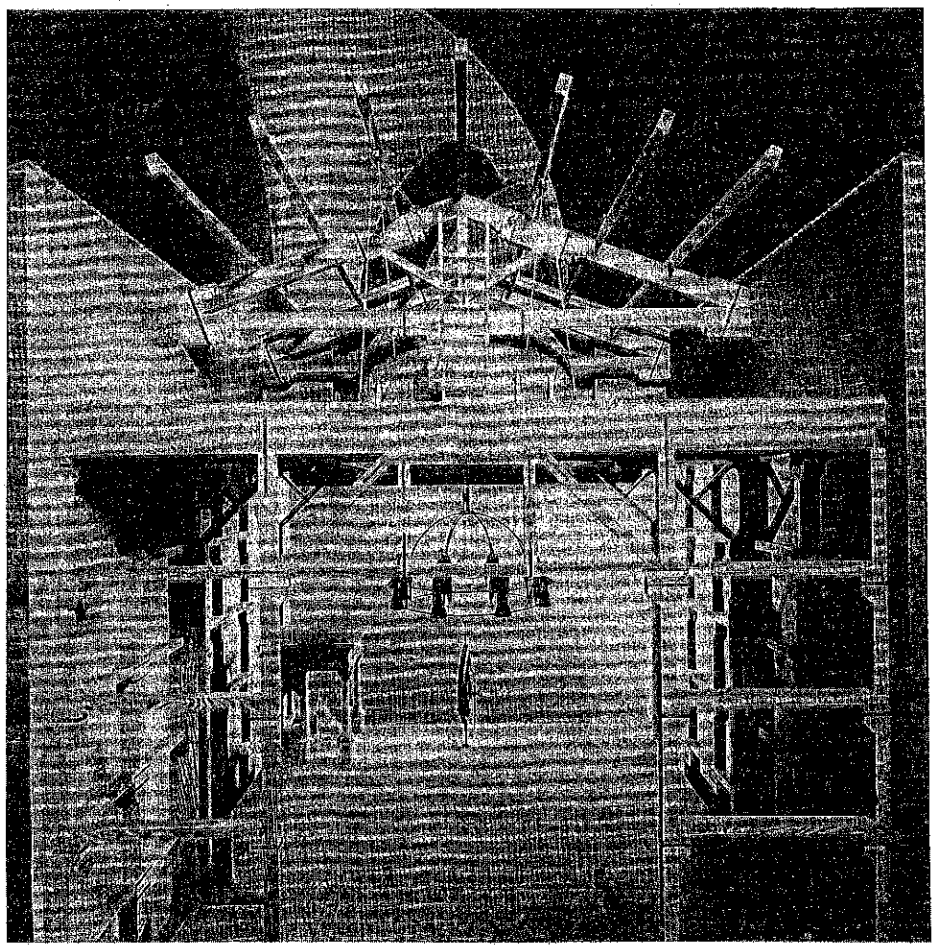
21. La escena Trágica de *Architettura* de Serlio, 1545.

Della Scena Comica.

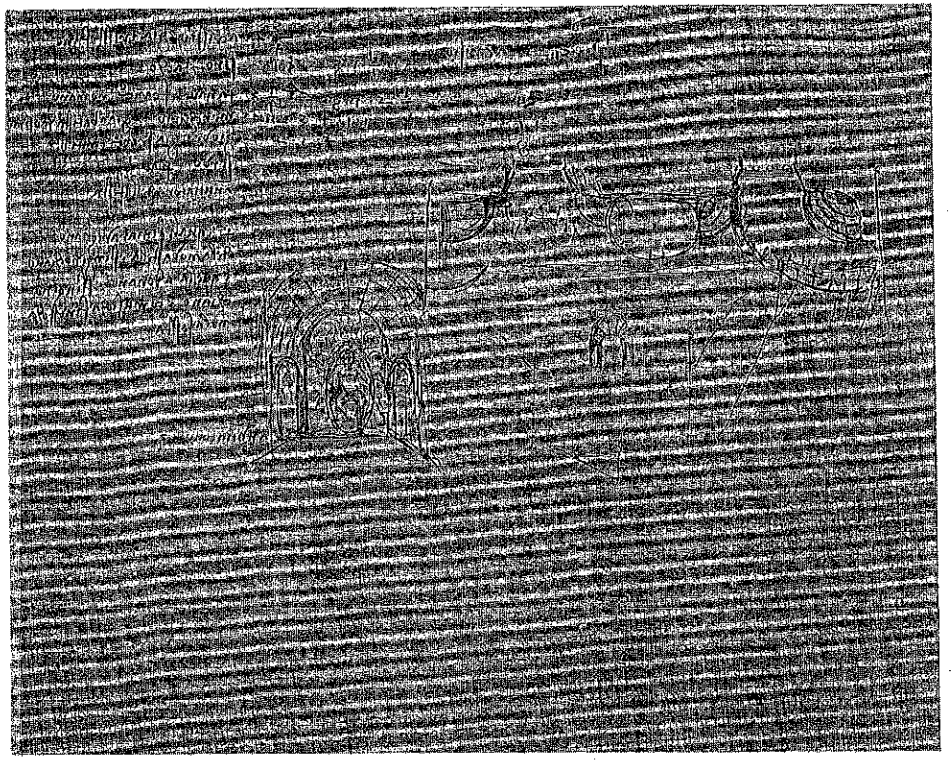
Quanto alla dispositione de' Teatri, & delle Scene circa alla pianta io ne ho trattato qui dietro: hora delle Scene in prospettiua ne tratterò particolarmente, & perche (come io dissi) le Scene si fanno di tre sorti, cioè la Comica per rappresentar Comedie: la Tragica per le Tragedie, & la Satirica per le Satire: questa prima sarà la Comica, i casamenti della quale vogliono essere di personaggi priuati, come saria di cittadini, auocati, mercanti, parasiti, & altri simili persone: Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, nè sia senza hosteria, & uno Tempio vi è molto necessario, per disporre li casamenti sopra il piano, detto suolo: io ne ho dato il modo più a dietro, sì nel leuare i casamenti sopra i piani, come nella pianta delle Scene, massime, come & doue si dee porre l'Orizonte. Nientedimeno accioche l'huo



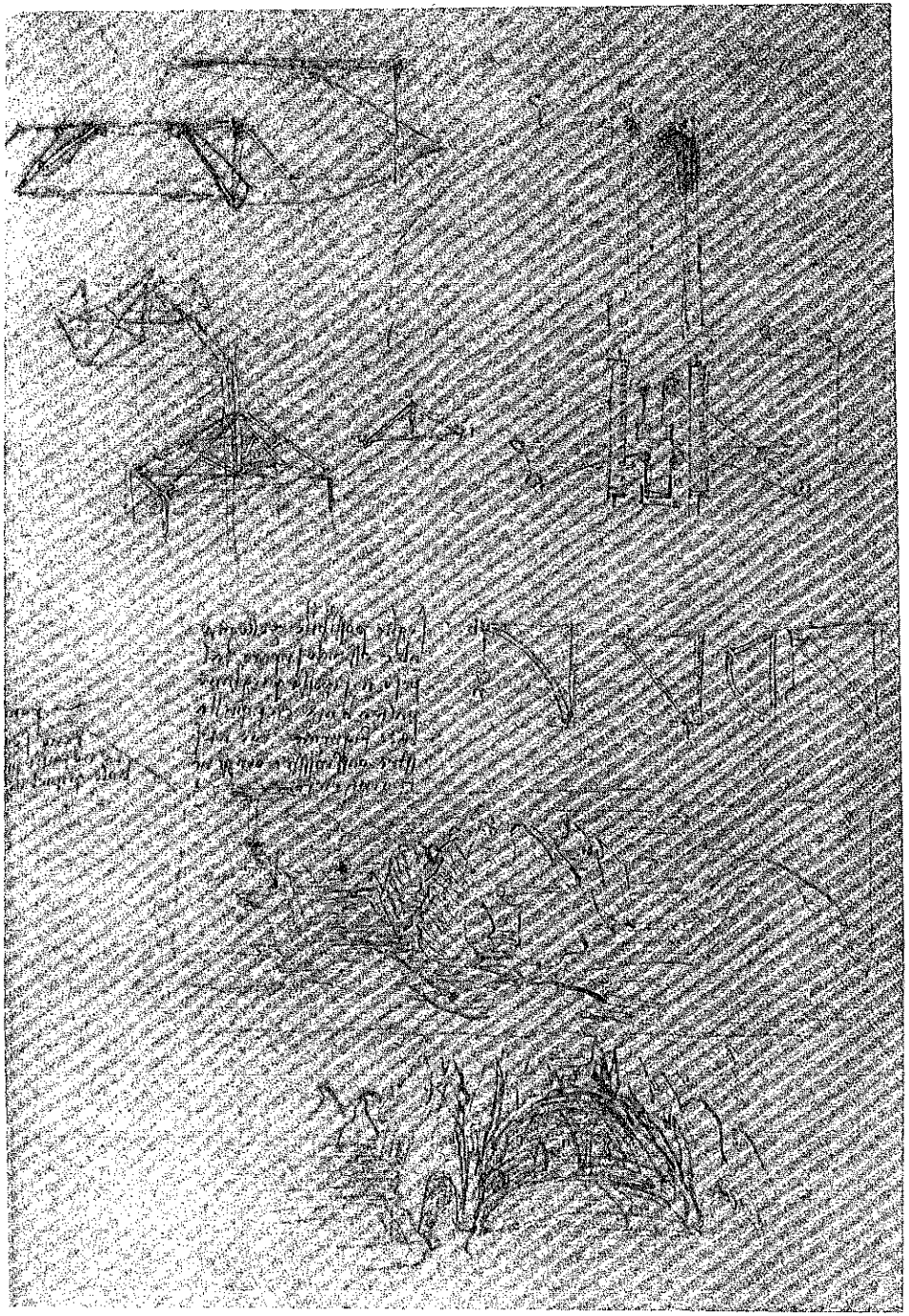
22. La escena Cómica de *Architettura* de Serlio, 1545.



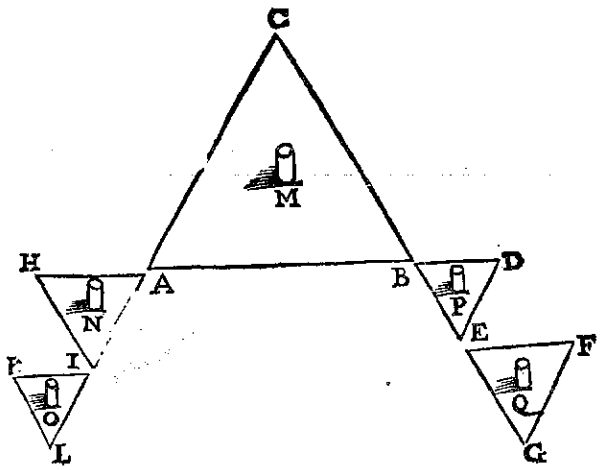
23. Reconstrucción conjetural del *apparato* de Brunelleschi para San Felice en el cual el Angel de la Anunciación en una mandorla desciende y asciende de nuevo hasta Dios Padre.



24. Una planta de Leonardo da Vinci para la comedia *Danae* con un boceto para una aparición celestial, 1499.



Vna raccolto hora da parte il trattare della differeza che è tra le ſcene Tragiche, Comiche, & Satiriche, per eſſerne ſtato ſcritto a baſtáza da altri, & eſſer fuor del proponimẽto noſtro, diremo ſolamẽte in queſto luogo come ſi faccino le ſcene, che ſi girano, & ſi varij in vn tratto ſenza che li ſpettatori ſe ne auueghino, tutta la pittura, & della ſembianza d'vna contrada, ſi rimuti in vn'altra, ò in vn paeſe di villa. Di che veggaſi in queſta figura il modo che ſi tiene. Sia la linea A B, la piáta della parete, & ſi voglia variare eſſa parete nel recitare della Comedia, ponian caſo tre volte: ſi faráno tre parete diuerſe, attaccandole in ſieme, le quali formeranno vn corpo ſimile ad vn Priſma, ò vna colonna triangolare, che habbia nelle ſue eſtremità da capo & da piedi due triangoli equilateri, la cui baſa, ò pianta, ſarà il triangolo A B C, & ſaranno queſte tre parete fatte di regoli di legno forti con le loro trauerſe, cõficcandoui ſopra la tela per poterla dipingere, & nel centro M, di queſta baſa triangolare vi ſarà fitto vn perno, & così nella parte di ſopra all'incontro del punto M, vn altro, che ſiano fermati in buone ſpranghe di legno, acciò che in eſſi ſi giri tutto il corpo, il quale douerrà toccare nel palco ſolamente attorno il punto M, & il reſto ſtar libero, acciò ſi poſſa ageuolmente girare. Si faranno parimente così anco le caſe di rilieuo tutte di forma triangolare, acciò che hauendo la prima faccia della ſcena L A B G, ſeruito ponian caſo nel primo atto, ſi poſſa in vn tratto girare, & far comparire vn altra contrada: per che doue è la parete A B, ſi volgerà la B C, & così anco delle caſe di rilieuo ſi girerà nella parte dinanzi la H A, la K I, la D E, & F G, & à due de gl'altri



25. Bocetos de Leonardo da Vinci para una maquinaria escénica para una producción del *Orfeo* de Poliziano, 1490 ó 1506/7.

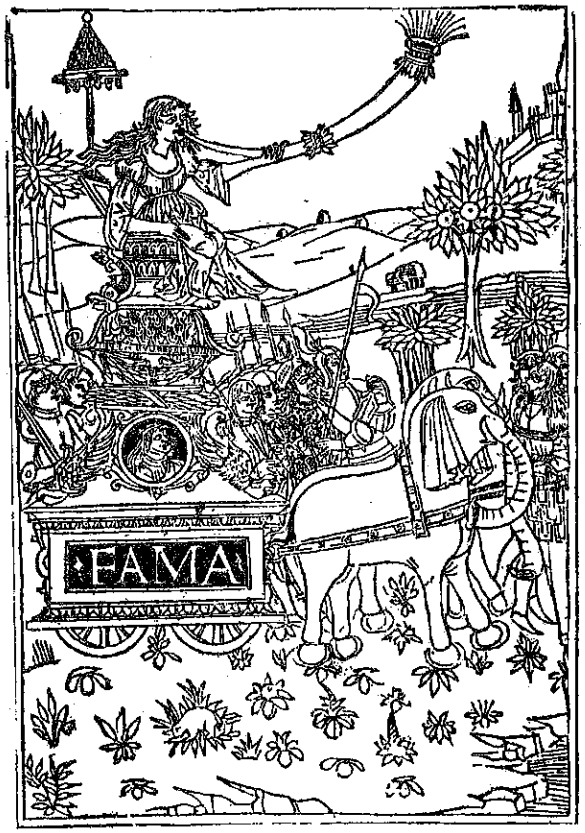
26. Diagrama ilustrando el clásico mecanismo de *periaktoi* de *Le due regole...* de Ignazio Danti, 1583.

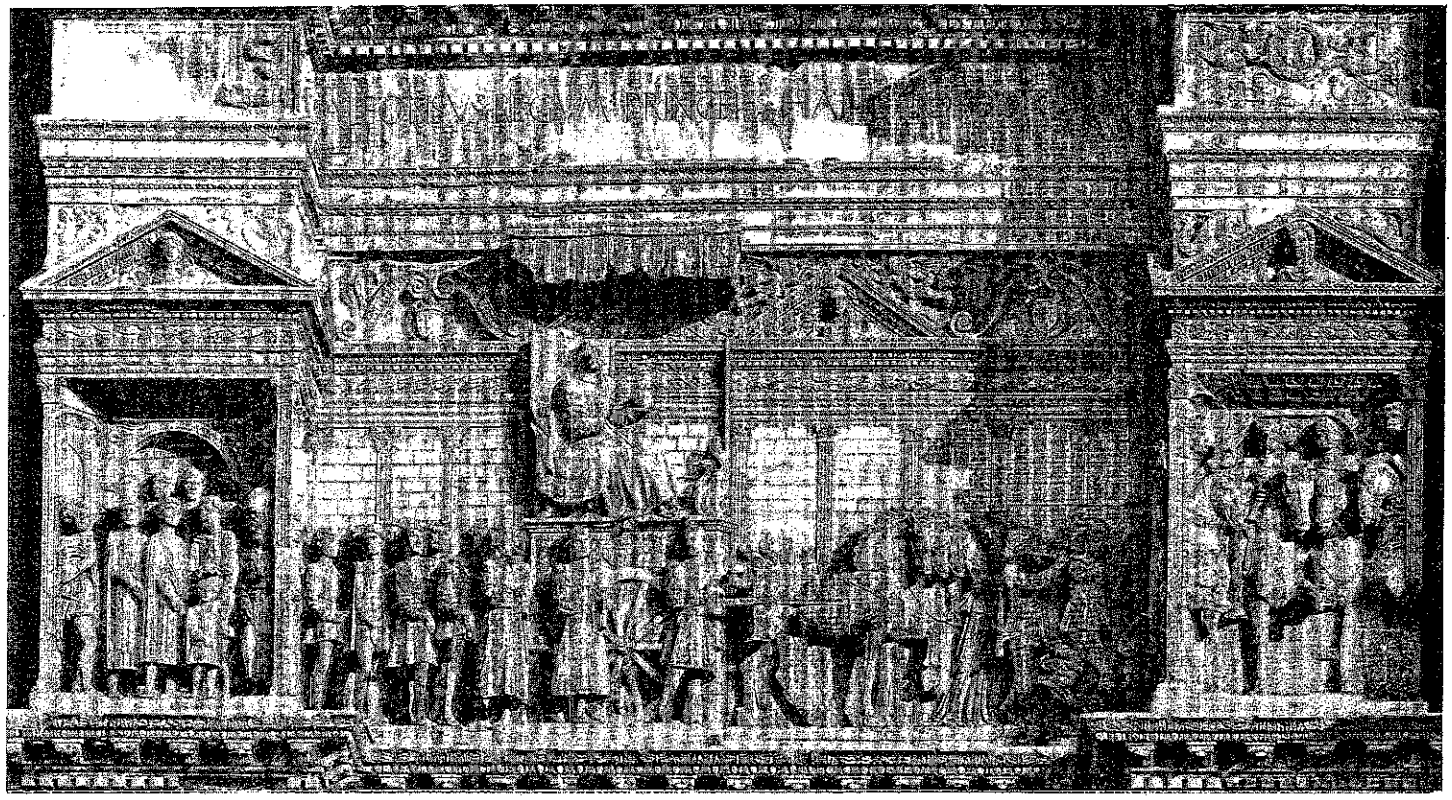




27. El triunfo de Escipión el Africano. Arcón de mediados del siglo XV.

28. El triunfo de la Fama de una edición de 1488 de *I Trionfi* de Petrarca.





29. Alfonso el Grande entra en Nápoles, 1443.



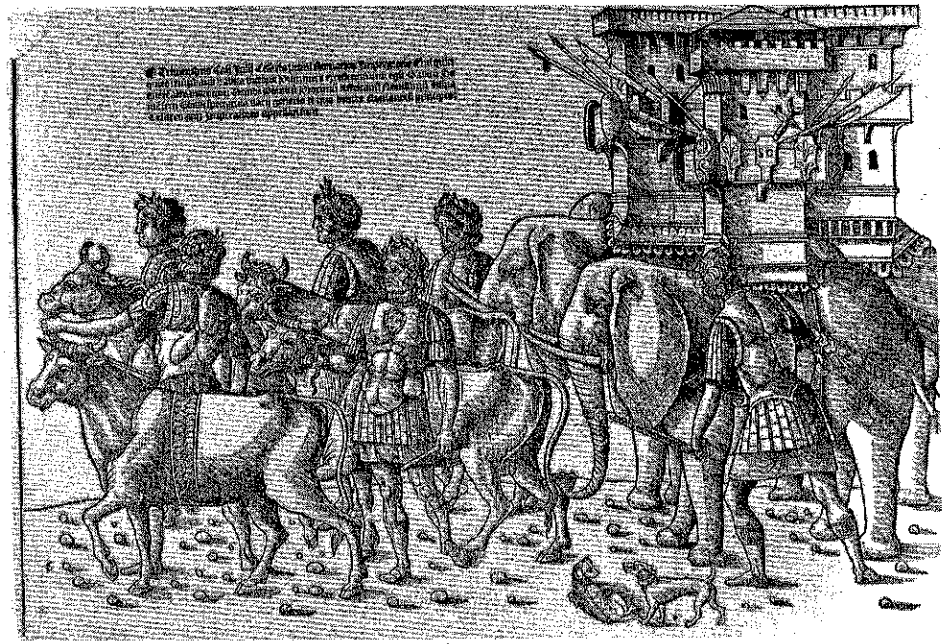
30. Procesión triunfal con Leda y el cisne de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, 1499.



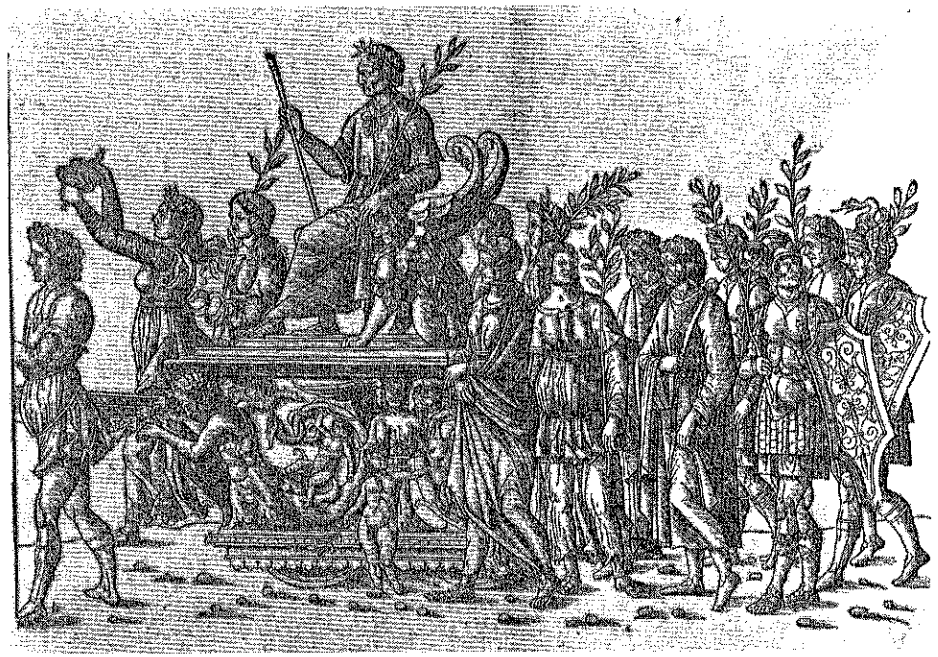
31. Andrea Mantegna, *Los Triunfos de César,* h. 1486-92: los elefantes.



32. Andrea Mantegna, *Los Triunfos de César,* h. 1486-92: carroza que lleva a César.



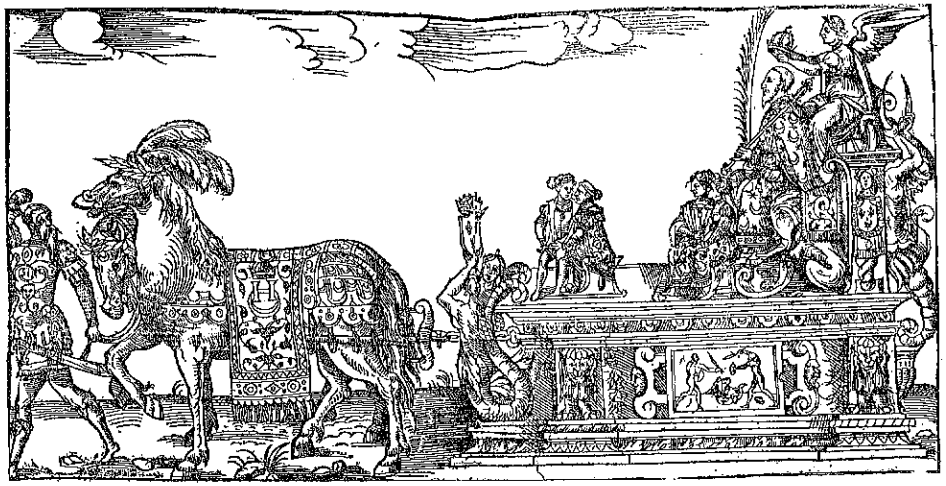
33. Jacopo da Strasbourg inspirado en Mantegna, 1503: los elefantes.



34. Jacopo da Strasbourg inspirado en Mantegna, 1503: carroza que lleva a César.



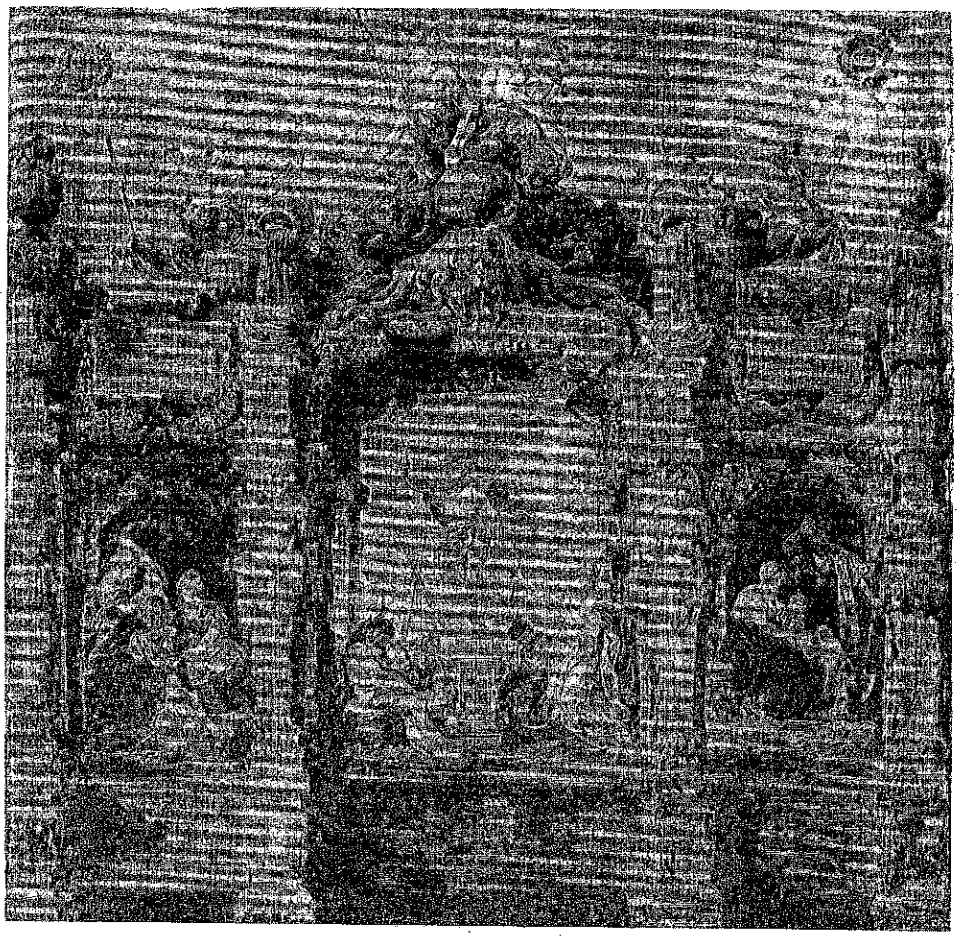
35. Entrada de Enrique II en Rouen, 1550: los elefantes.



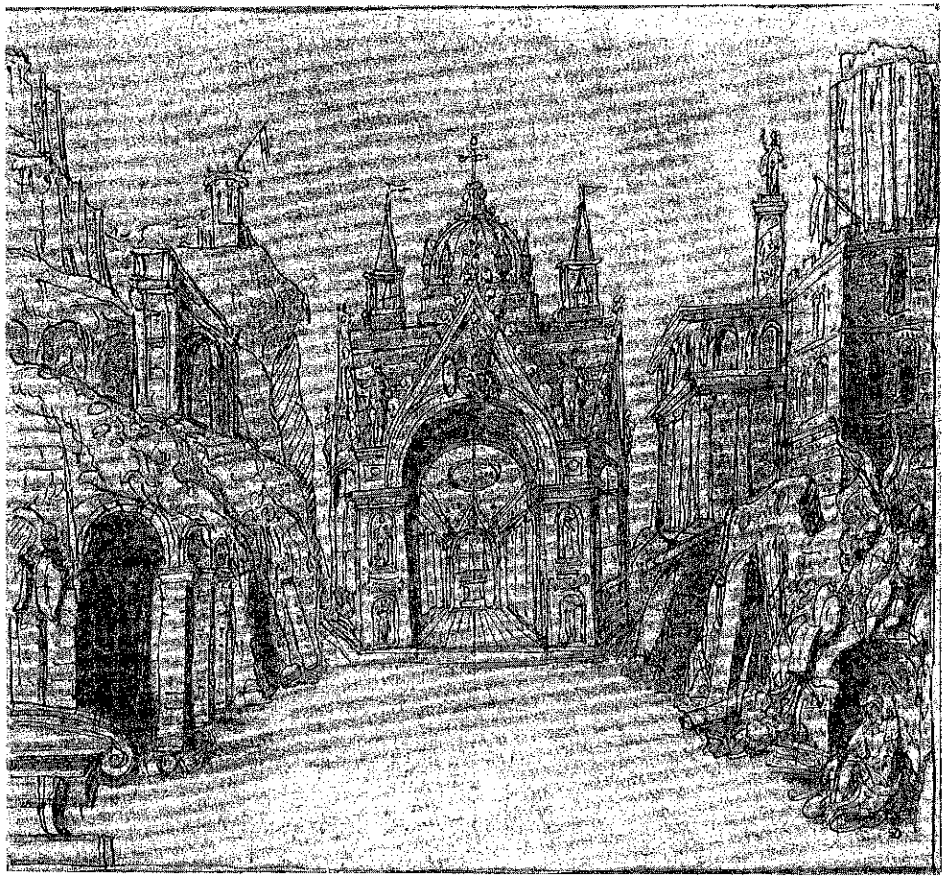
36. Entrada de Enrique II en Rouen, 1550: la carroza del rey.



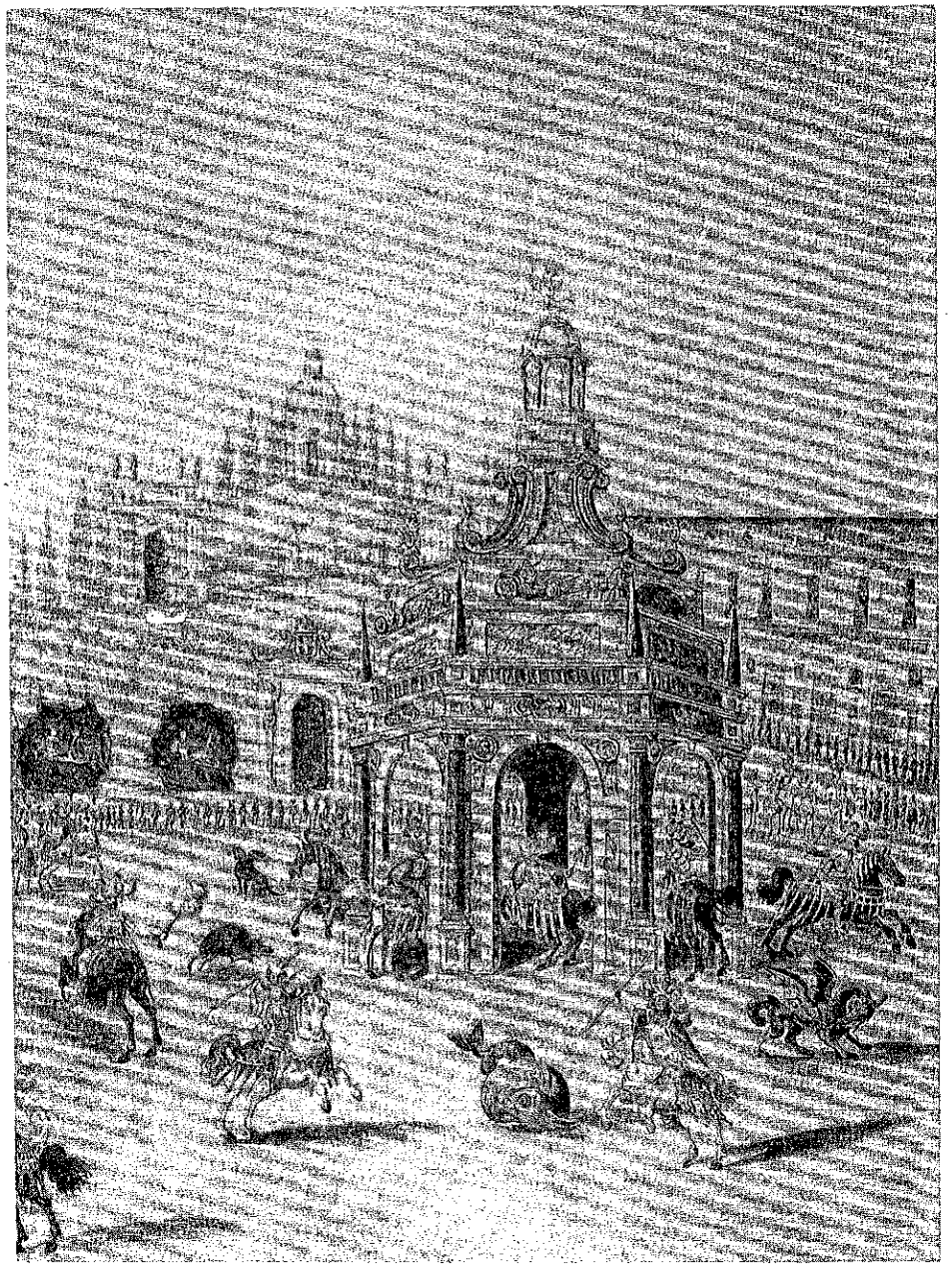
37. Entrada del archiduque Ernesto en Amberes, 1594. *Pageant* que representa la reapertura del río Scheldt.



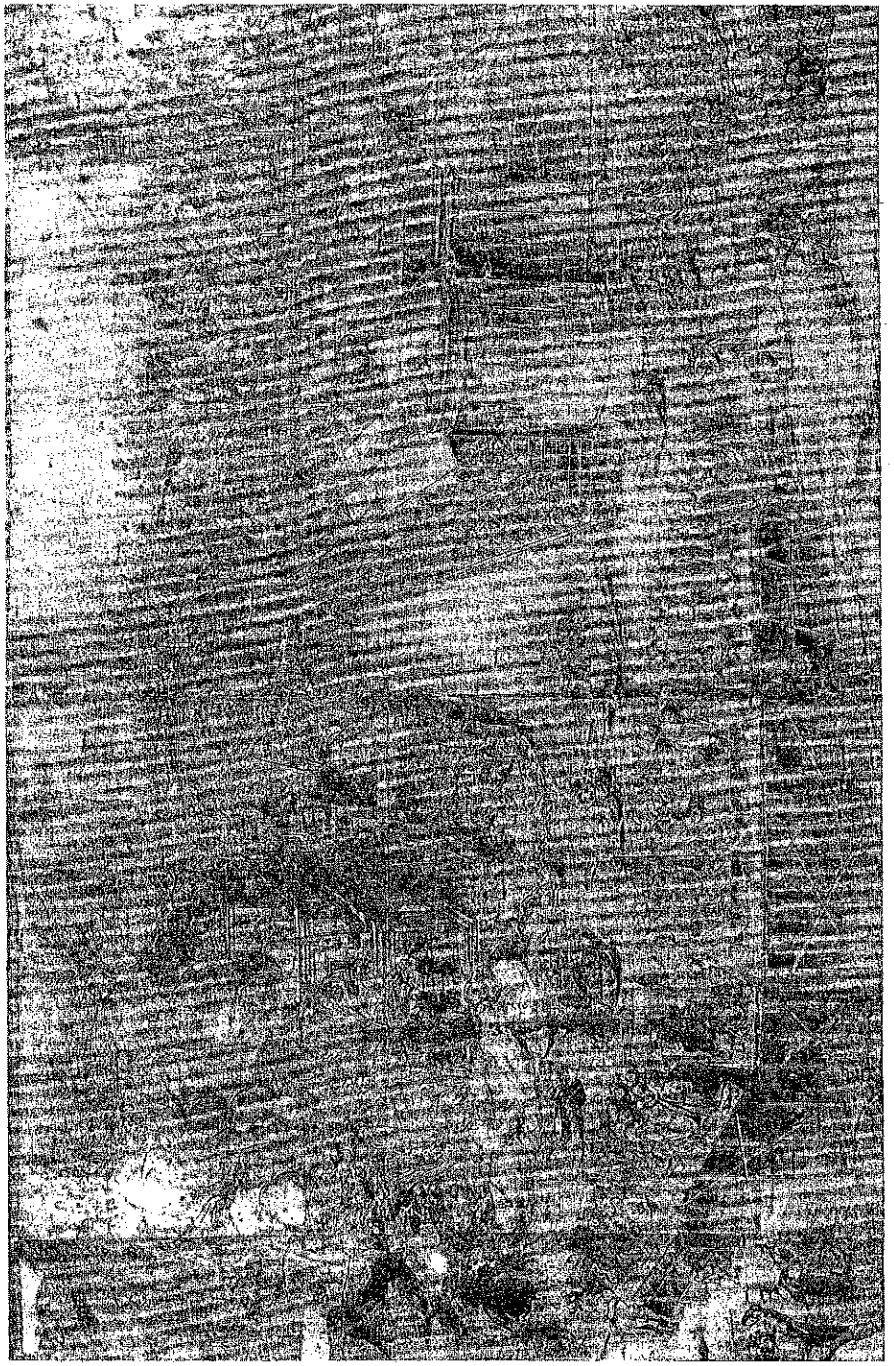
38. Entrada del cardenal archiduque Fernando en Amberes, 1635: boceto de Rubens para un *pageant* que representa la partida de Mercurio.



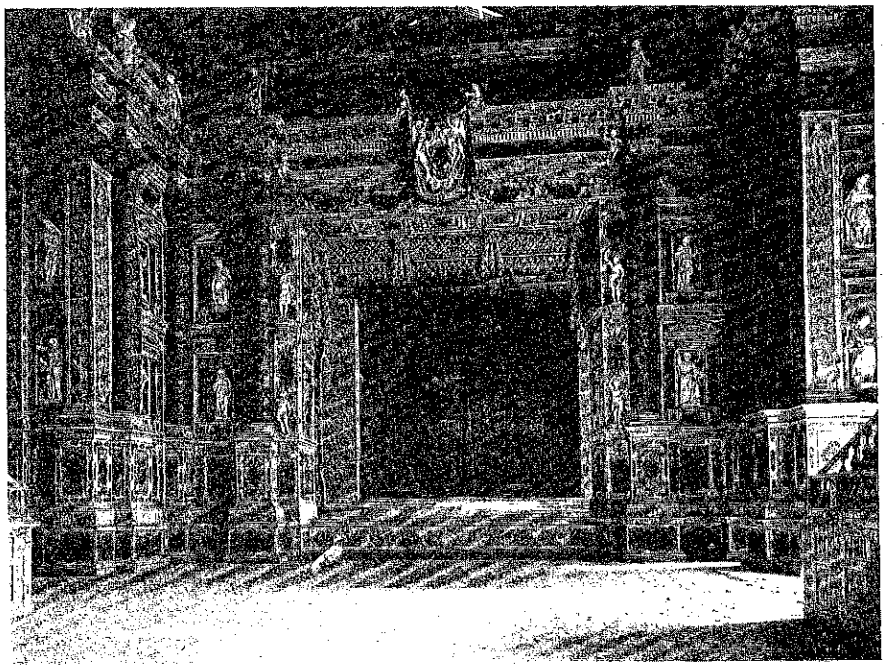
39. La dama Caballería languideciendo en su cueva espera que la rescate Enrique, príncipe de Gales. Decorado de Iñigo Jones para *Barreras* de Ben Jonson.

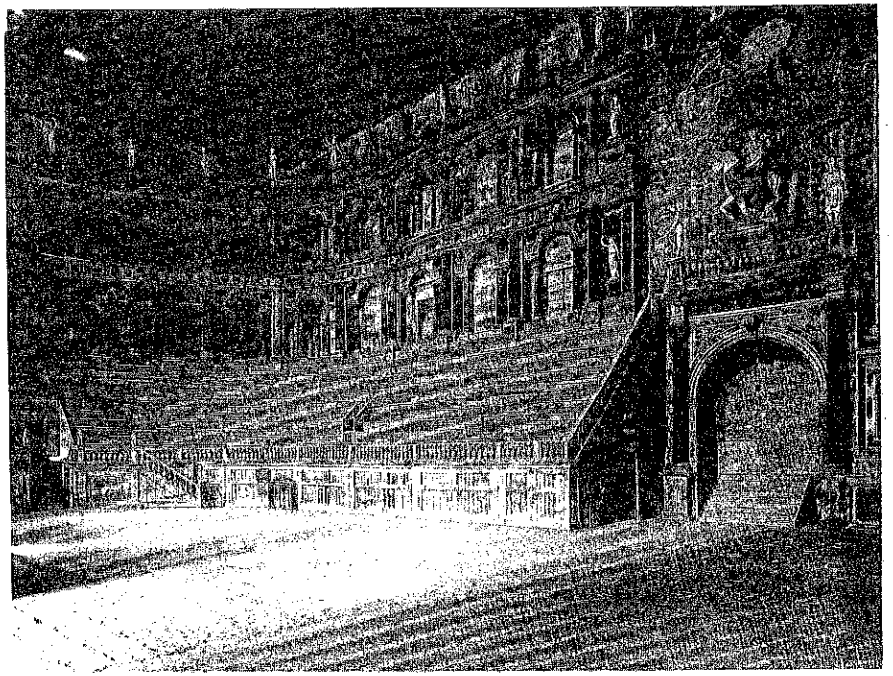


40. *Gli Hercoli Domatori de Mostri et Amore Domatore de gli Hercoli*: un torneo en la corte de Saboya, 1650, con decorado disperso anticuado (detalle).

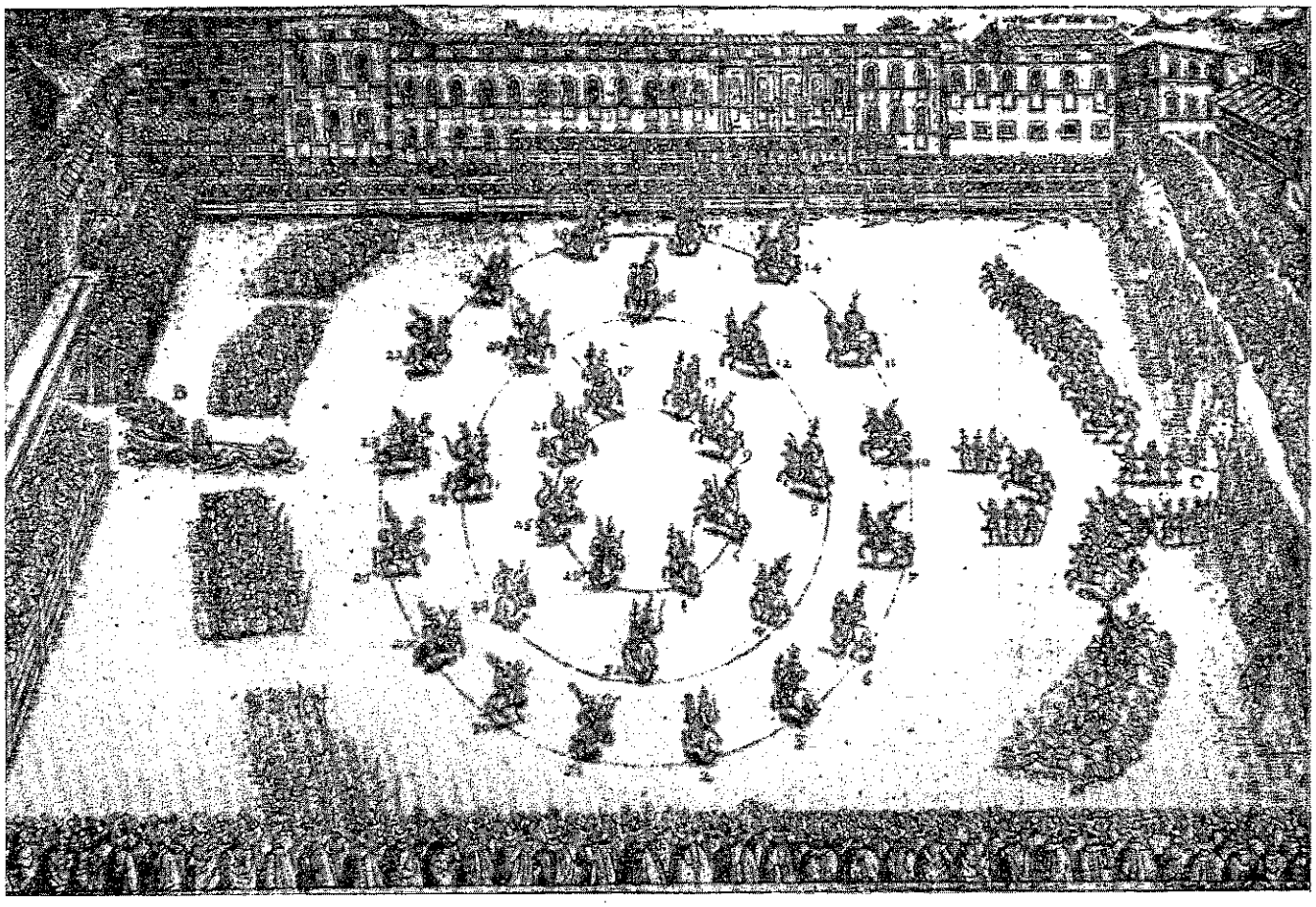


41. Puesta en escena para un *tournoi à thème* en la corte de Este en Ferrara, *L'Isola Beata*, 1569.

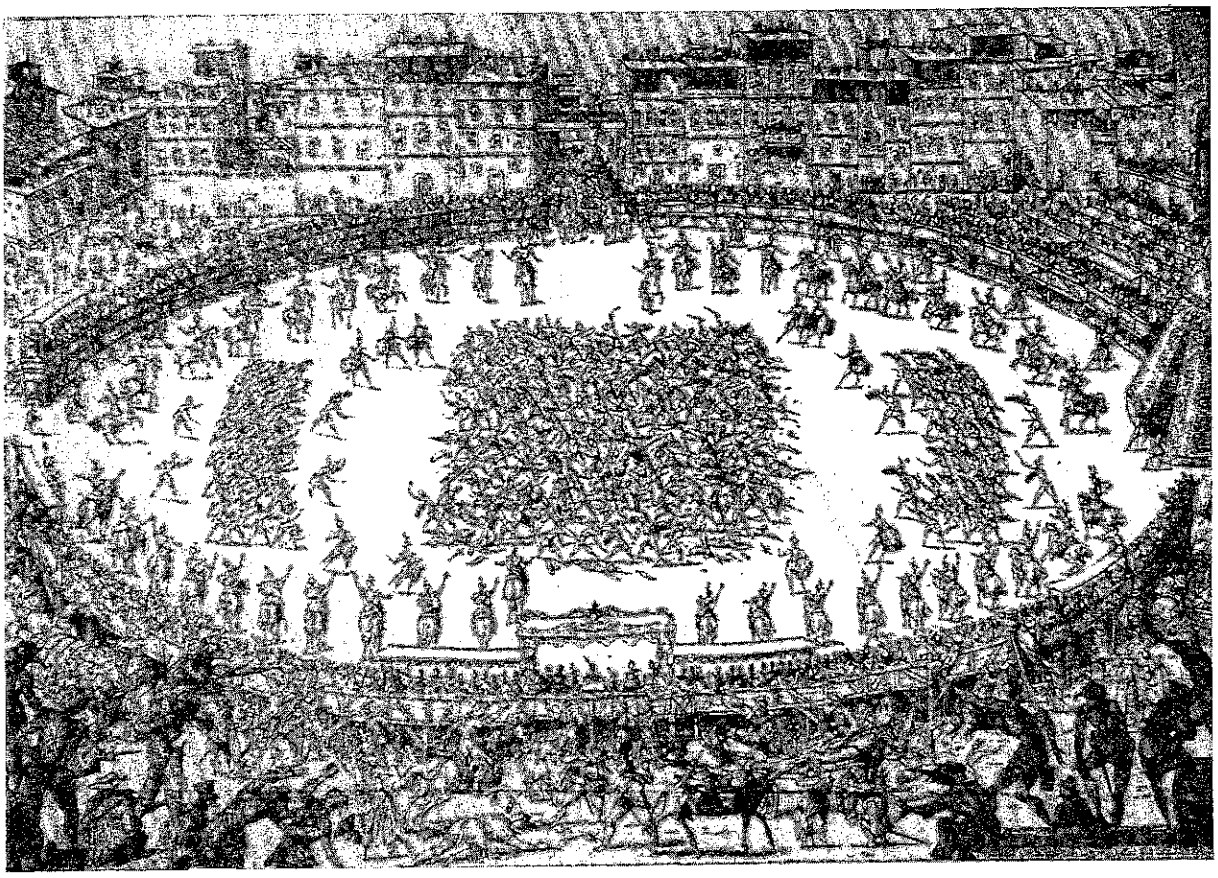




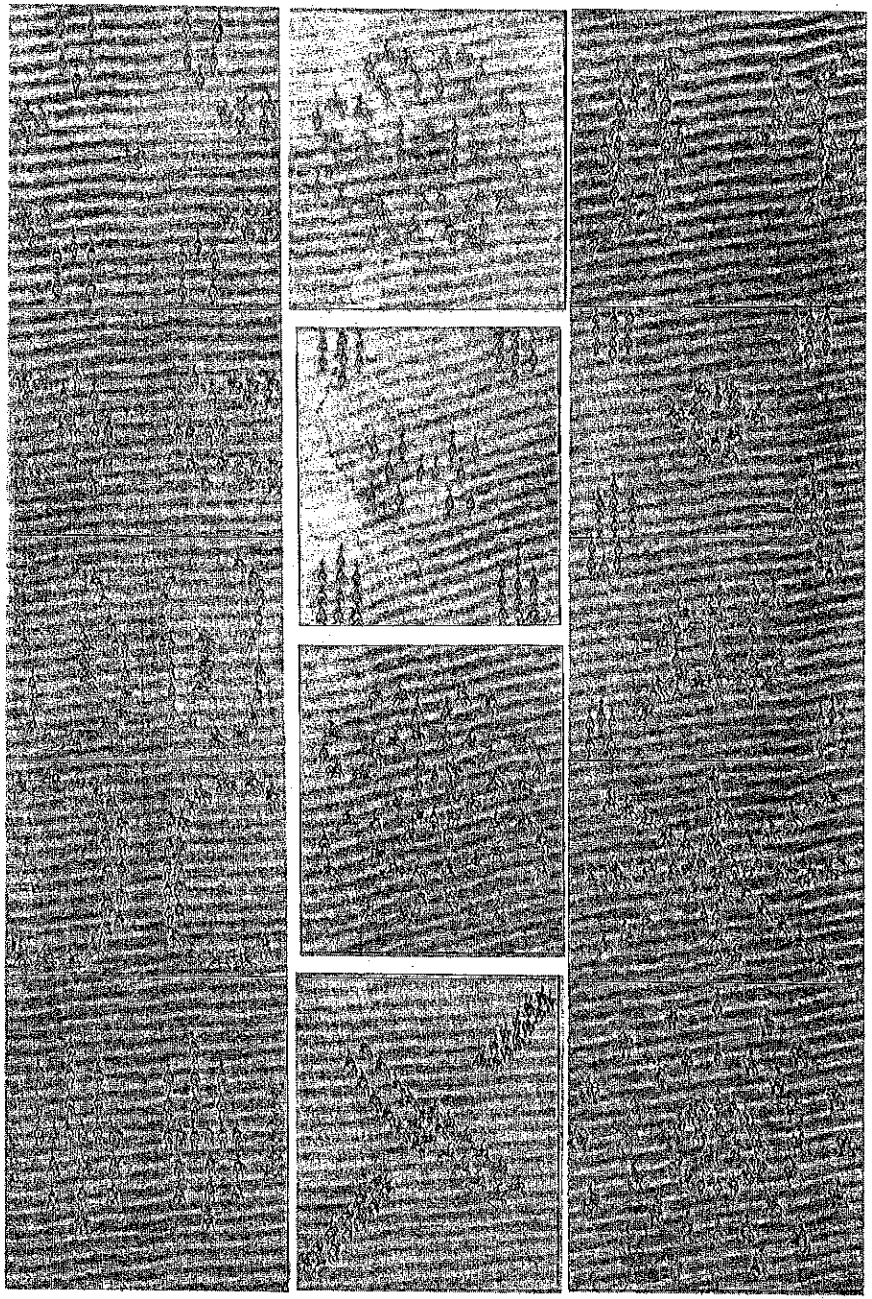
42-43. El Teatro Farnese, Parma, construido en 1618-19 e inaugurado en 1628.



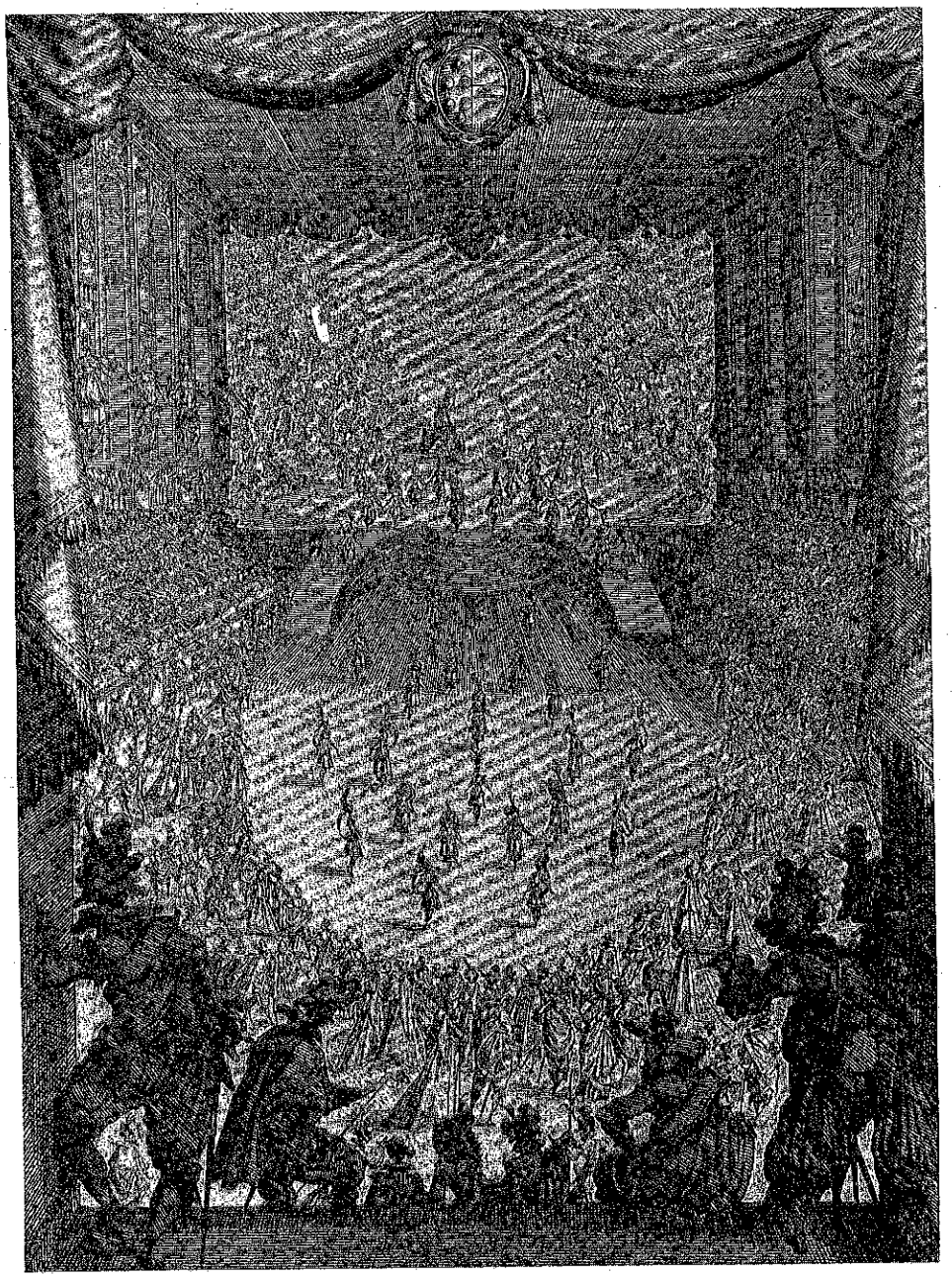
44. *La Giostra dei Venti,* 1608: la más antigua ilustración de una figura en un ballet ecuestre.



45. *Guerra d'Amore;* 1616: al fondo la carroza de Marte y Venus anuncia la resolución del conflicto que se ve en primer término.

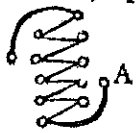


46. Figuras ejecutadas en un ballet ecuestre en los jardines Boboli, 1637.



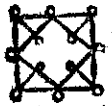
47. Una figura en un ballet en el Teatro Uffizi, 1617. Los espectadores ven desde arriba dos círculos concéntricos de bailarines cuyo punto focal es el gran duque y la gran duquesa.

De ceſte premiere figure ils en formoient vne ſeconde, repreſentant auſſi vn autre caractere dudit Alphabet, pointé de meſme nombre, lequel ſignifioit,



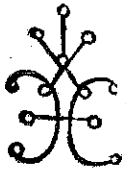
AMBITIEVX DESIR.

Et apres ceſte ſeconde, ils en faſoient vne troiſieſme d'vn autre caractere, ſignifiant



VERTVEVX DESSEIN.

Et puis ceſte quatrieſme qui ſignifioit,



RENOM IMMORTEL.

Les ſuſdites figures ſe moquoient chacune d'vne cadance entiere, tournant ou retournant en leur meſme place: puis apres ces quatre, les viollons ſonnoient la ſeconde partie du ballet, & les cheualiers d'vn

autre pas plus gay & plus releué preſque du tout à capriolles, ils rentroient d'vn bel ordre en la cinquieſme figure, repreſentant auſſi vn caractere, pointé du nombre ſuſdit, ſignifiant



GRANDEVR DE COVRAGE.

Et de la cinquieſme à ceſte ſixieſme, qui ſignifioit



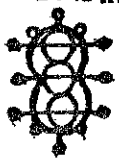
PEINE AGREABLE.

Puis la ſeptieſme ſignifiant,



CONSTANCE ESPROVVEE.

Et la huitieſme ſignifioit



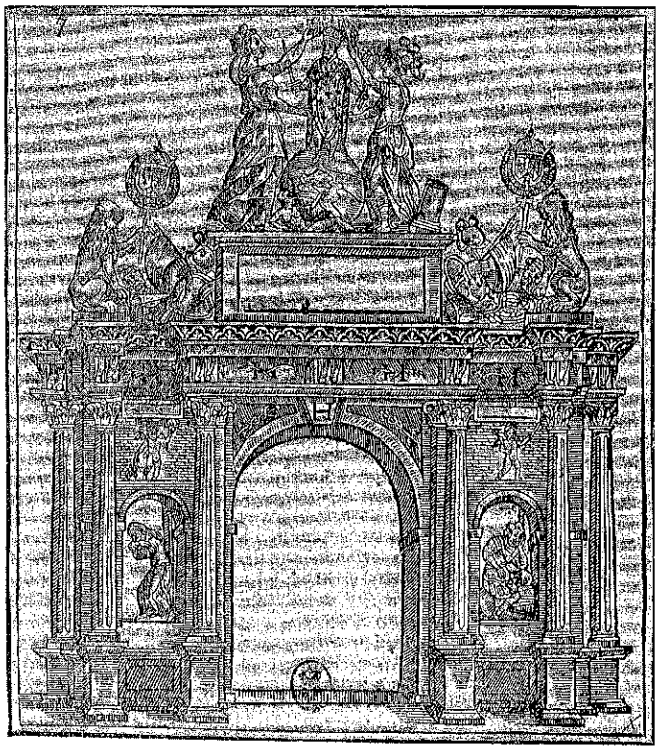
VERITE' COGNEVE.

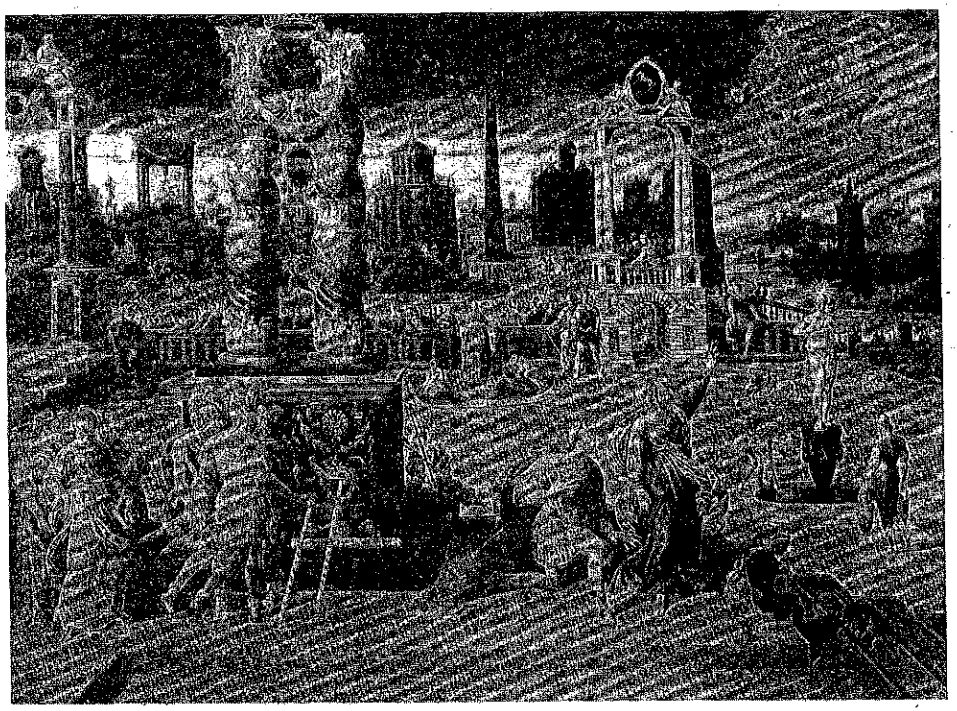
48-49. (Arriba) *Le Ballet de Monseigneur le Due de Vendosme:* figuras simbólicas ejecutadas en un ballet en la corte francesa, 1610.

50. (Derecha, arriba) El Entretenimiento Elvetham, 1591: Isabel I celebrada como Cintia, la diosa de la luna, Emperatriz de los Mares.

51. (Derecha, abajo) Entrada de Enrique IV en Rouen, 1596: el rey, montado en un globo terrestre, derrota a la Guerra y es coronado por la Oportunidad y la Prudencia.

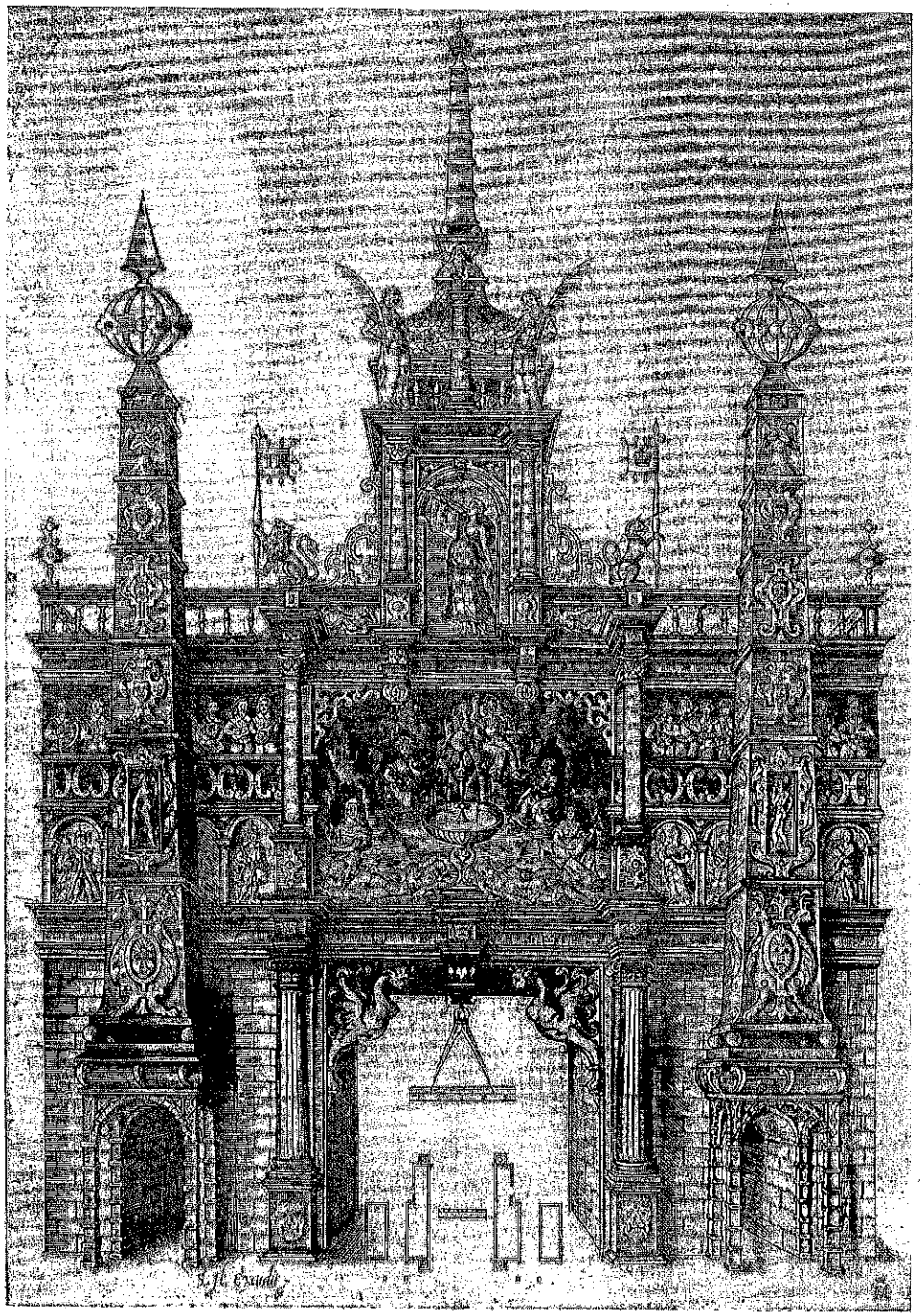


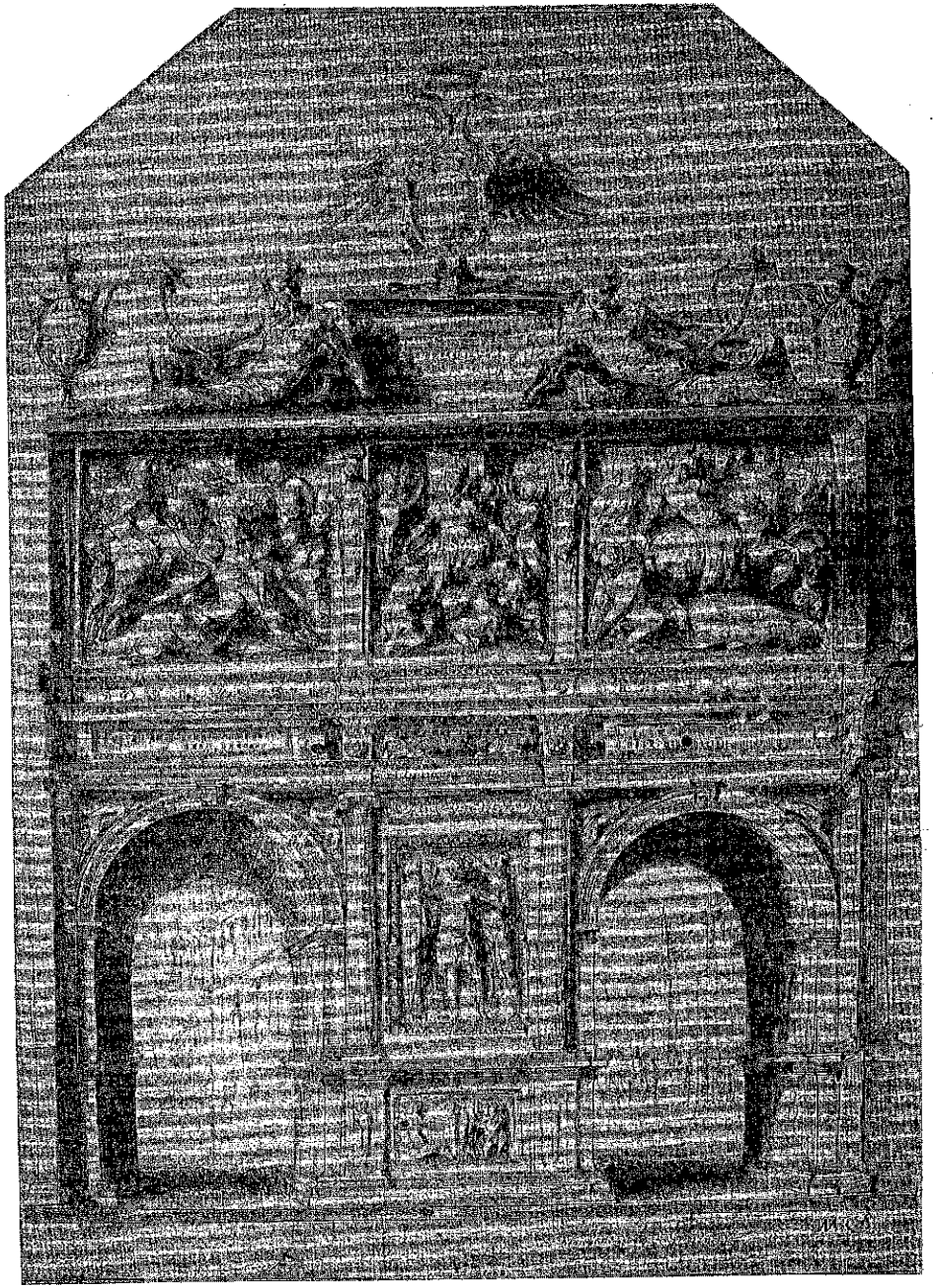




52. (Arriba) Antoine Caron, *El Emperador y la Sibilia*, h. 1570. La sibila Tiburcina muestra al emperador Augusto, probablemente Carlos IX idealizado, una visión de Cristo niño contra una vista de París como *Nova Roma*.

53. (Derecha) Entrada de Jaime I en Londres como emperador de Gran Bretaña y acompañante de Astrea.

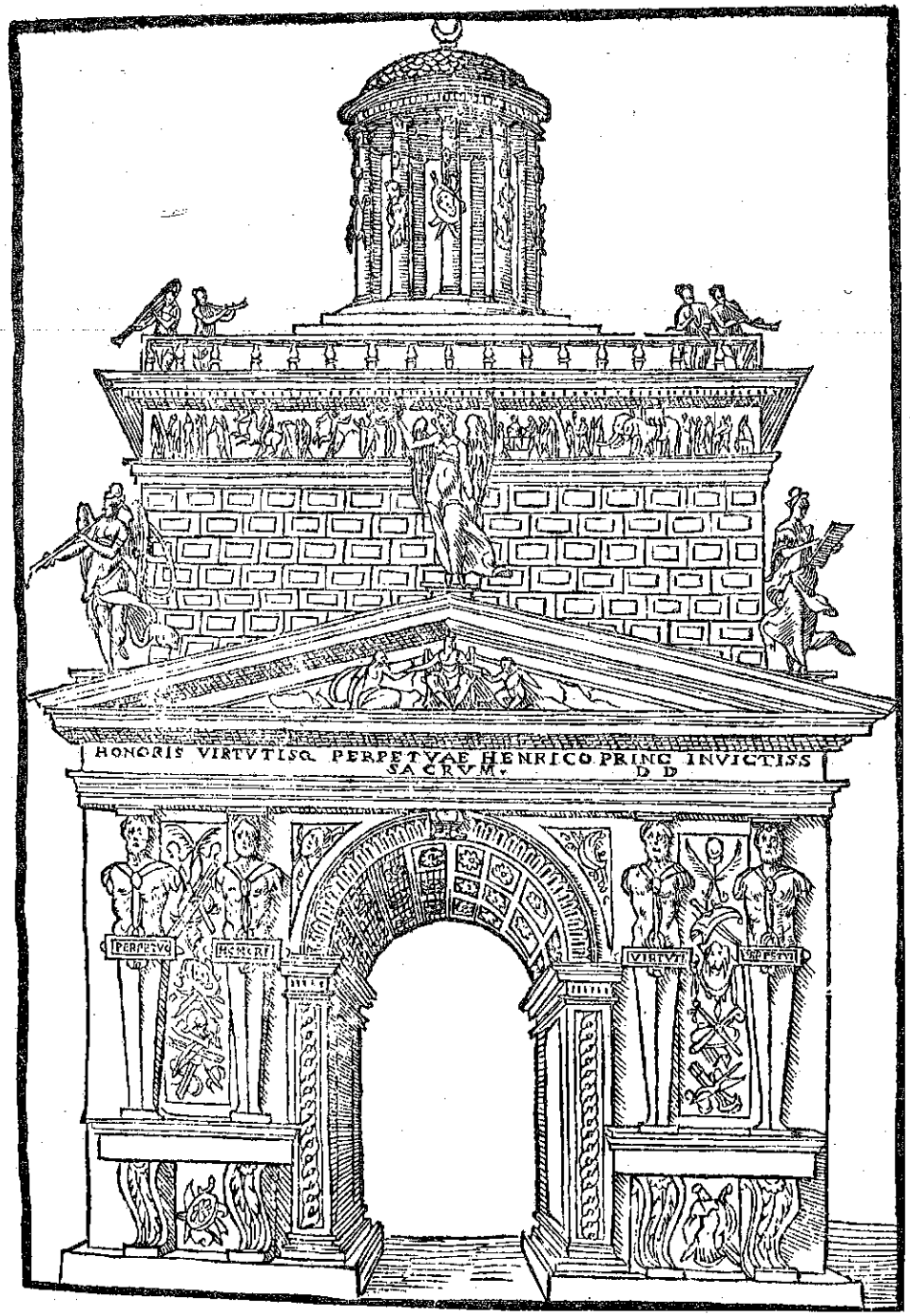




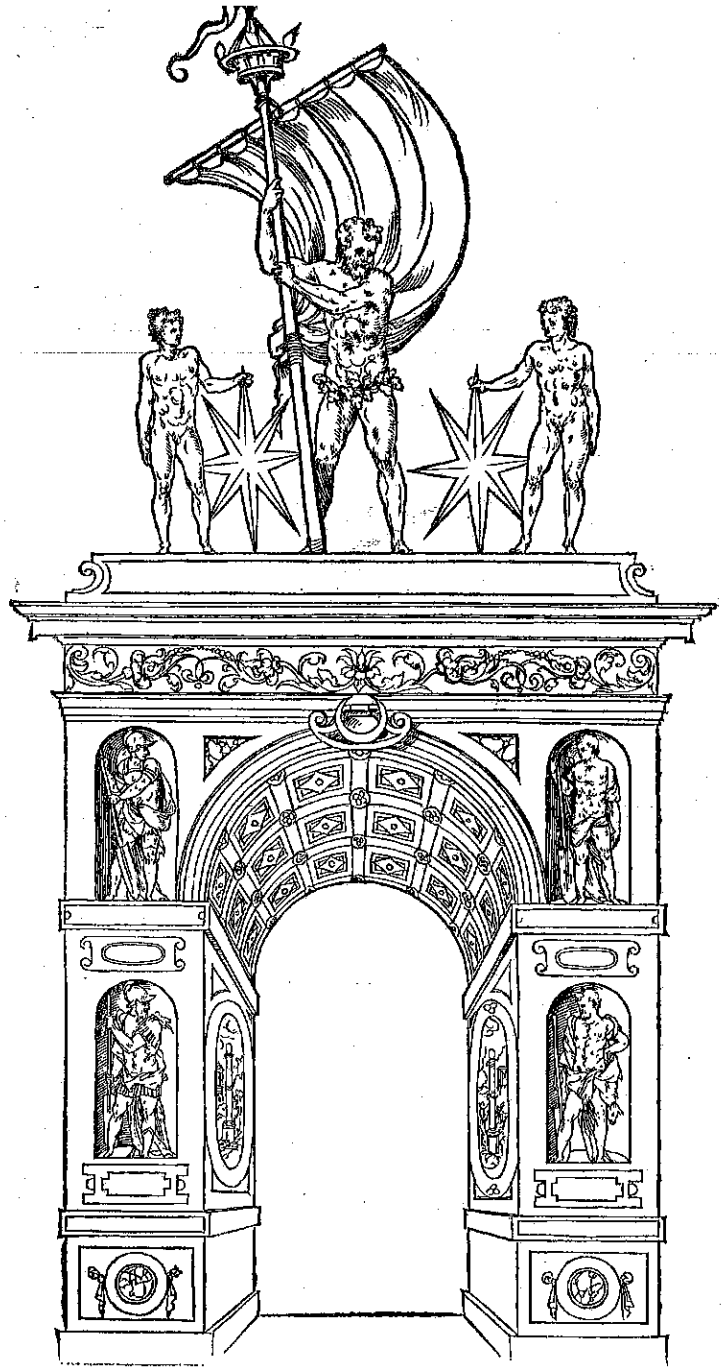
54. Entrada de Carlos V en Génova, 1529: arco diseñado por Pierino del Vaga.



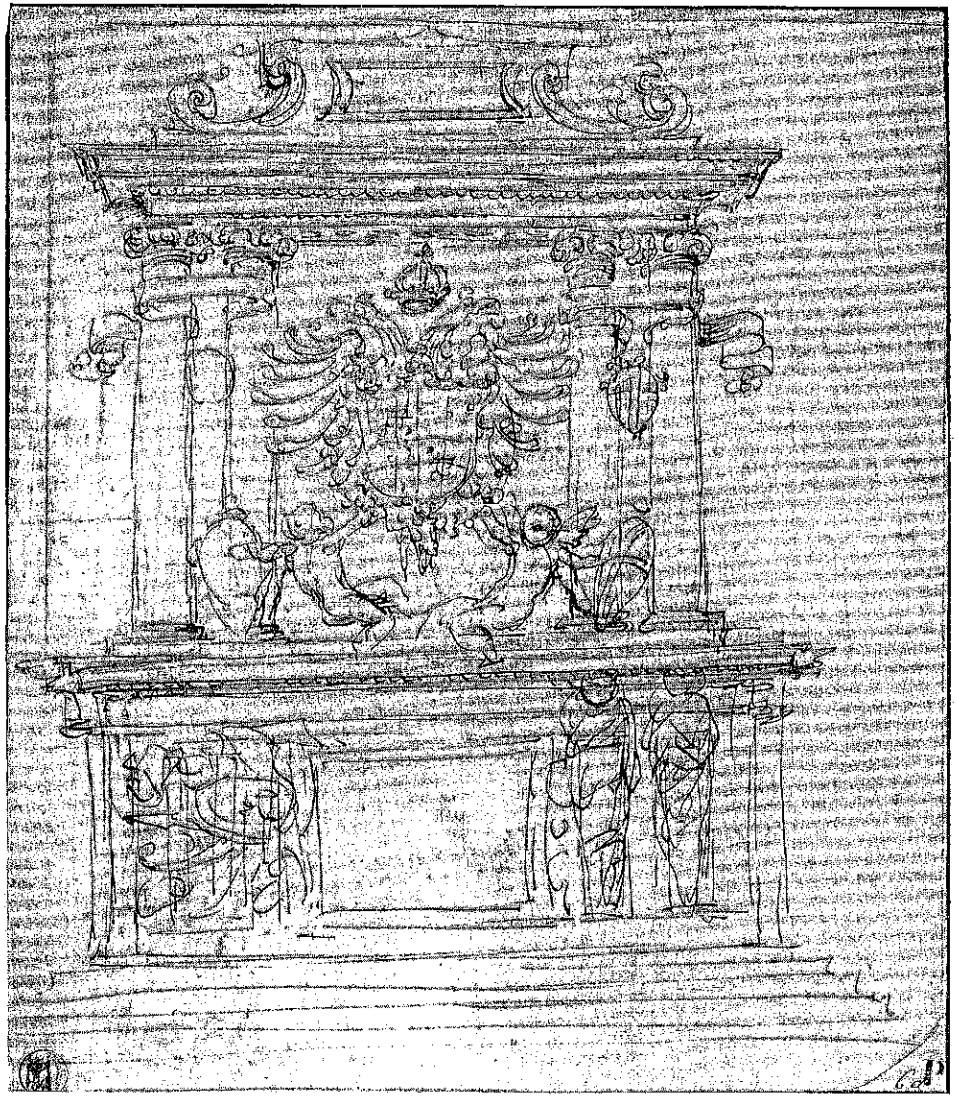
55. Entrada de Carlos V en Mantua, 1530: columna diseñada por Giulio Romano.



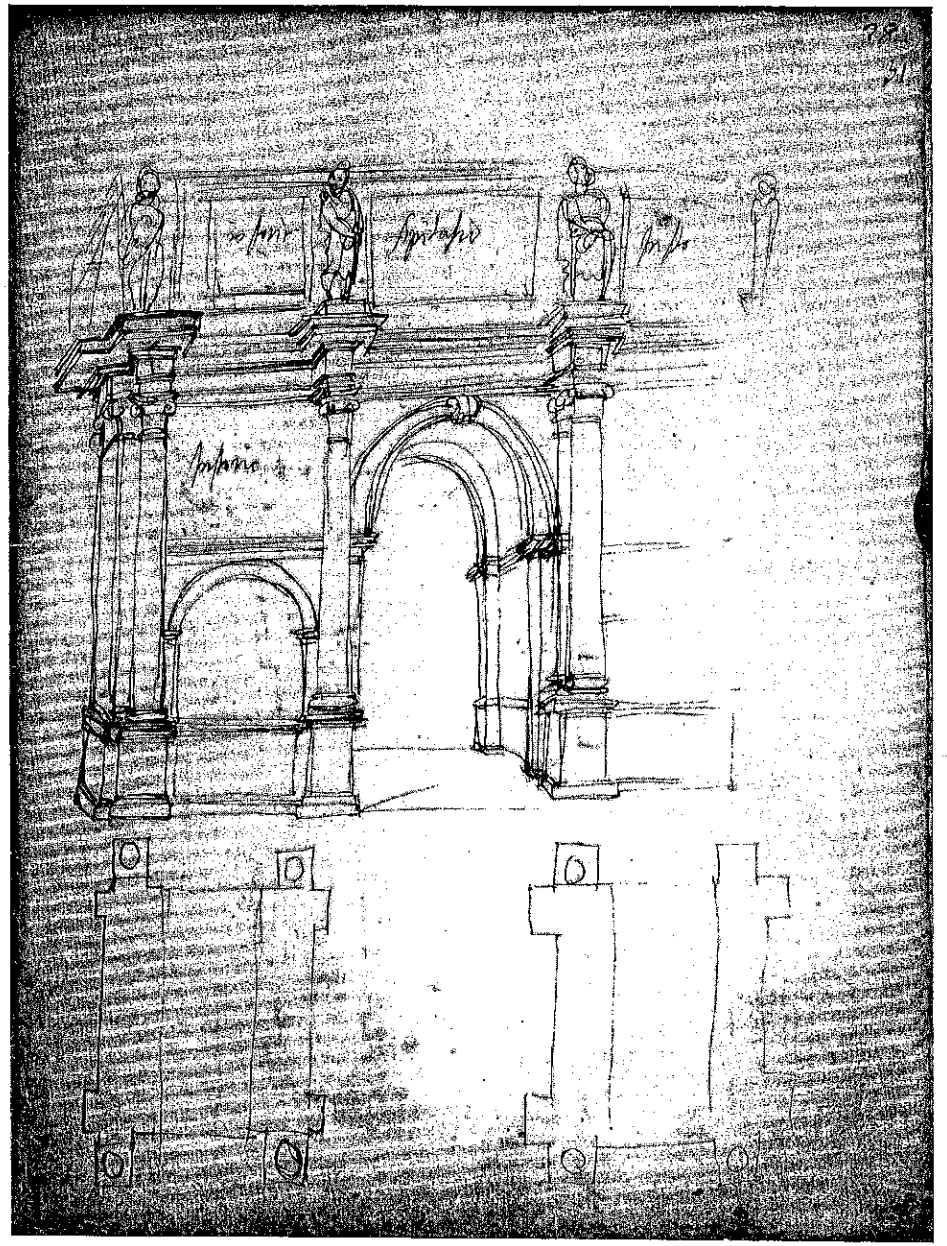
56. Entrada de Enrique II en Lyons, 1548: la entrada de Enrique II fue la primera en Francia al estilo antiguo.



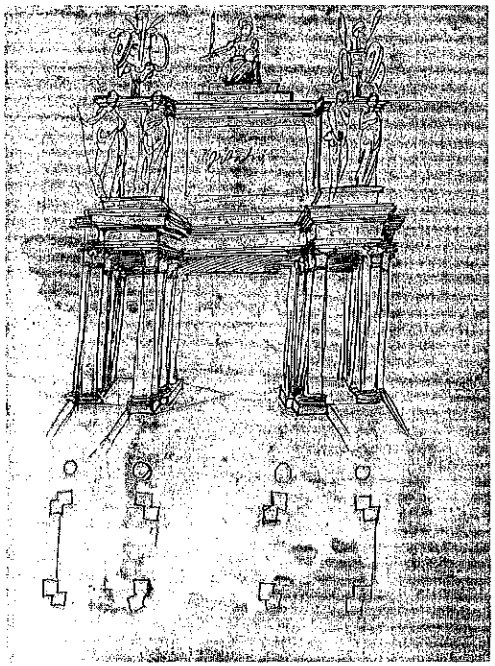
57. Entrada de Enrique II en París, 1549: la segunda al estilo antiguo.

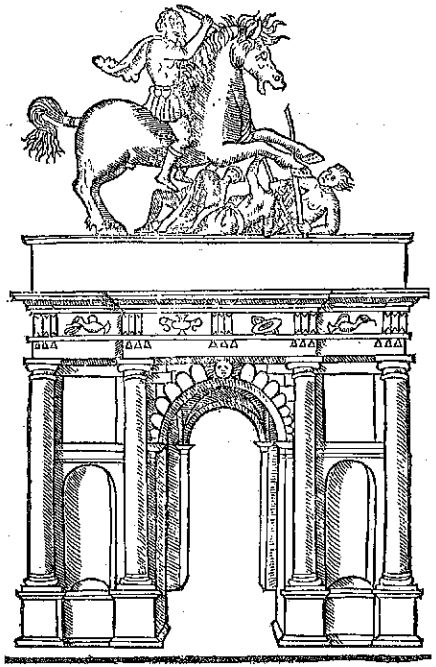


58. Entrada de Carlos V en Messina, 1535: proyecto para una decoración de Polidoro da Caravaggio con las armas imperiales flanqueadas por la empresa del emperador con las columnas de Hércules.



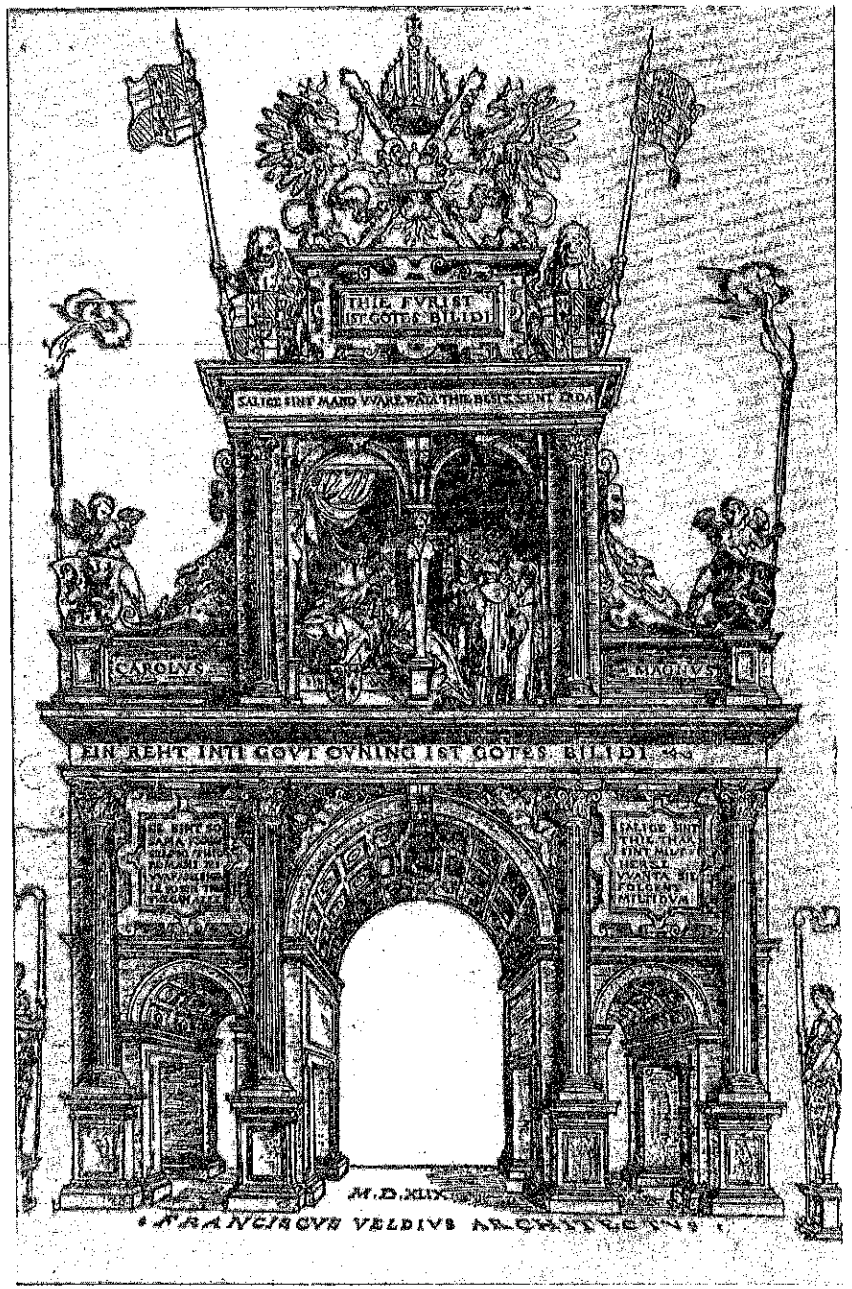
59. Entrada de Carlos V en Roma, 1536: el arco de Constantino con indicaciones para añadir inscripciones.



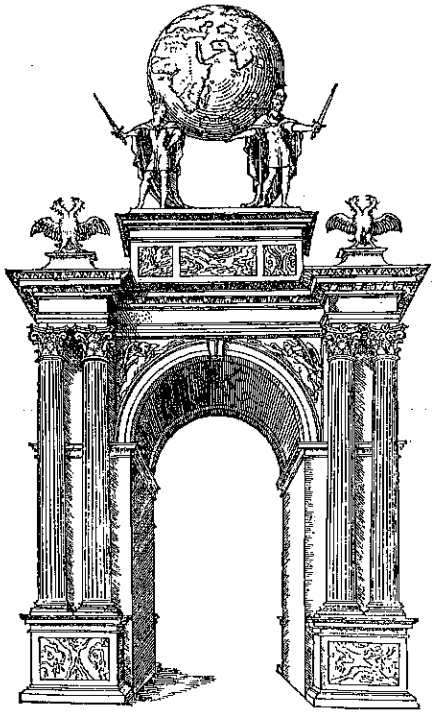


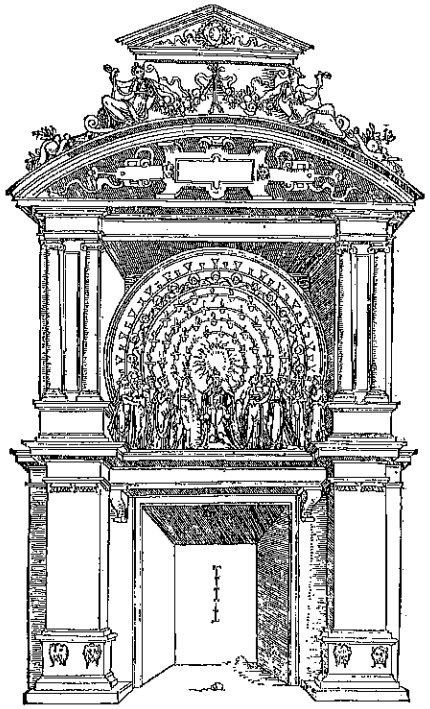
60. (Arriba) Entrada de Carlos V en Roma, 1536: arco diseñado por Antonio da Sangallo, coronado por Roma.

61. (Izquierda) Entrada de Carlos V en Milán, 1541: arco posiblemente diseñado por Giulio Romano con una estatua ecuestre del emperador.



62. Entrada de Felipe II en Gante, 1549: arco de orden corintio; Carlomagno nombra a Luís el Pío su heredero.

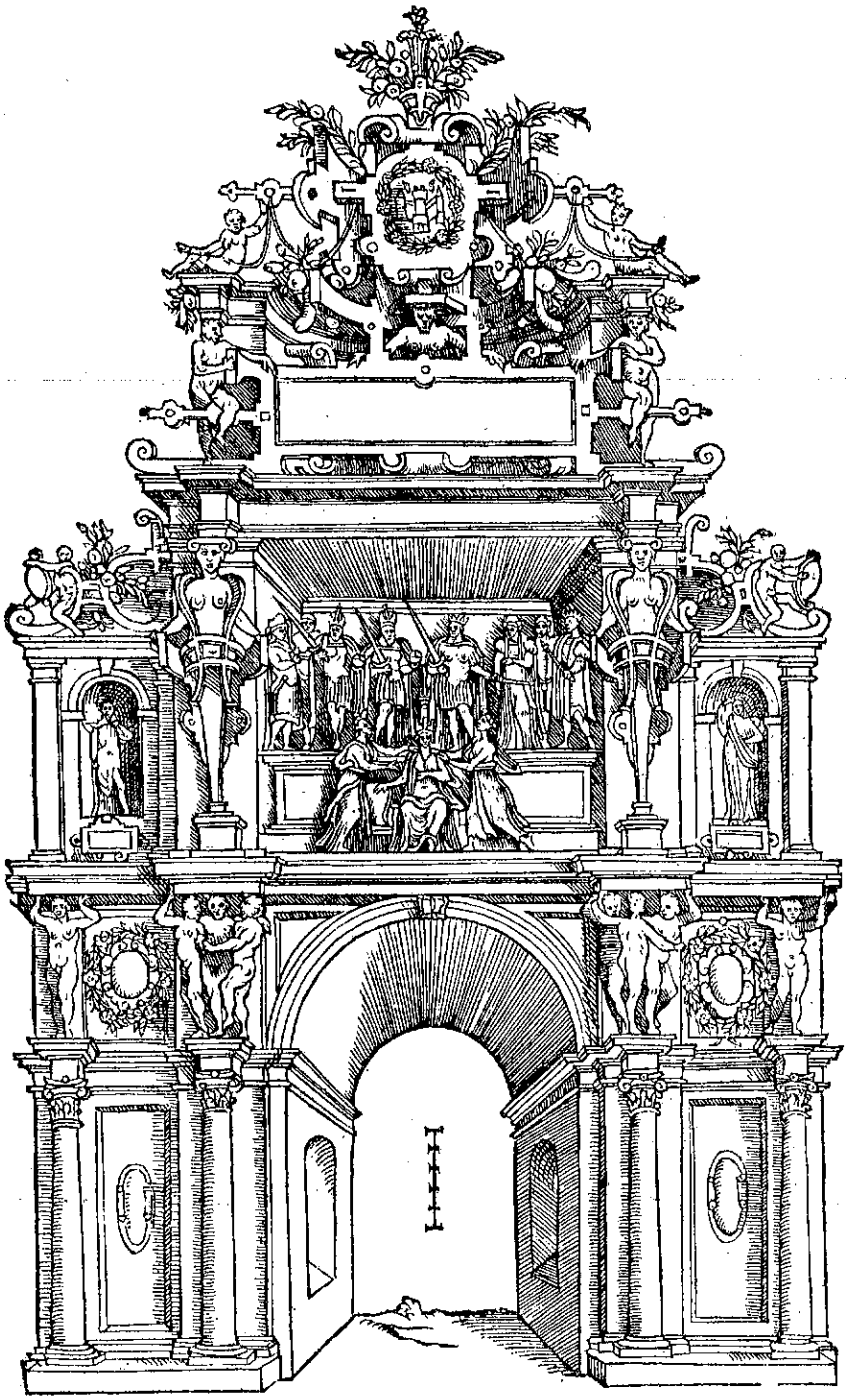


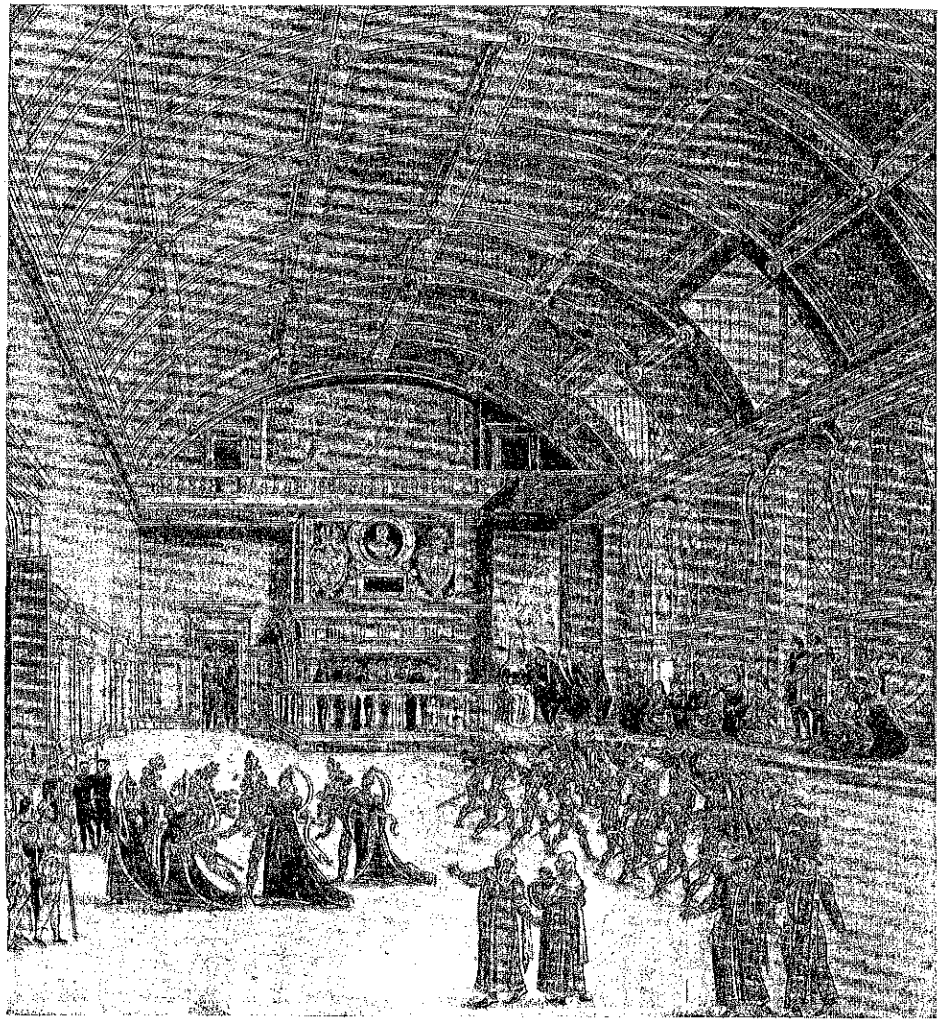


63. (Arriba) Entrada de Felipe II en Amberes, 1549: Carlos V y el príncipe Felipe sostienen el mundo.

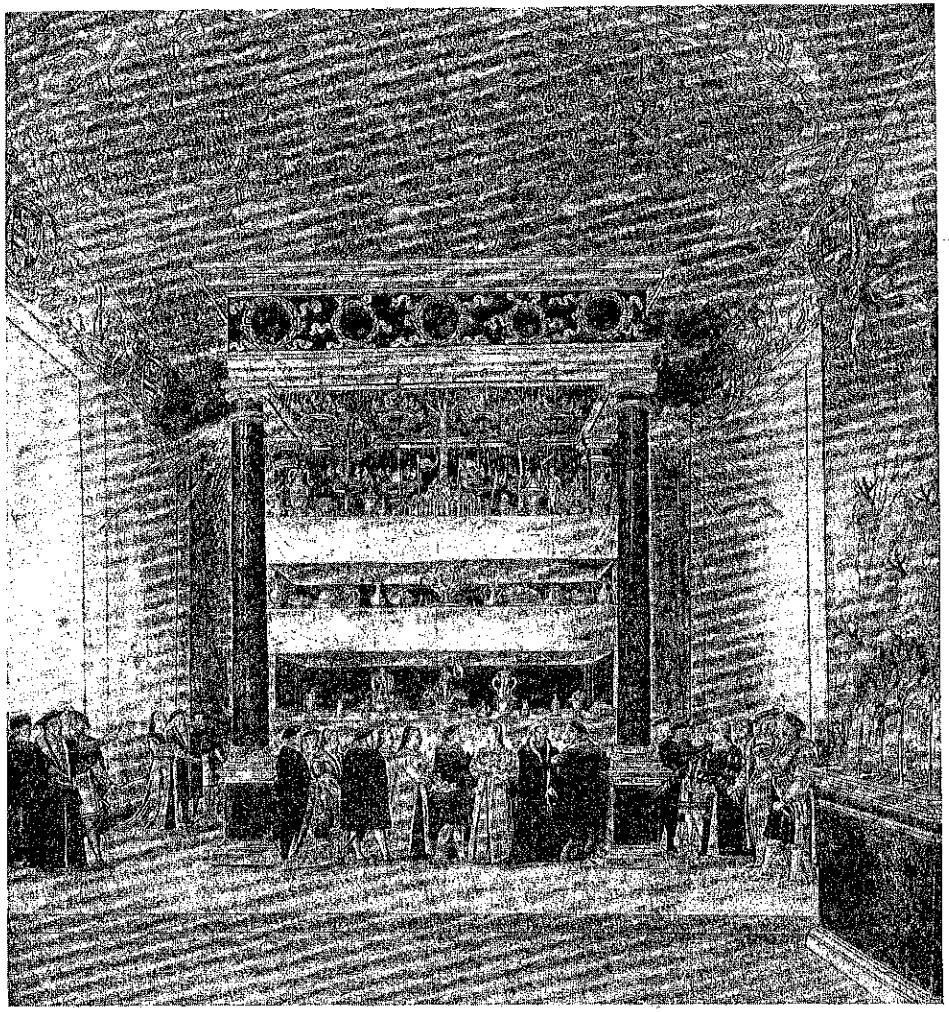
64. (Izquierda) Entrada de Felipe II en Amberes, 1549: Dios Padre corona al príncipe Felipe.

65. (Derecha) Entrada de Felipe II en Amberes, 1549: arco con ornamentos manieristas.

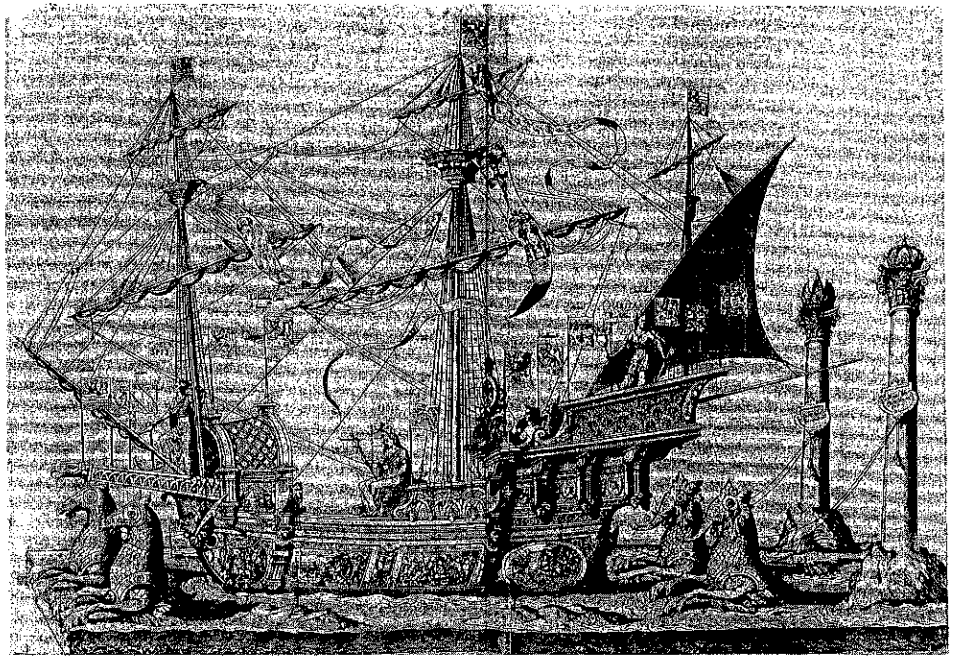


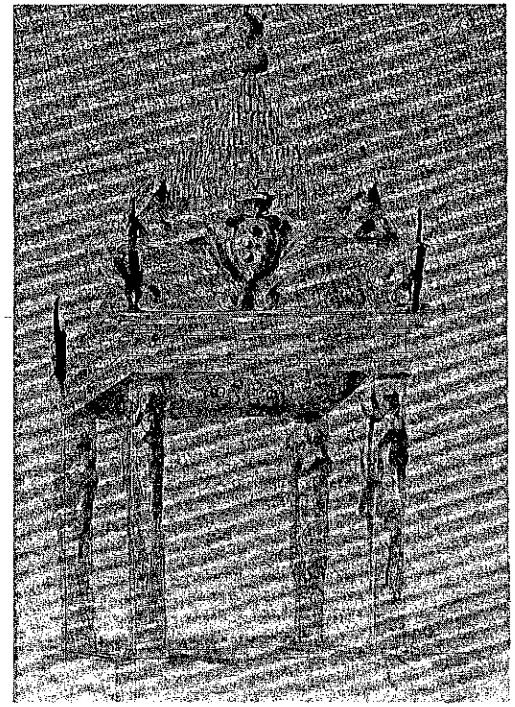


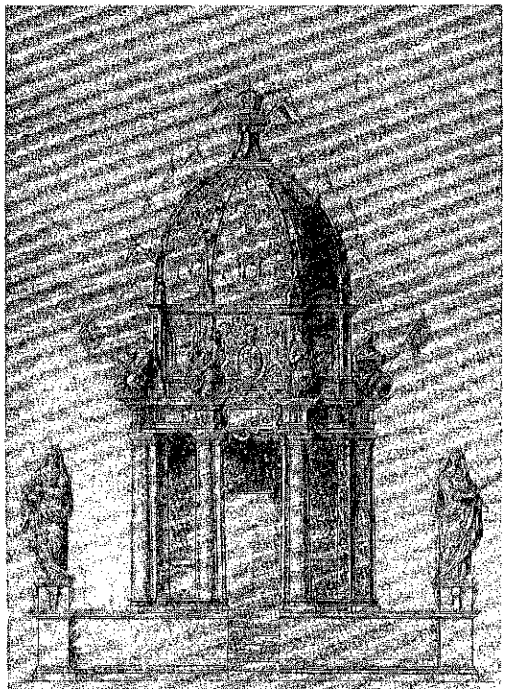
66. Festival en Bains, 1549: unos salvajes interrumpen el sarao y secuestran a las damas.



67. Festival en Bains, 1549: el banquete en la cámara encantada, donde la mesa desciende lentamente revelando los manjares.







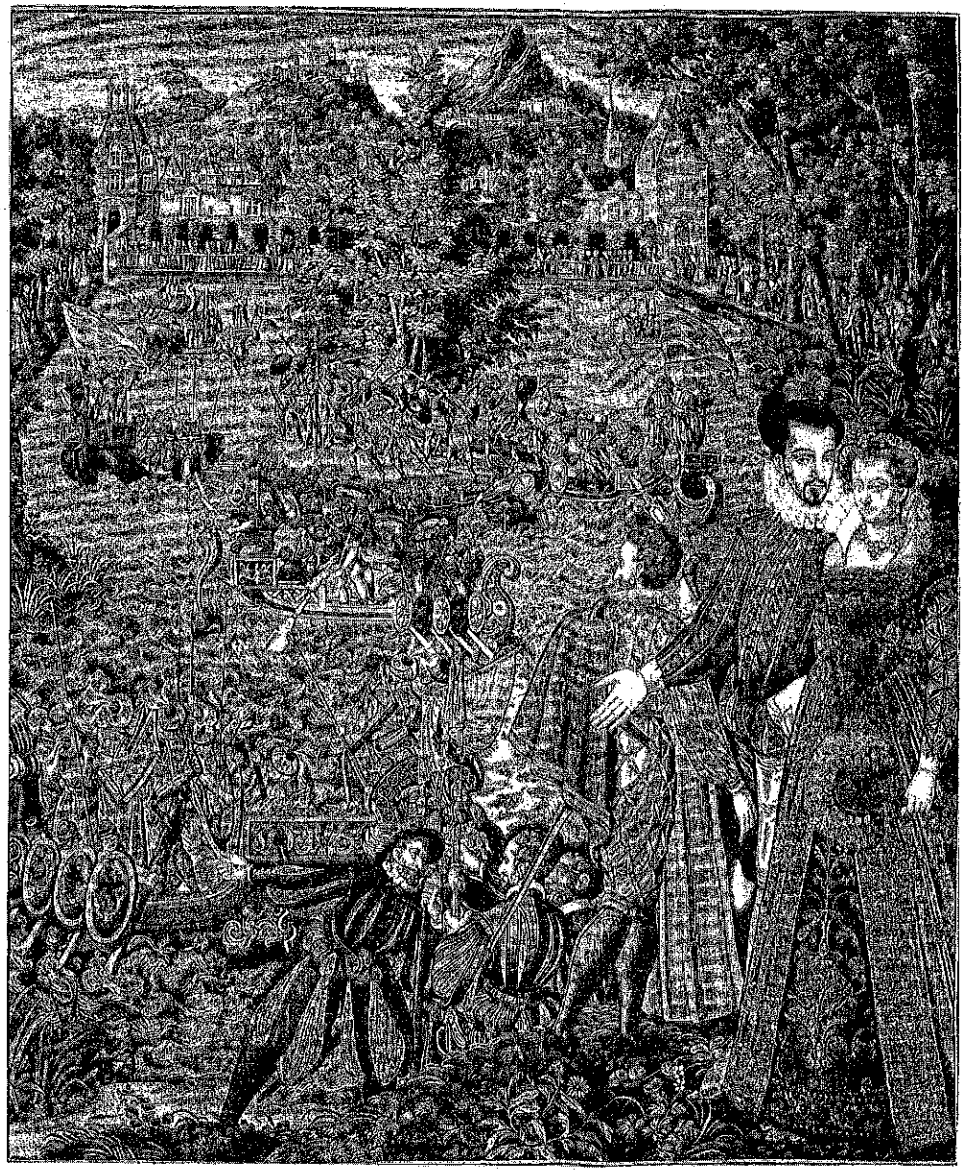
68. (Arriba) Exequias de Carlos V en Bruselas, 1558: nave alegórica tripulada por las Virtudes Teologales en la procesión.

69. (Derecha, arriba) Catafalco para Cosme I, gran duque de Toscana, 1574.

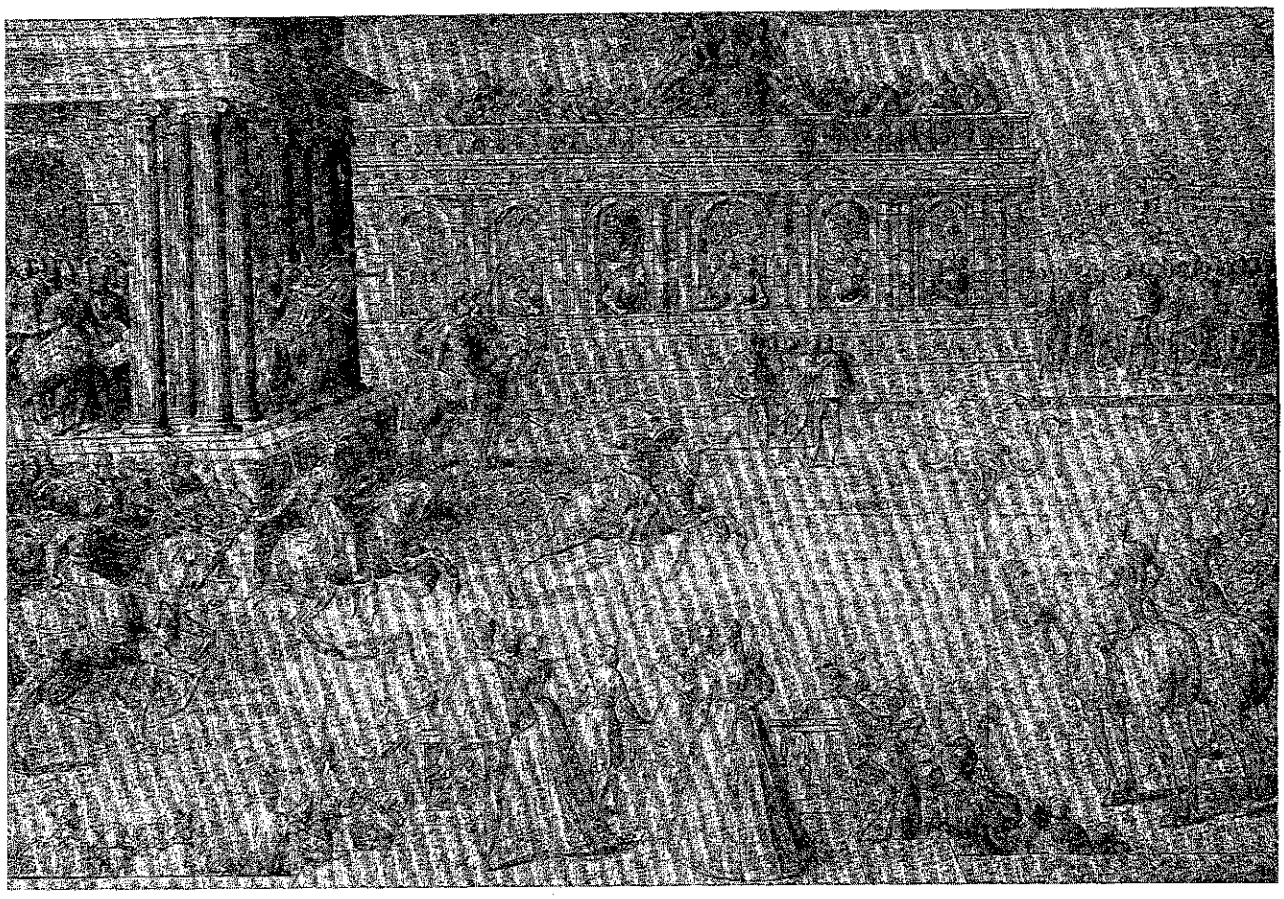
70. (Derecha, abajo) Catafalco diseñado por Iñigo Jones para Jaime I, rey de Gran Bretaña, 1625.



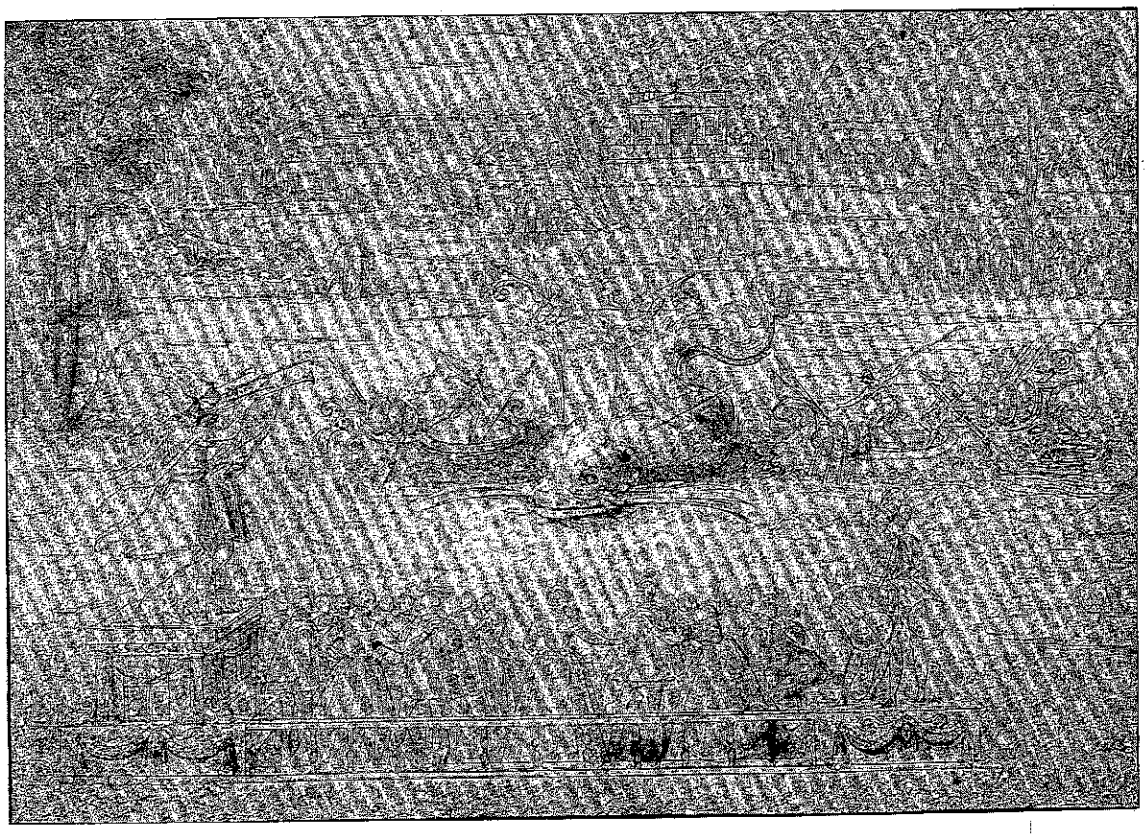
71. Uno de los ocho Tapices Valois. Tejido en los Países Bajos posteriormente a los acontecimientos que reproducen, presentan los festivales de corte franceses con cierto distanciamiento. Este representa una de las «magnificencias» de Bayona.



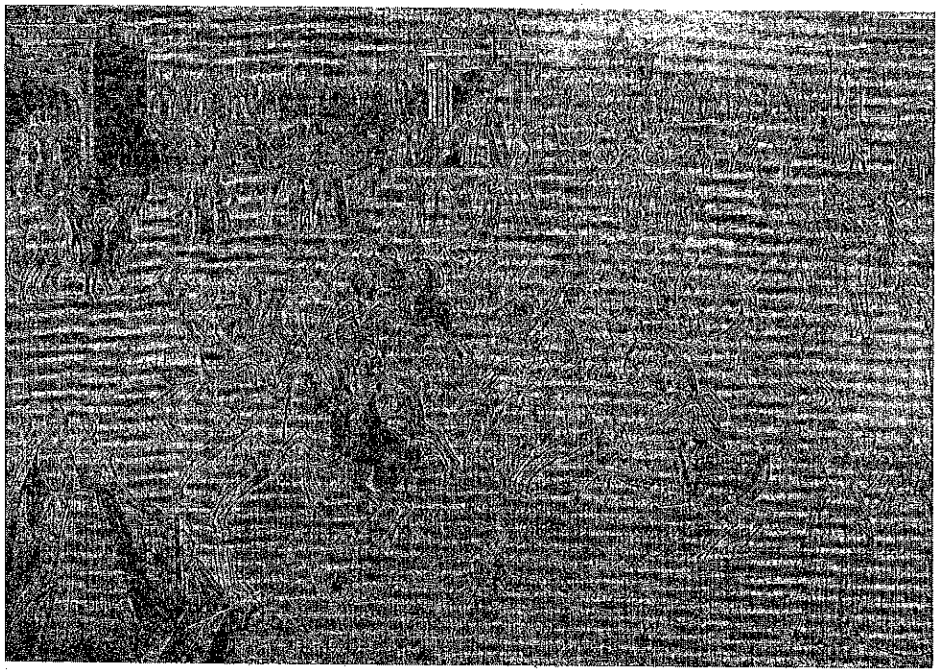
72. Uno de los Tapices Valois representa lo que podría ser un lejano reflejo de una de las «magnificencias», un ataque a una isla en el lago del palacio de Fontainebleau.



73. Las «magnificencias» de Bayona, 1565: el torneo de las naciones con que se inauguró. Carlos IX, vestido de troyano, corre hacia el poste: su hermano, el futuro Enrique III, le sigue ataviado de amazona.



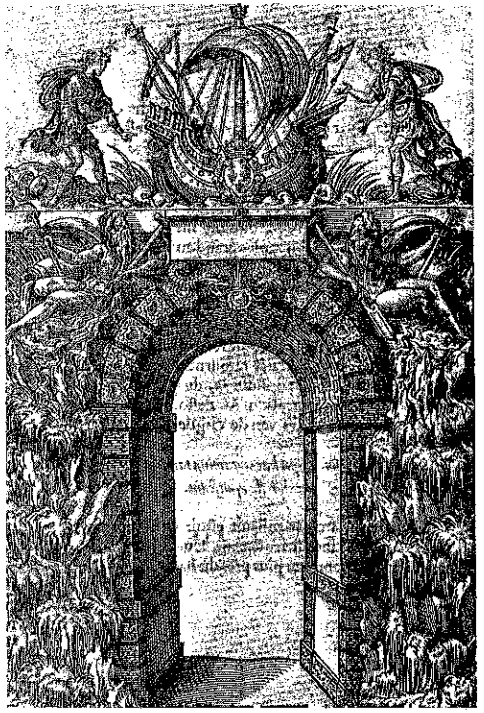
74. Las «magnificencias» de Bayona, 1565: el festival de Catalina de Médicis. El dibujo ilustra sus componentes principales: en primer plano la corte contempla el ataque a una ballena; más a lo lejos, en el río, se ve a Neptuno en una carroza, seis tritones encima de una tortuga marina, Arión sobre un delfín y tres sirenas. A la derecha, en una isla, bailan pastores y pastoras, y a media distancia se alza un pabellón para banquetes.

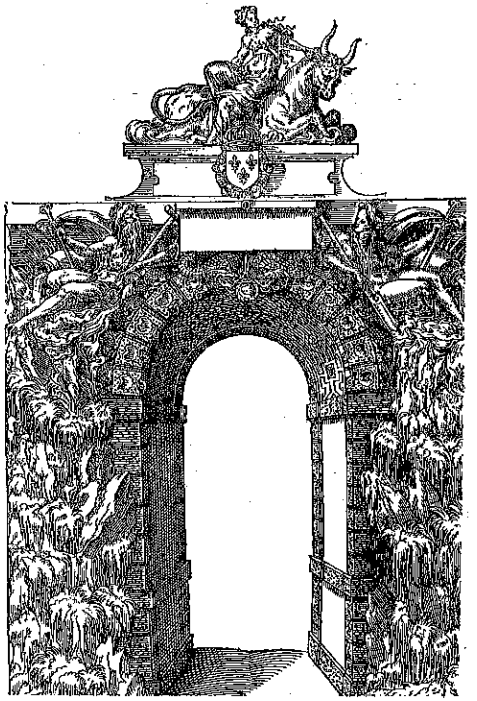


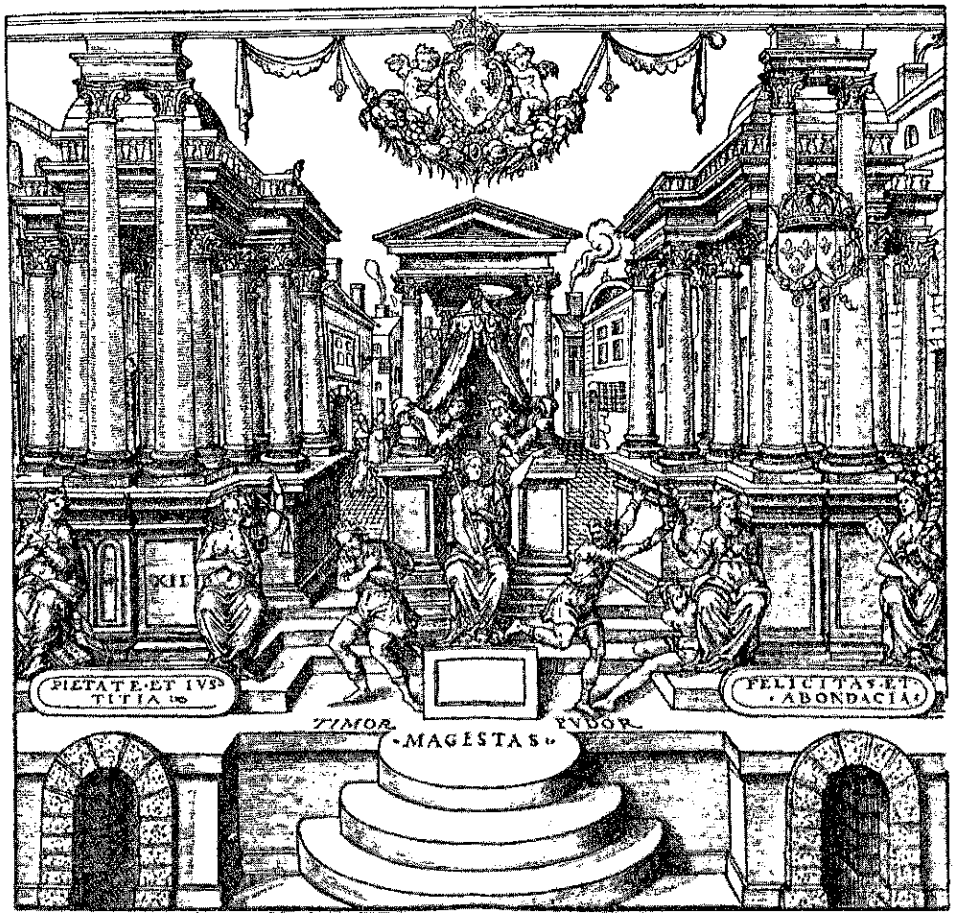
75. (Arriba) Las «magnificencias» de Bayona, 1565: el torneo de los Caballeros de Gran Bretaña e Irlanda. El dibujo combina elementos del comienzo y del final del torneo. A lo lejos hay dos carrozas triunfales que llevan a la Virtud Heroica y a Venus, diosa del Amor, mientras en primer término tiene lugar el combate final en el cual se arrojaron bolas de fuego entre los combatientes.

76. (Derecha, arriba) Entrada de Carlos IX en París, 1571: el arco del Pont Nostre Dame para la entrada del rey. Carlos IX y su hermano como las estrellas Cástor y Polux prometen calma después de las tormentas a la nave del estado francés, emblema también de la ciudad de París.

77. (Derecha, abajo) Entrada de Isabel de Austria en París, 1571; el mismo arco redecorado para la entrada de la reina con figuras que representan «El rapto de Asia» pronosticando un vasto imperio para el hijo de esta unión.

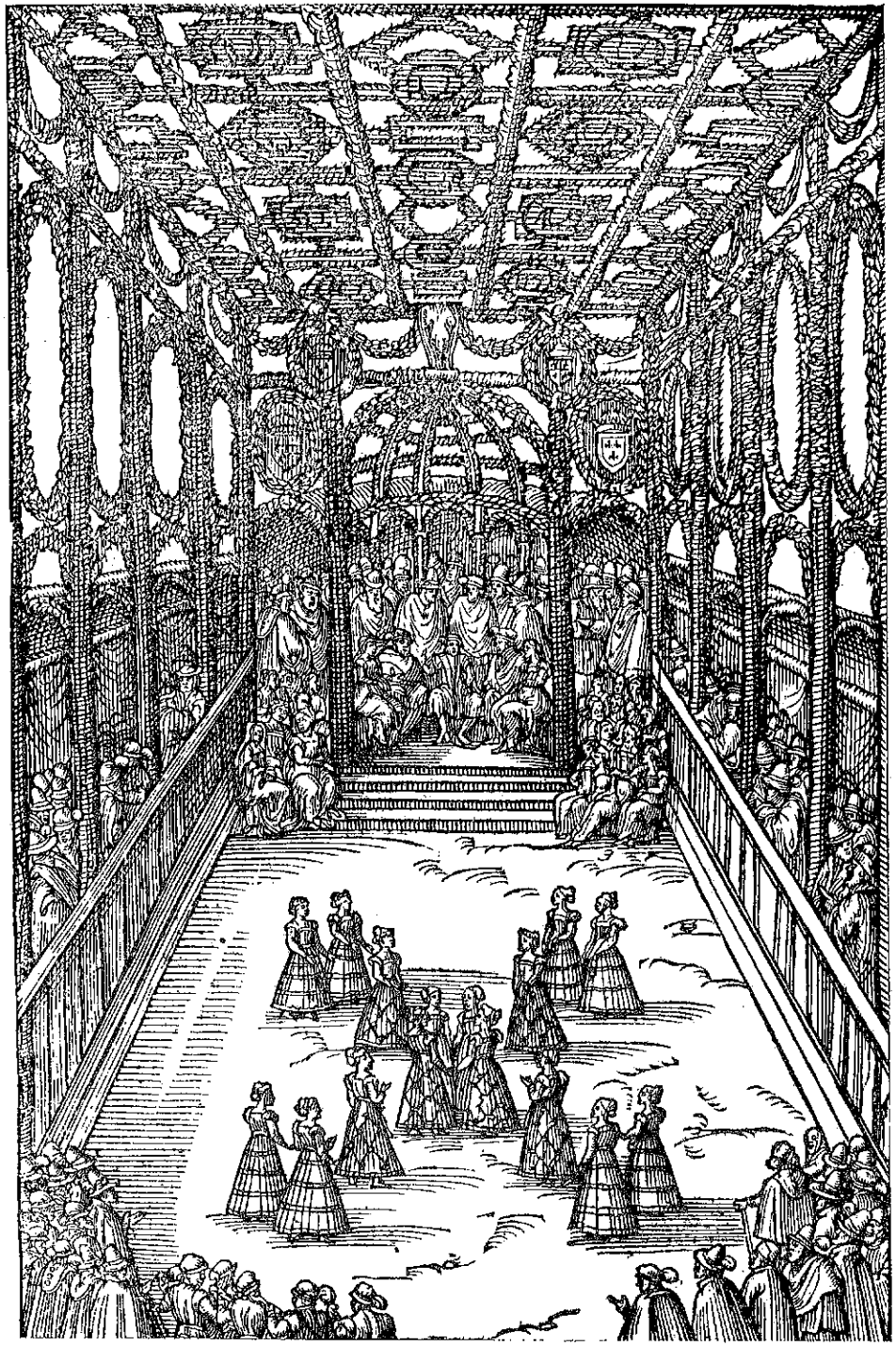


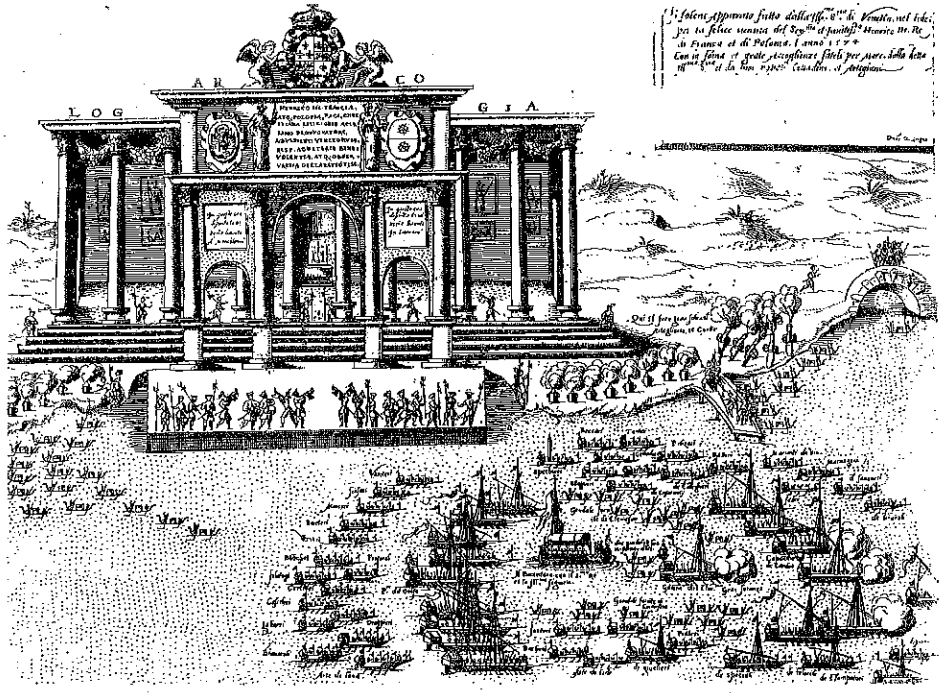




78. (Arriba) Entrada de Carlos IX en París, 1571: perspectiva serliana cerca de l'Apport de París o Châtelet con la divisa del rey de dos columnas gemelas como emblemas de la Piedad y la Justicia flanqueando la figura de su majestad.

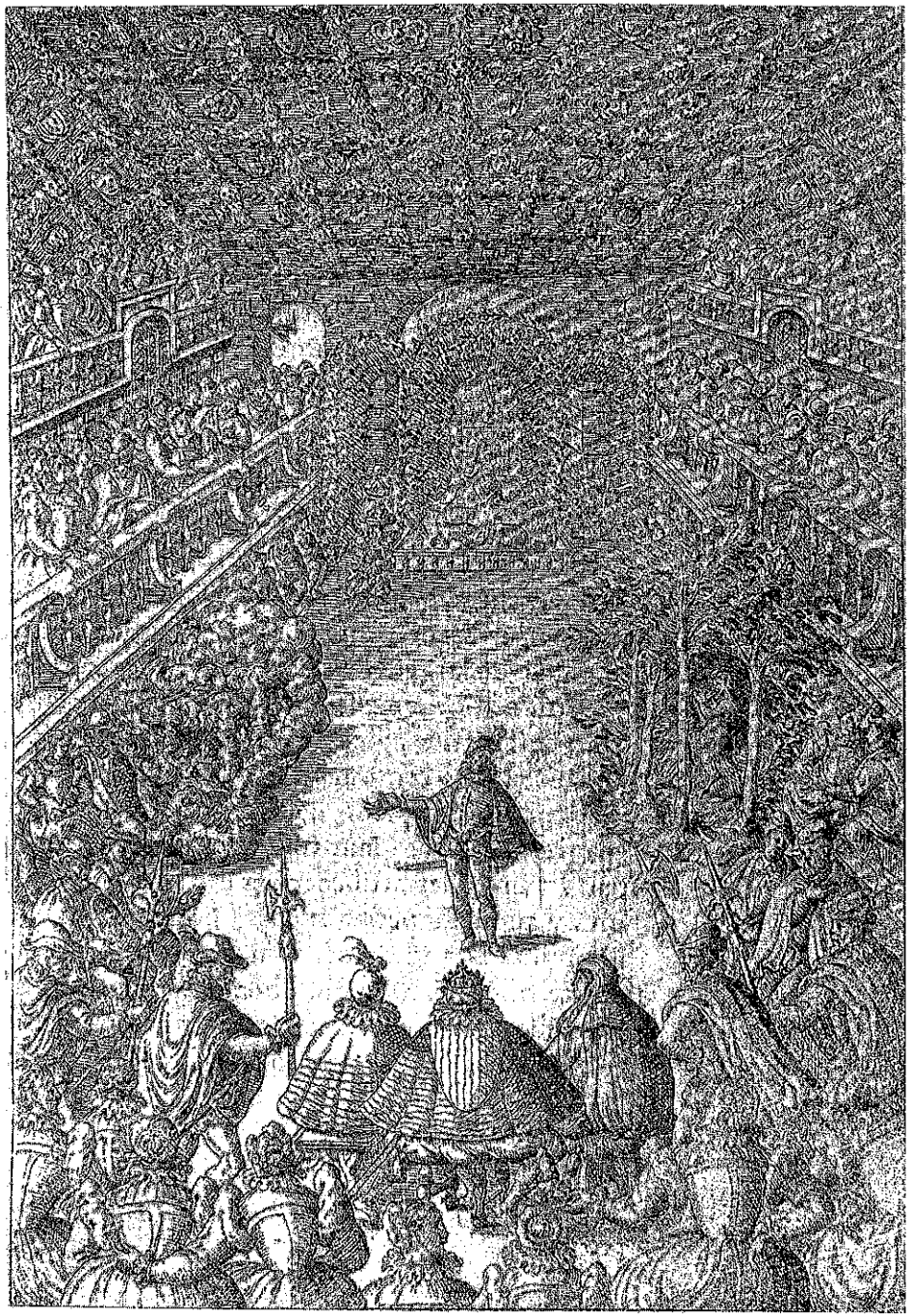
79. (Derecha) «Magnificencias» para los embajadores polacos, 1573: grabado en madera contemporáneo de un ballet en el cual dieciséis damas de la corte, entre ellas Margarita de Valois, forman una figura.

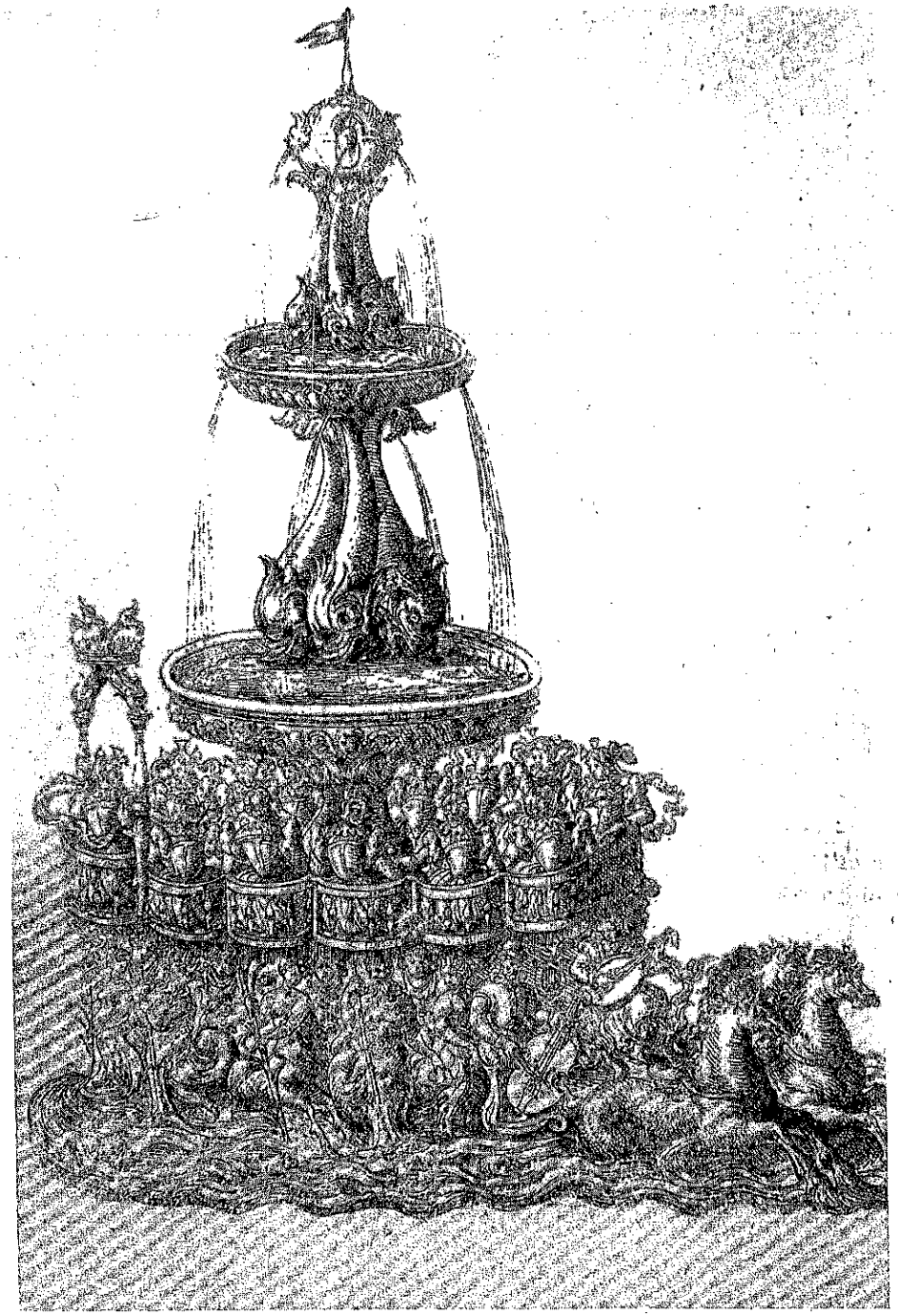


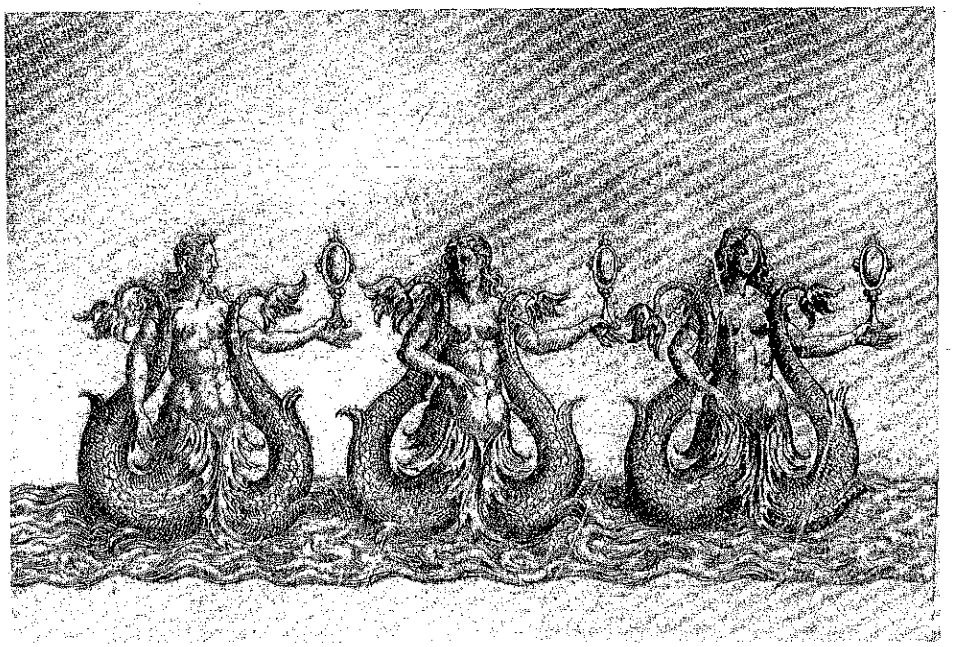


80. (Arriba) Enrique III entra en Venecia, 1574. Un arco triunfal conduce a una logia en el Lido, ambos diseñados por Andrea Palladio, el primero adornado con pinturas de Tintoretto y Veronese.

81. (Derecha) *Le Balet Comique de la Reyne,* 1581: la Sala de Borbón del Louvre al comienzo del ballet. Enrique III con su madre, Catalina de Médicis, sentada a su derecha, contempla a Circe en un jardín encantado.

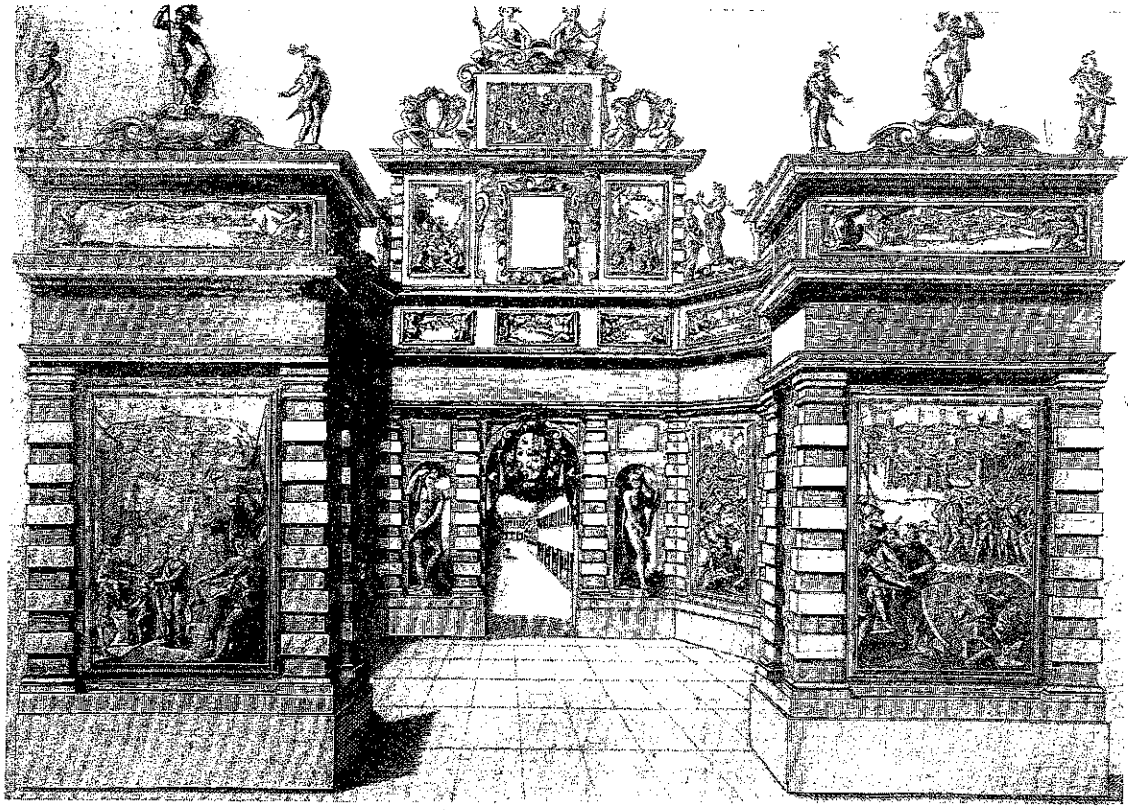




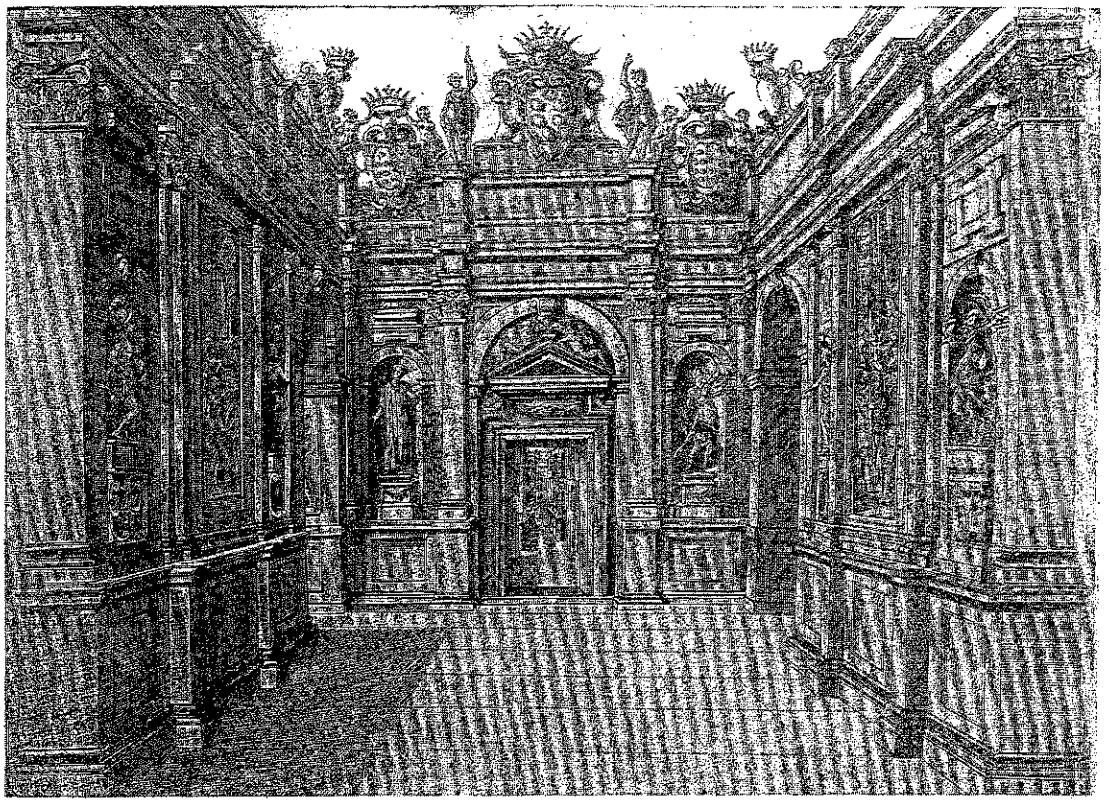


82. (Izquierda) *Le Balet Comique de la Reyne,* 1581: la carroza de la fuente que lleva a Luisa de Lorena y a sus damas en un balcón con los músicos abajo. Se puede ver la carroza entrando en la pista al fondo, a la izquierda, en la ilustración 81.

83. *Le Balet Comique de la Reyne,* 1581: las sirenas que acompañaban a la carroza de la fuente.



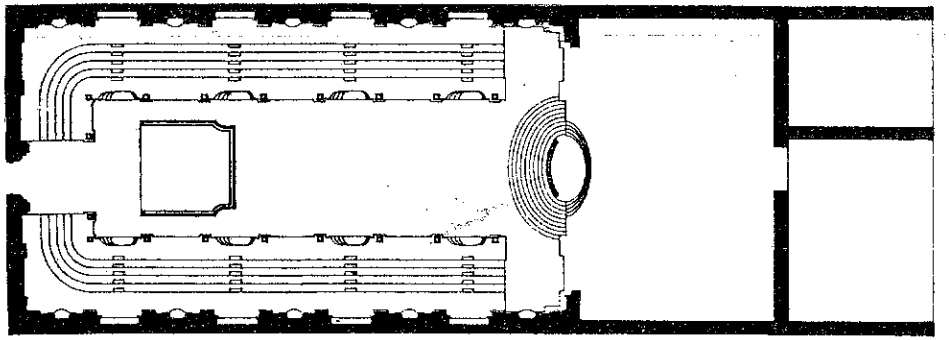
84. Entrada de Cristina de Lorena en Florencia, 1589: arco en la *Porta al prato* de Alessandro Allori dedicado a la historia de Florencia.



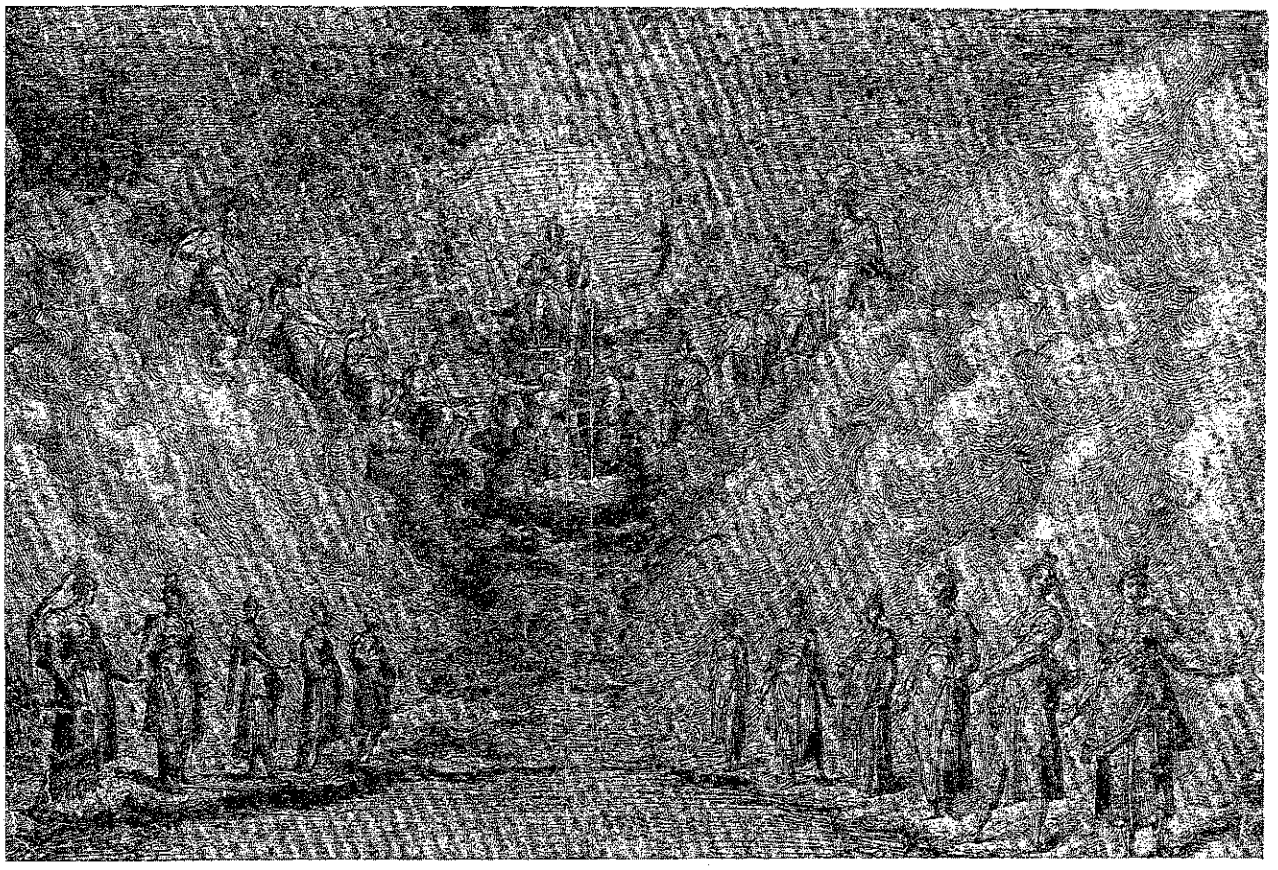
85. Entrada de Cristina de Lorena en Florencia, 1589: arco en *el canto degli Antellesi* de Taddeo Santini en honor de los Médicis.



86. Entrada de Cristina de Lorena en Florencia, 1589: parte de la decoración delante del Palazzo Vecchio: Cosme I corona a Toscana con la diadema gran ducal.



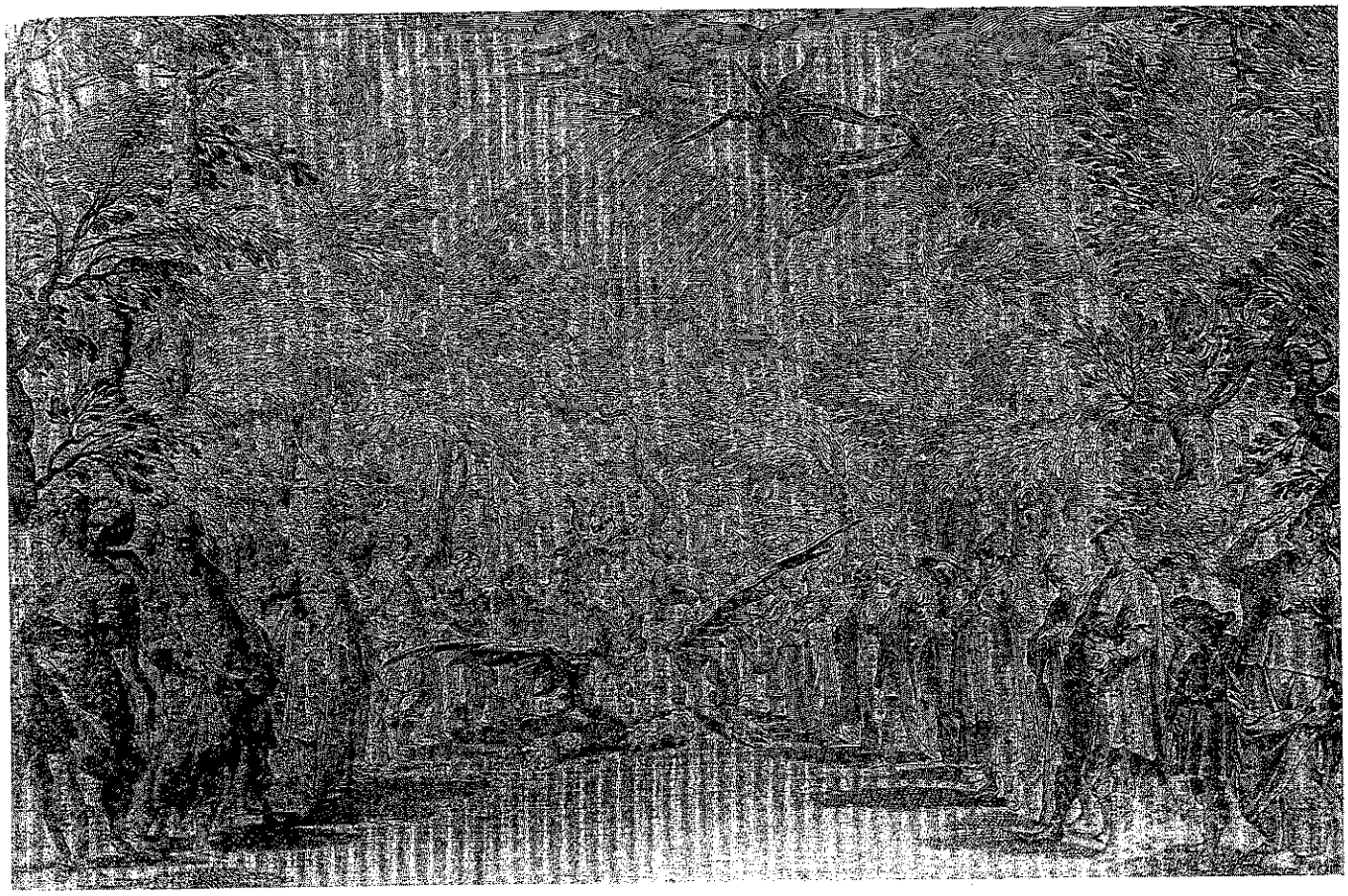
87. El *Teatro Mediceo:* planta conjetural con las *gradi* dispuestas en forma de herradura y el palco ducal enfrente de los escalones que conducen al escenario.



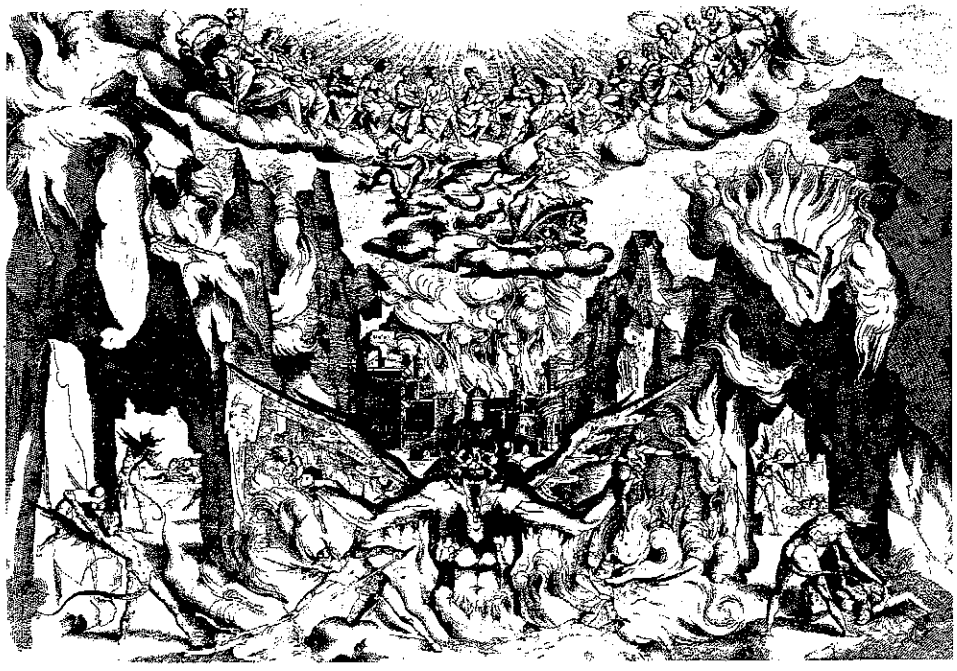
88. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: diseño de Bernardo Buontalenti para el primer intermezzo: La Armonía de las Esferas.



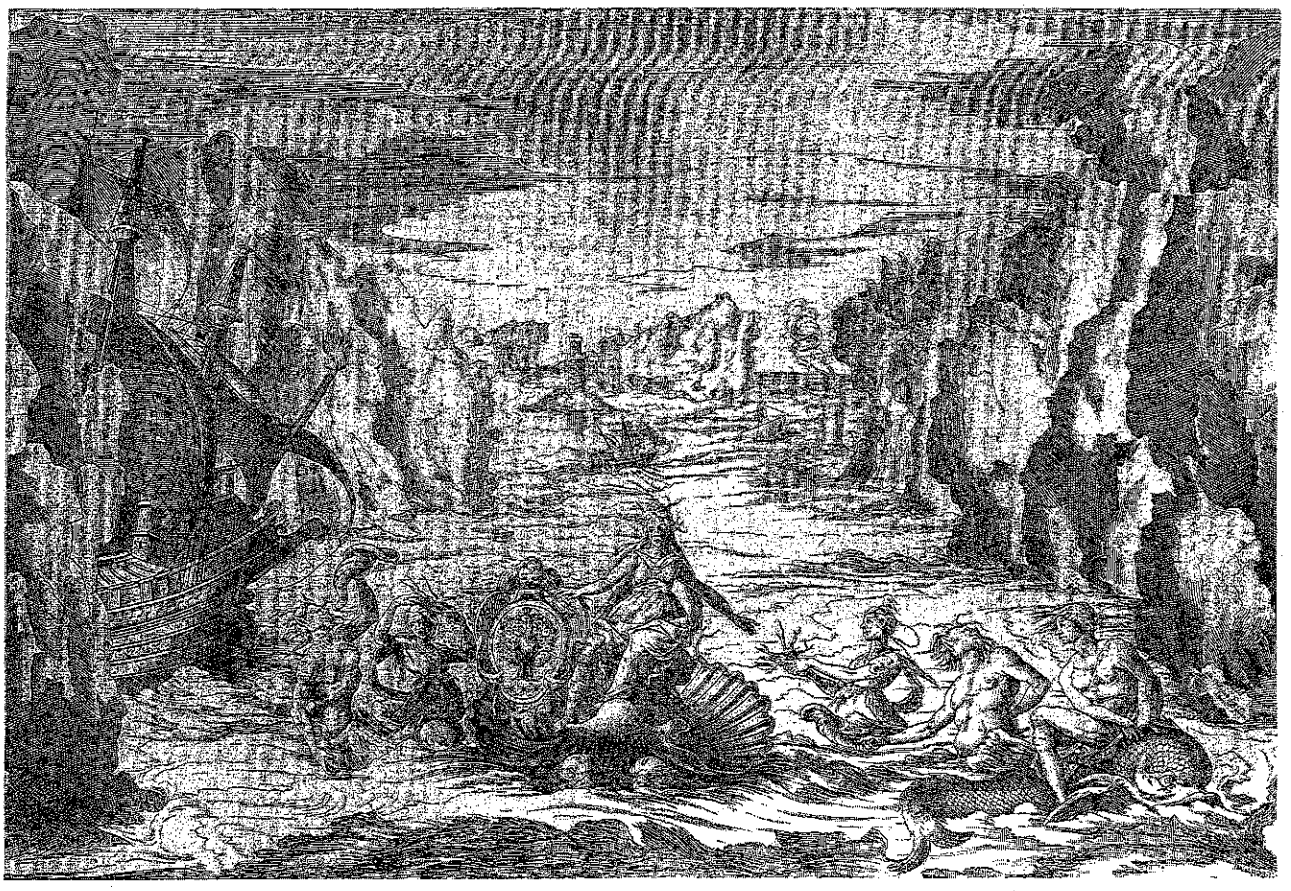
89. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: grabado del segundo intermezzo: la competición de las Piérides y las Musas.



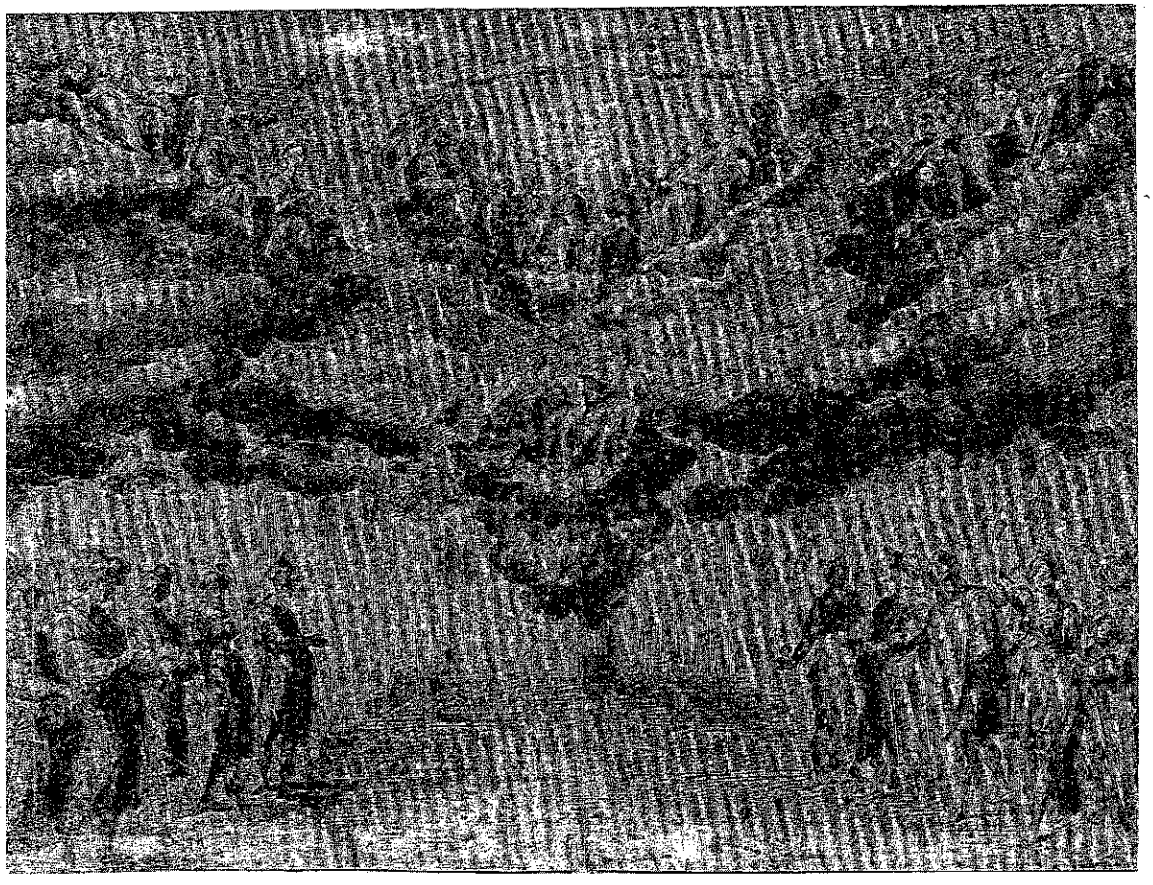
90. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: grabado del tercer intermezzo: Apolo matando a la Pitón.



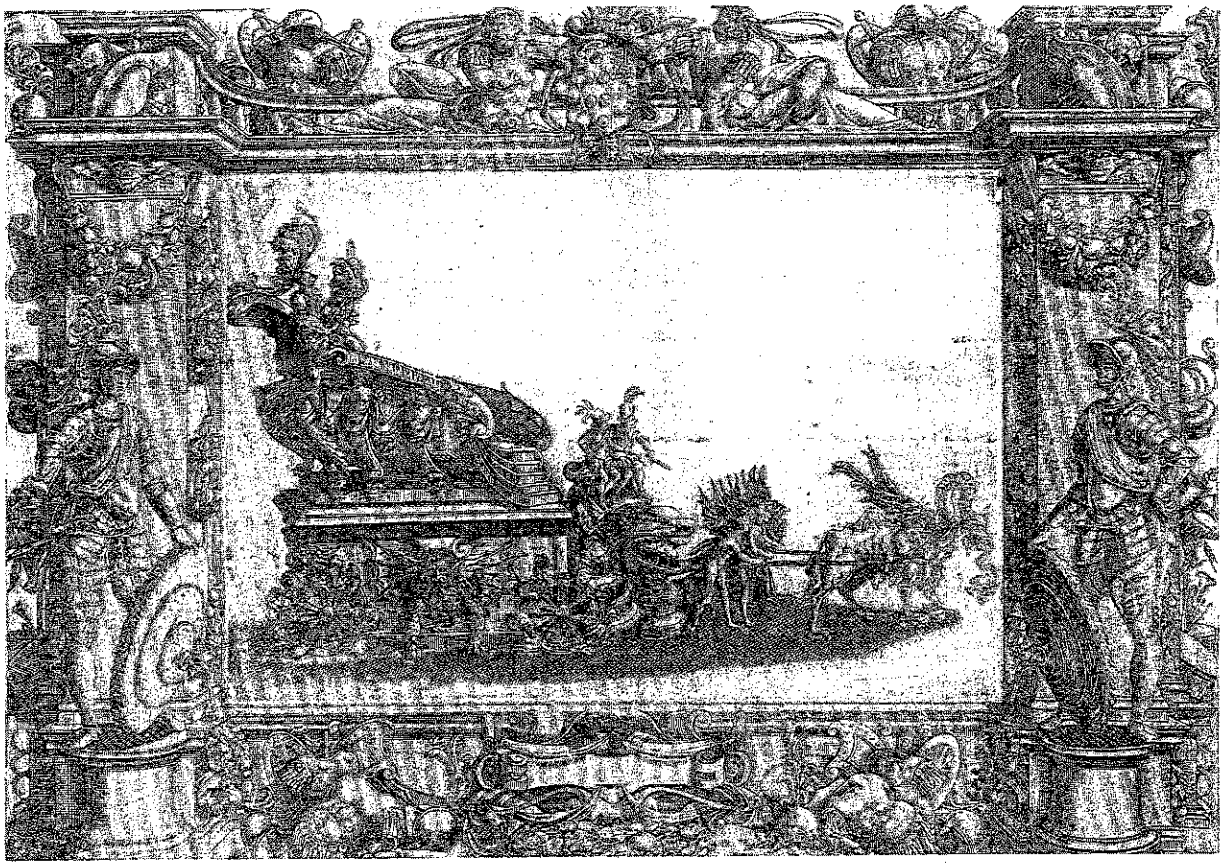
91. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: grabado del cuarto intermezzo: el Infierno.



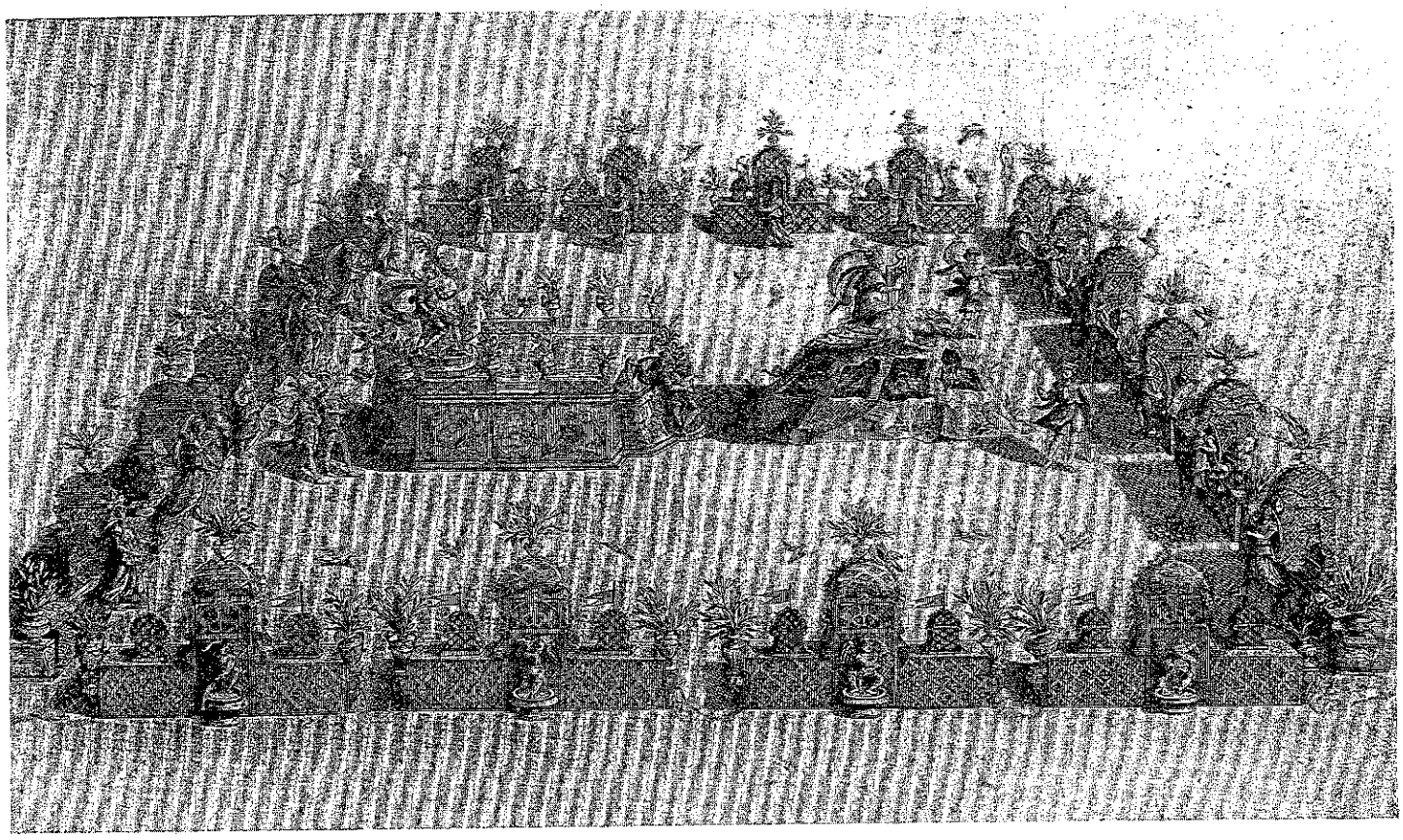
92. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: grabado del quinto intermezzo: el Rescate de Arión.



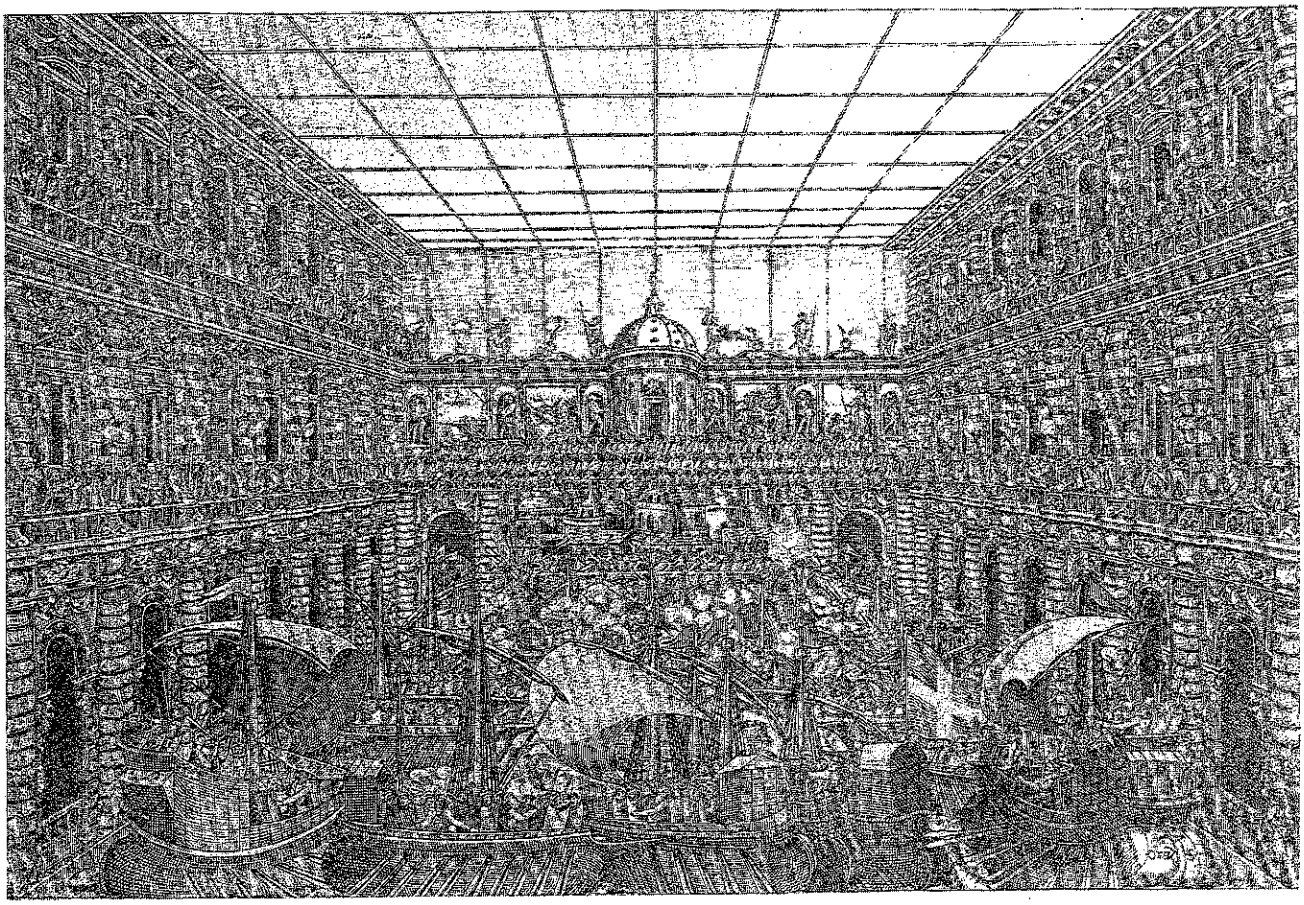
93. Los *intermezzi* para *La Pellegrina,* 1589: diseño de Bernardo Buontalenti para el sexto intermezzo: la Asamblea de los Dioses.



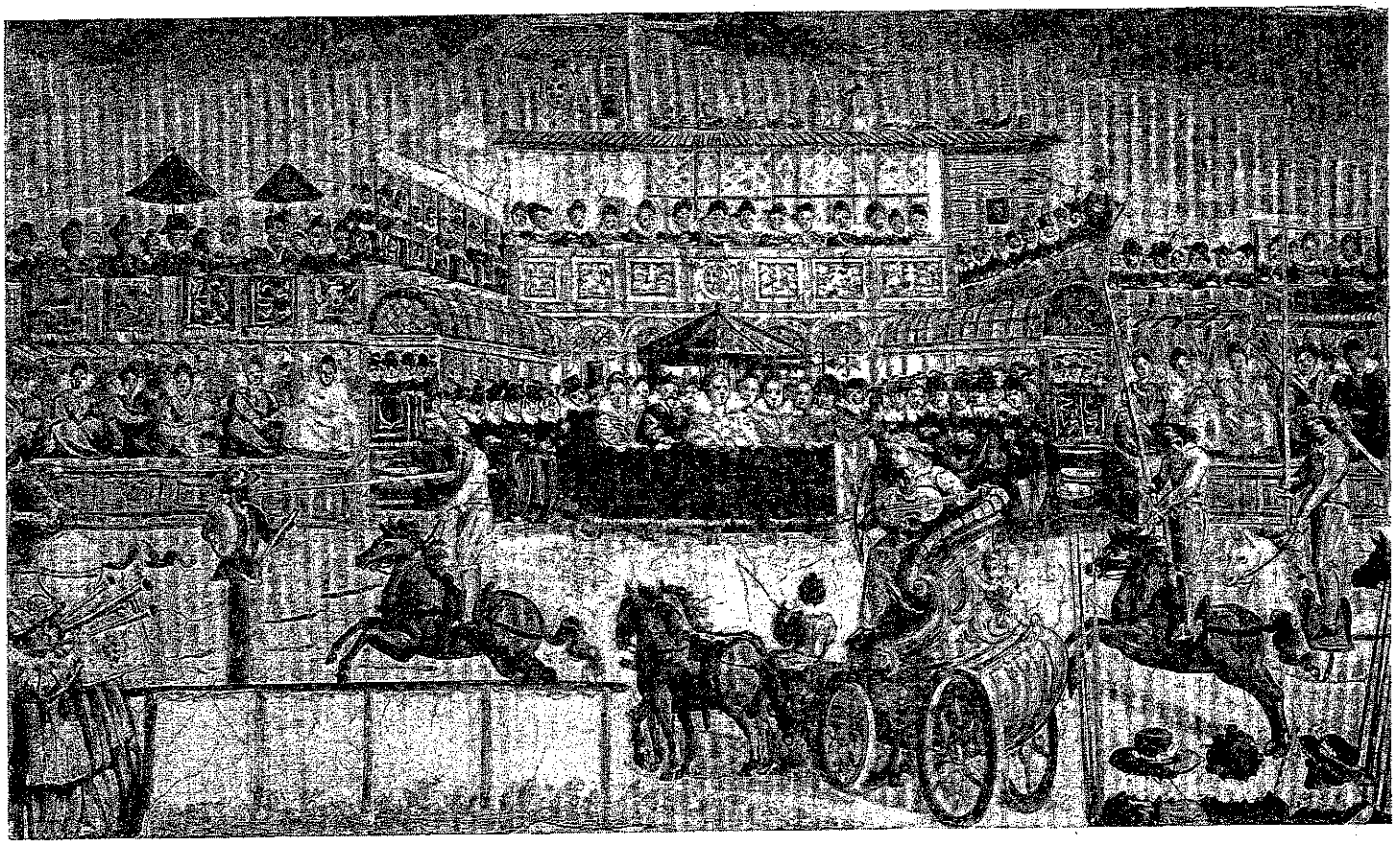
94. La *sbarra* en el Palacio Pitti, 1589: entrada del duque de Mantua y don Pietro de Médicis en una carroza tirada por un dragón.



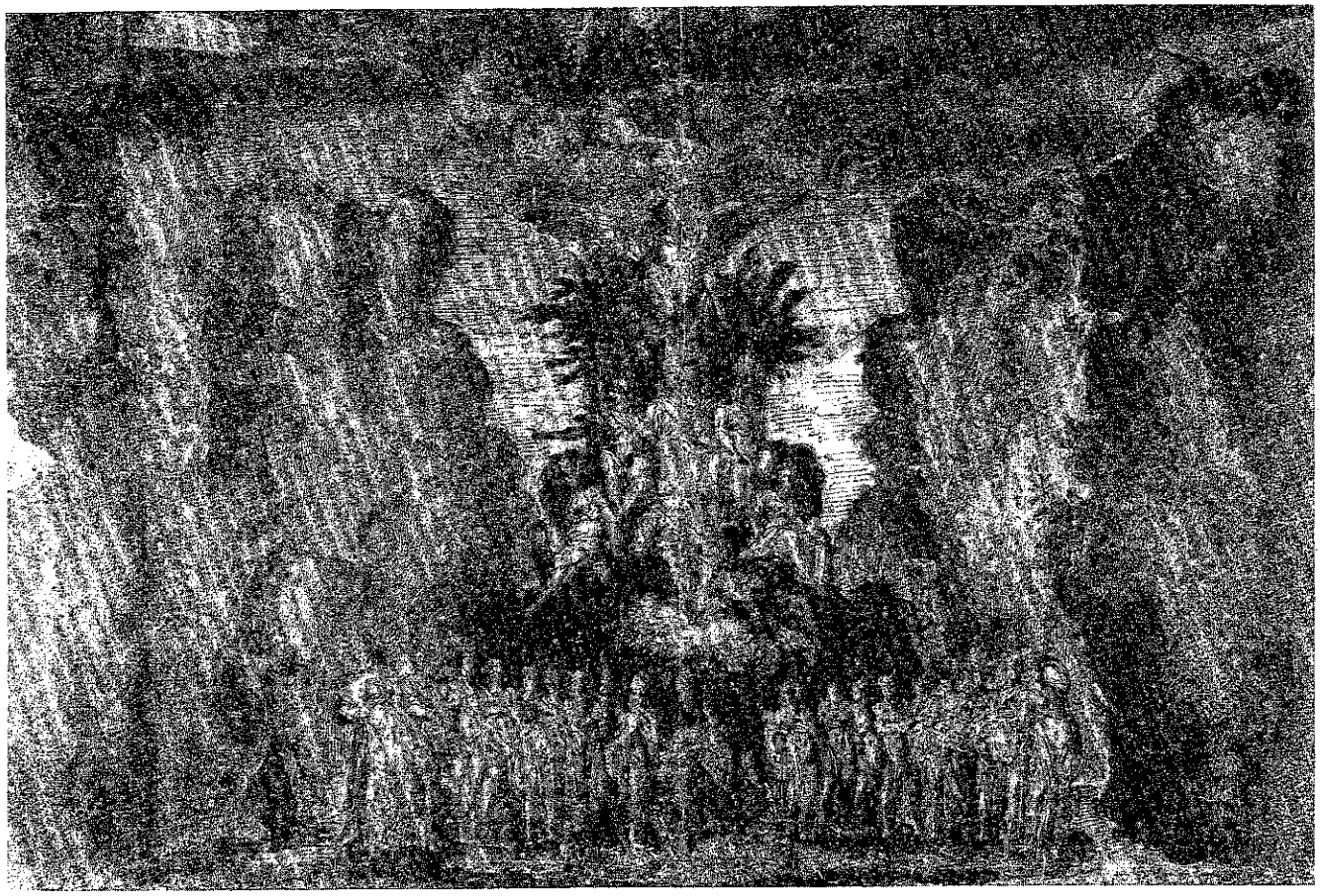
95. La *sbarra* en el Palacio Pitti, 1589: parte de la entrada de don Virginio de Médicis: un jardín alegórico con pájaros cantores.



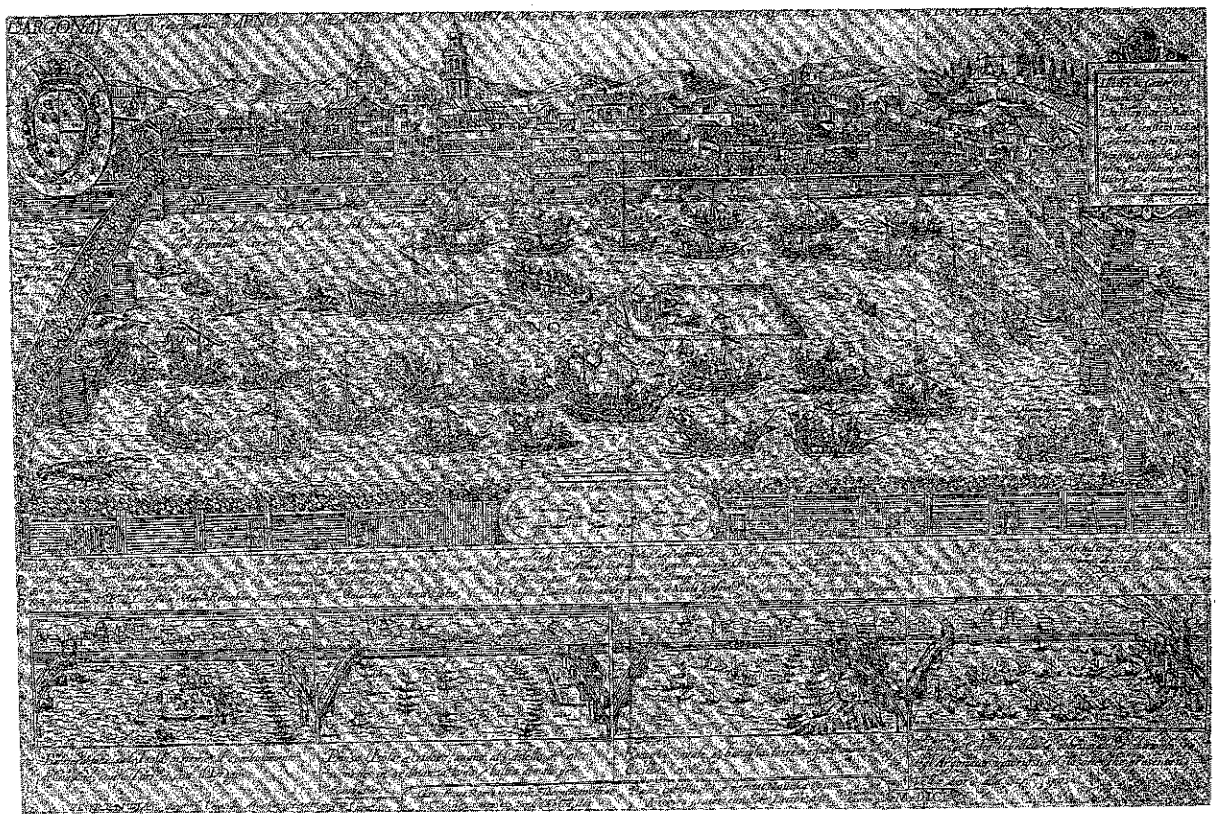
96. La *naumachia* en el Palacio Pitti, 1589: galeras cristianas asaltan una ciudadela turca.



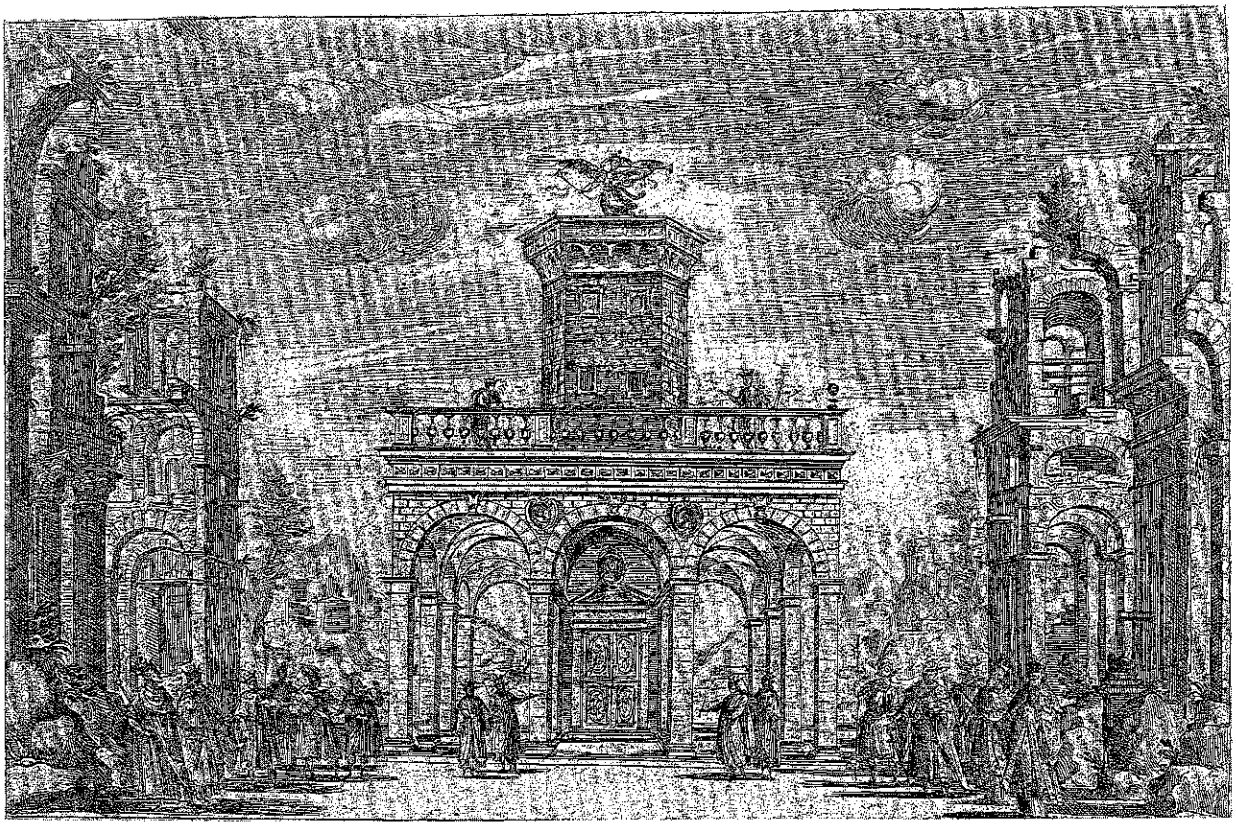
97. Fiesta en el jardín del palazzo Valfonda, 1600: el *corso al saracino.*



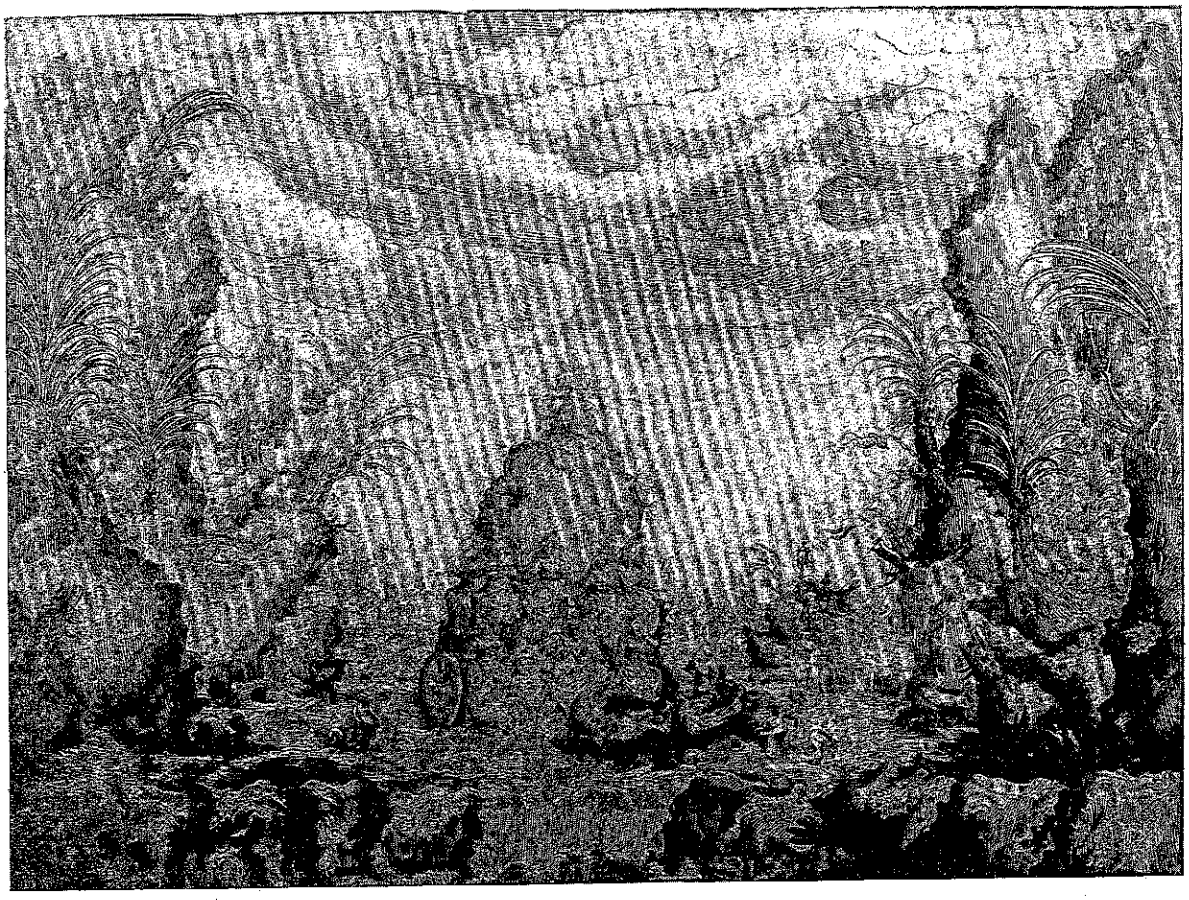
98. Diseño de Buontalenti para el prólogo a *Il Rapimento di Cefalo* de Caccini, 1600: Monte Helicón.



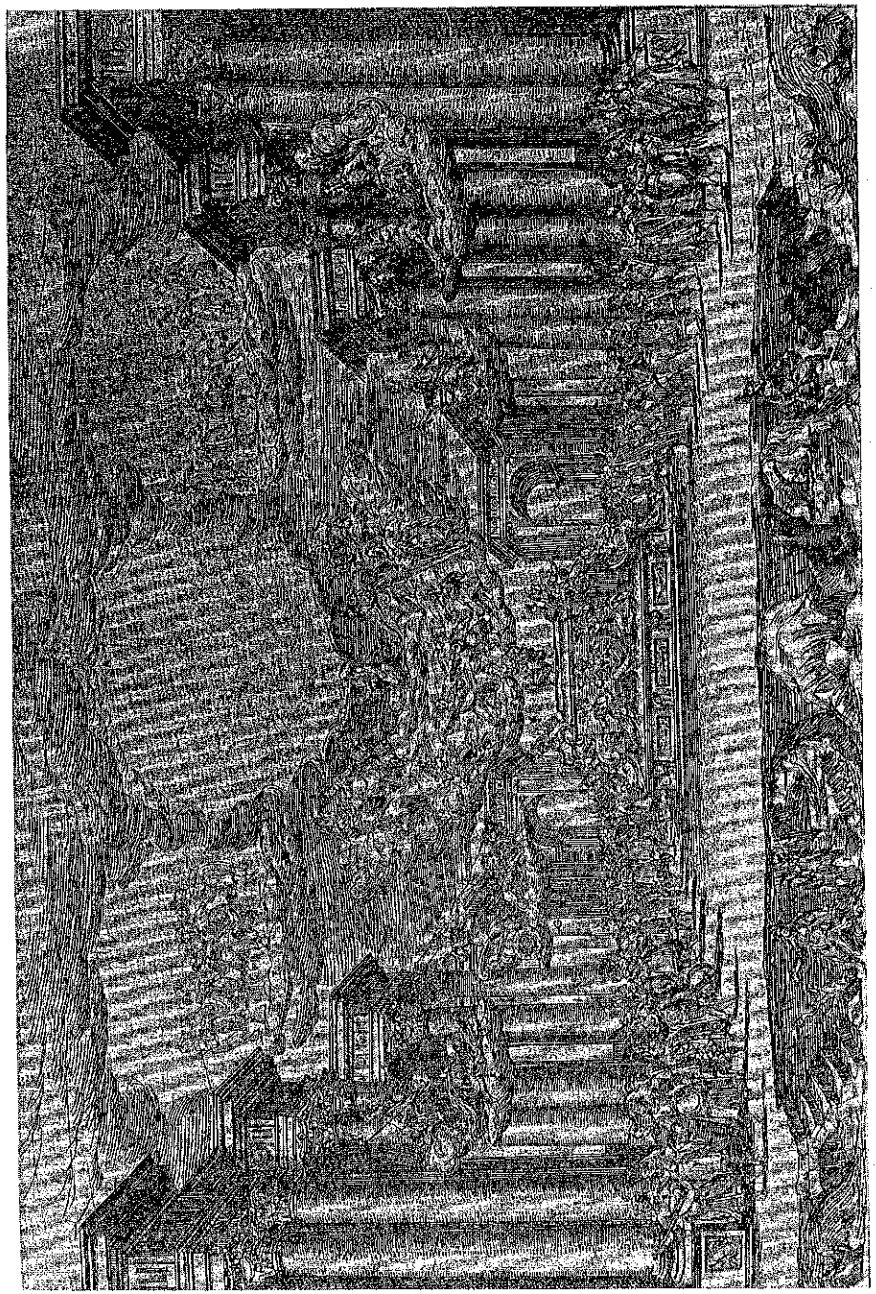
99. Fiesta acuática y torneo en el río Arno, 1608: la *Argonáutica* en la cual Cosme interpretó a Jasón.



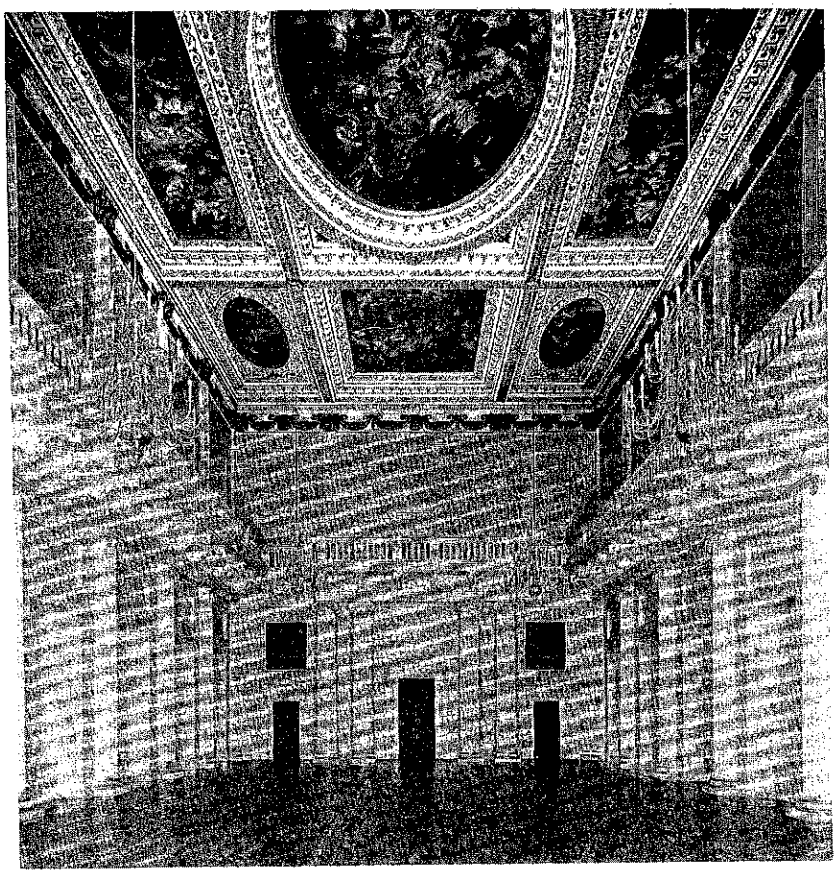
100. Los *intermezzi* para *Il Giudizio di Paride,* 1608. Grabado del primer intermezzo: el Palacio de la Fama.



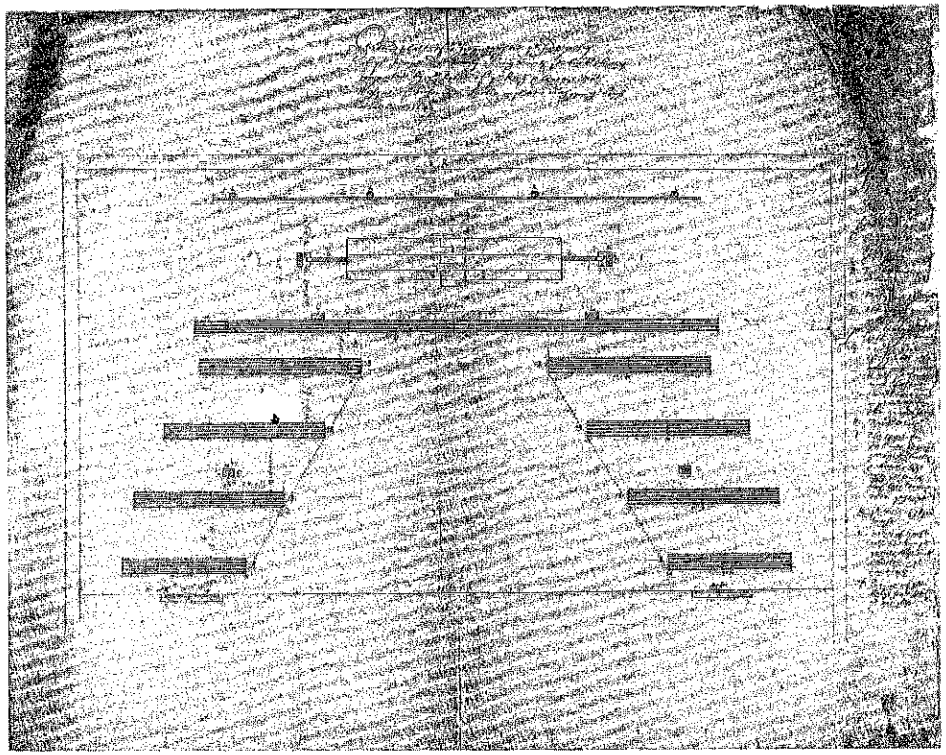
101. Los *intermezzi* para *Il Giudizio di Paride,* 1608. Diseño de Parigi para el cuarto intermezzo: Americo Vespucci.



102. Los *intermezzi* para *Il Giudizio di Paride*, 1608. Grabado del sexto intermezzo: el Templo de la Paz.

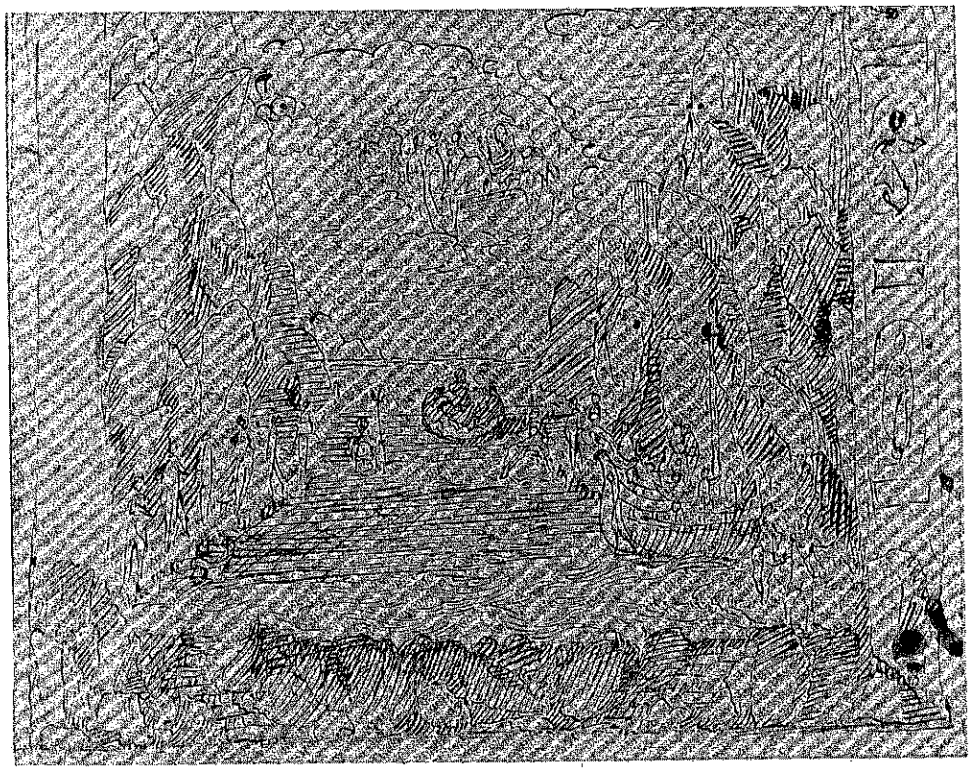


103. Interior del Comedor de Gala de Whitehall, el marco de todas las mascaradas entre 1622 y 1635.

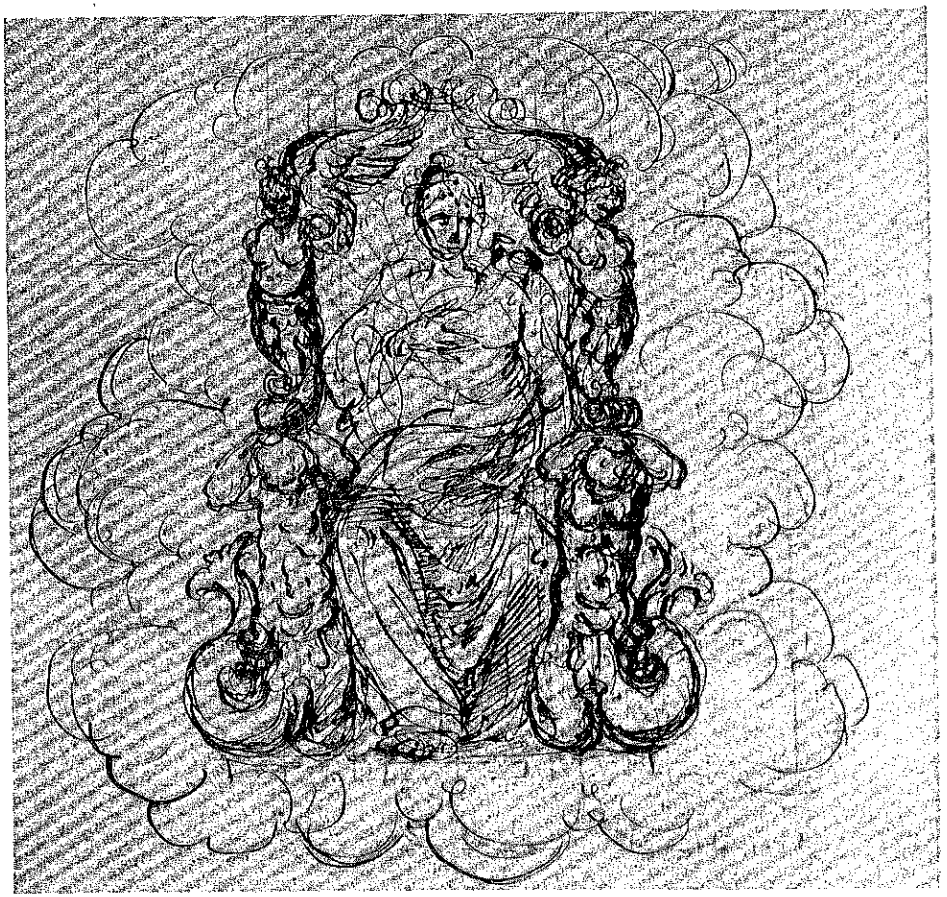


104. (Arriba) Planta para *Salmacida Spolia,* 1640, mostrando las acanaladuras por las que corrían los bastidores laterales y los telones de fondo, dispuestos en perspectiva inclinada, cuando estaban dentro o fuera del escenario. Al fondo hay un banco en gradas sobre el cual habían descendido la reina y sus damas.

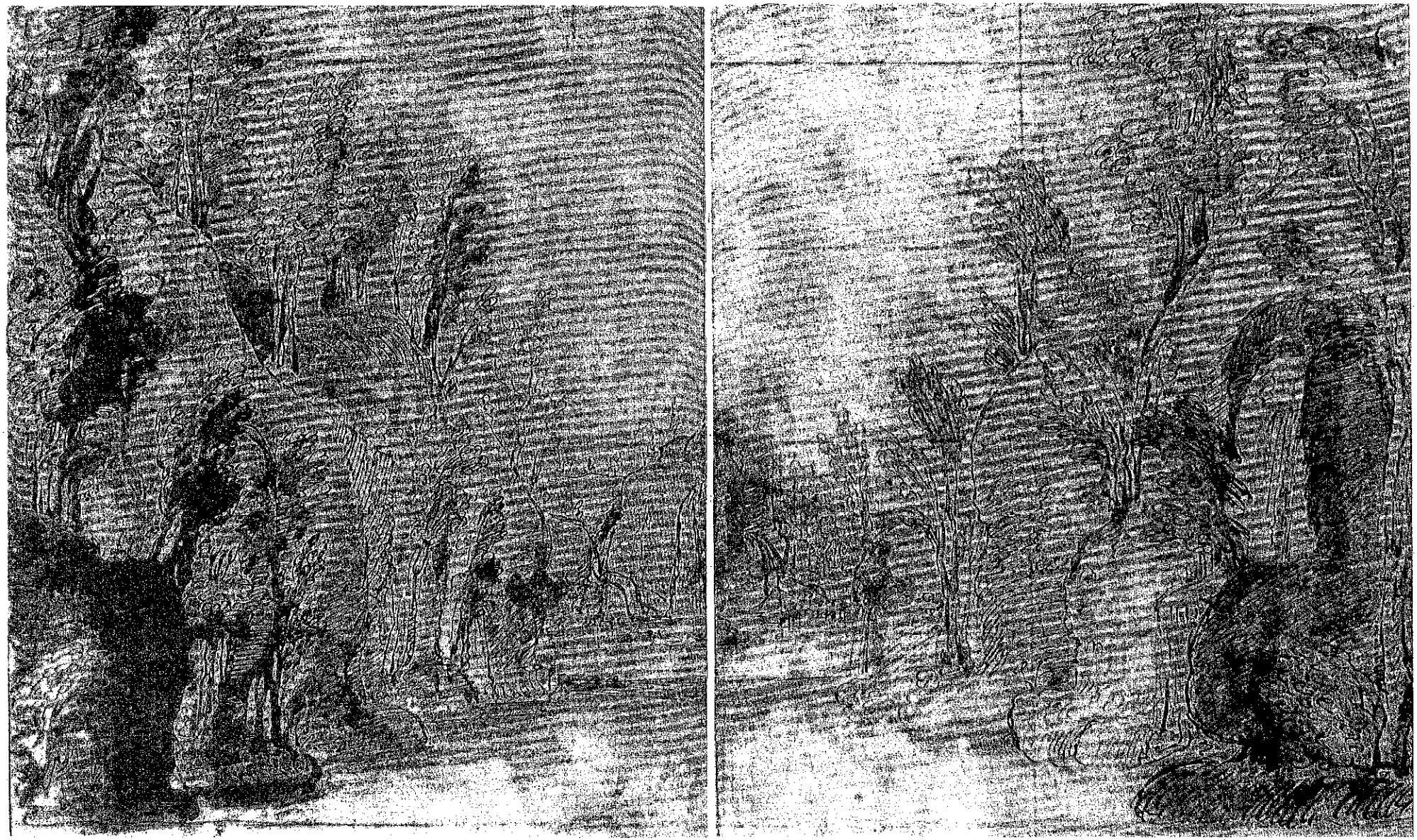
105. (Derecha) Alzada para *Salmacida Spolia,* 1640, mostrando las acanaladuras para los bastidores laterales, los telones de fondo y bordes de las nubes con un torno debajo del escenario para los ascensos y descensos de las deidades y, al fondo, el banco en gradas de la máquina de nubes de la reina elevado y a nivel del suelo.



106. Boceto de Iñigo Jones probablemente para el triunfo marítimo en *El Triunfo de Amor,* 1631, en el cual se ve a Carlos I y a los participantes en la mascarada llegando en un barco por la derecha.



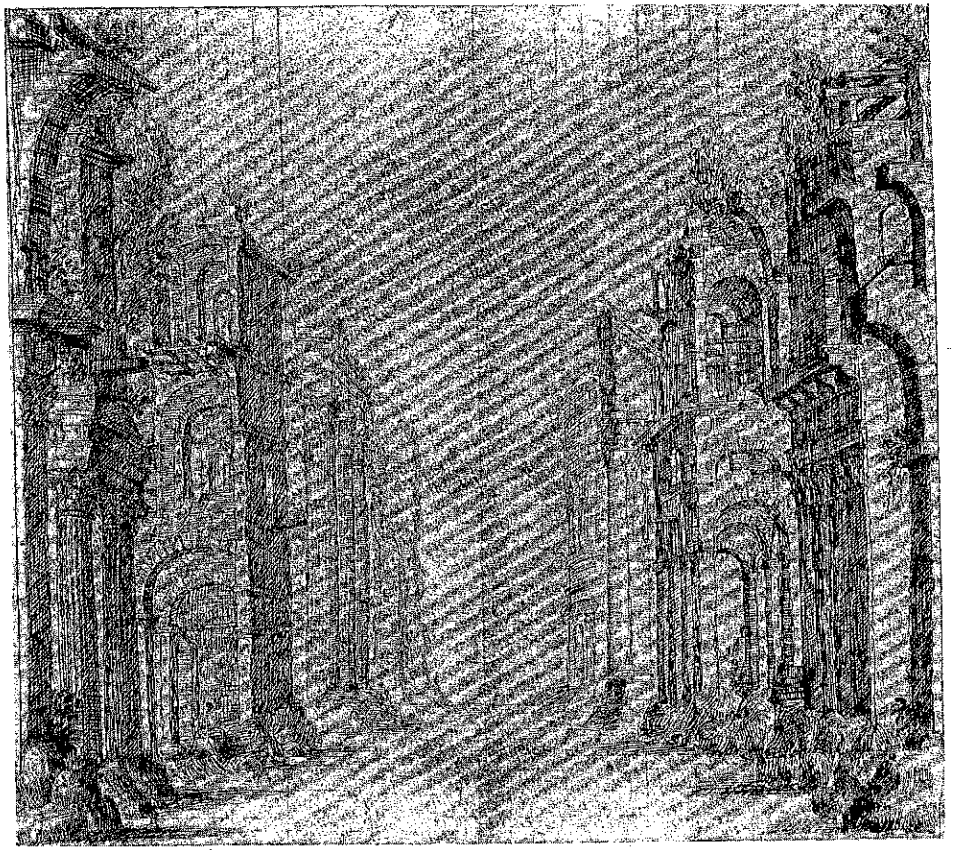
107. Diseño para la nube que lleva a Venus en *El Triunfo del Amor,* 1631, Jones ha bosquejado los listones de sujeción. La nube, al llegar al nivel del suelo, era retirada.



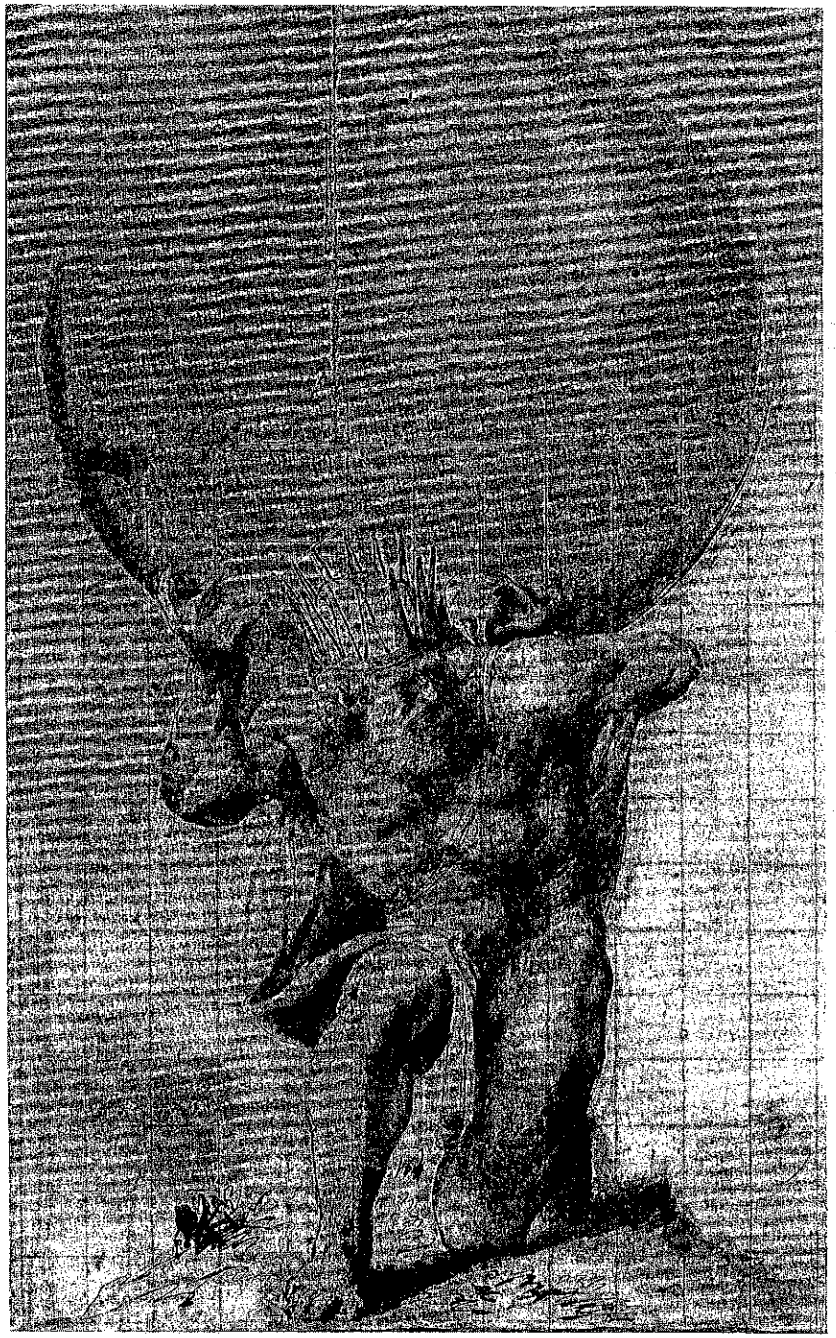
108. La primera escena de Cloridia, 1631: «hermosas colinas plantadas con árboles jóvenes, y todas las laderas adornadas con flores».



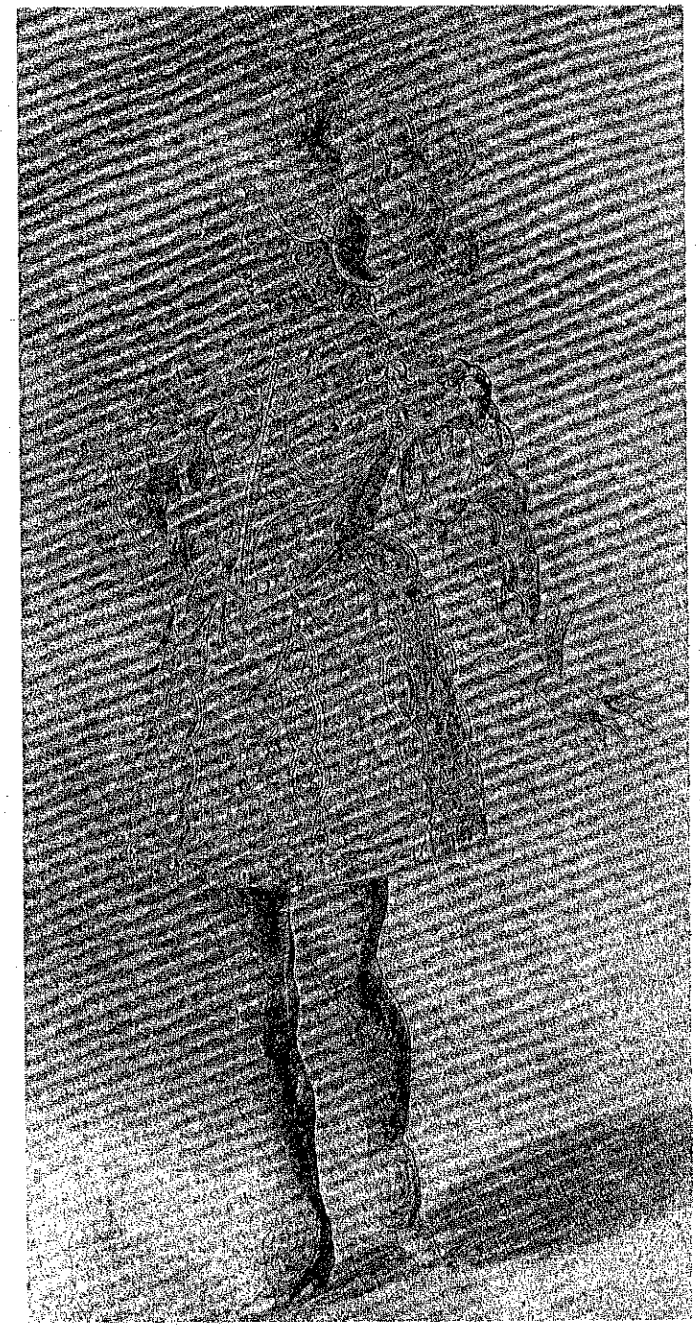
109. Vestido de Enriqueta María como Cloris en *Cloridia*, 1631.



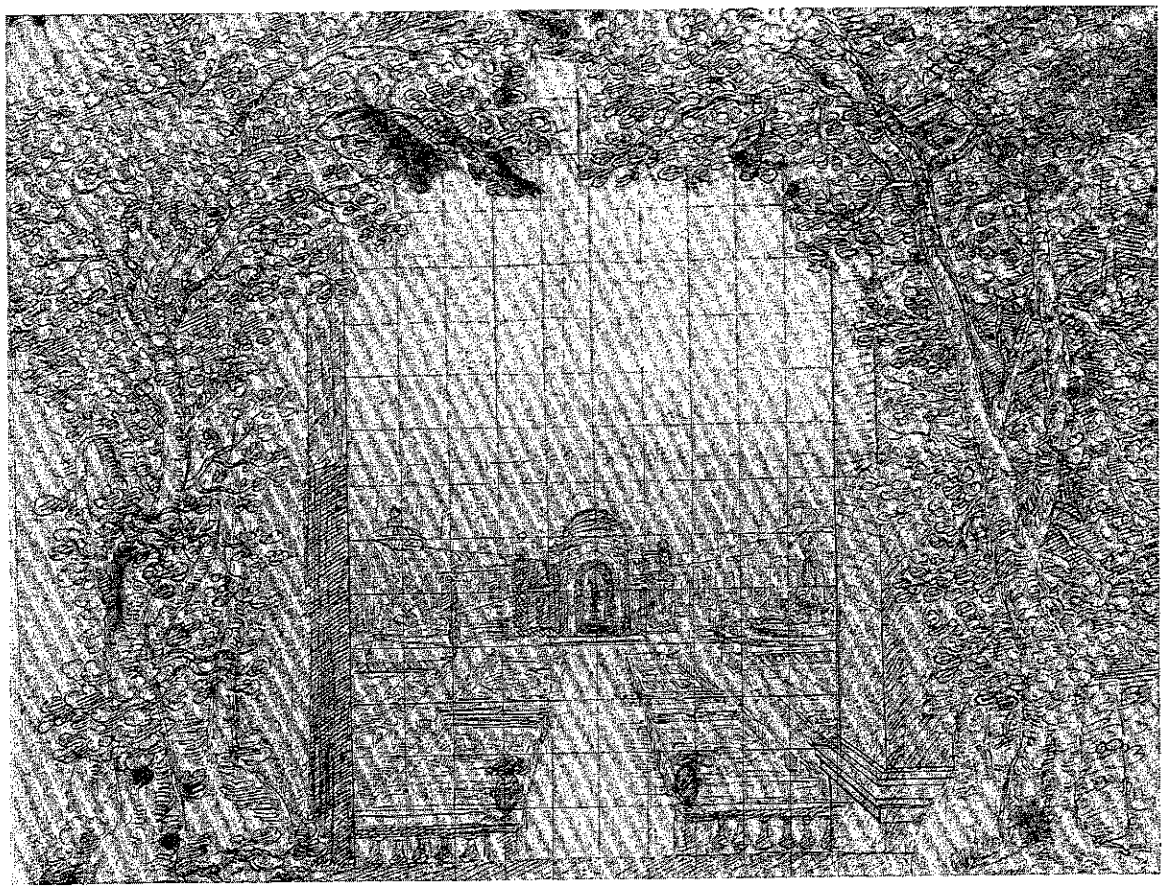
110. *Coelum Britannicum*, 1634: la primera escena, una gran ciudad de los antiguos romanos o británicos civilizados en ruinas.



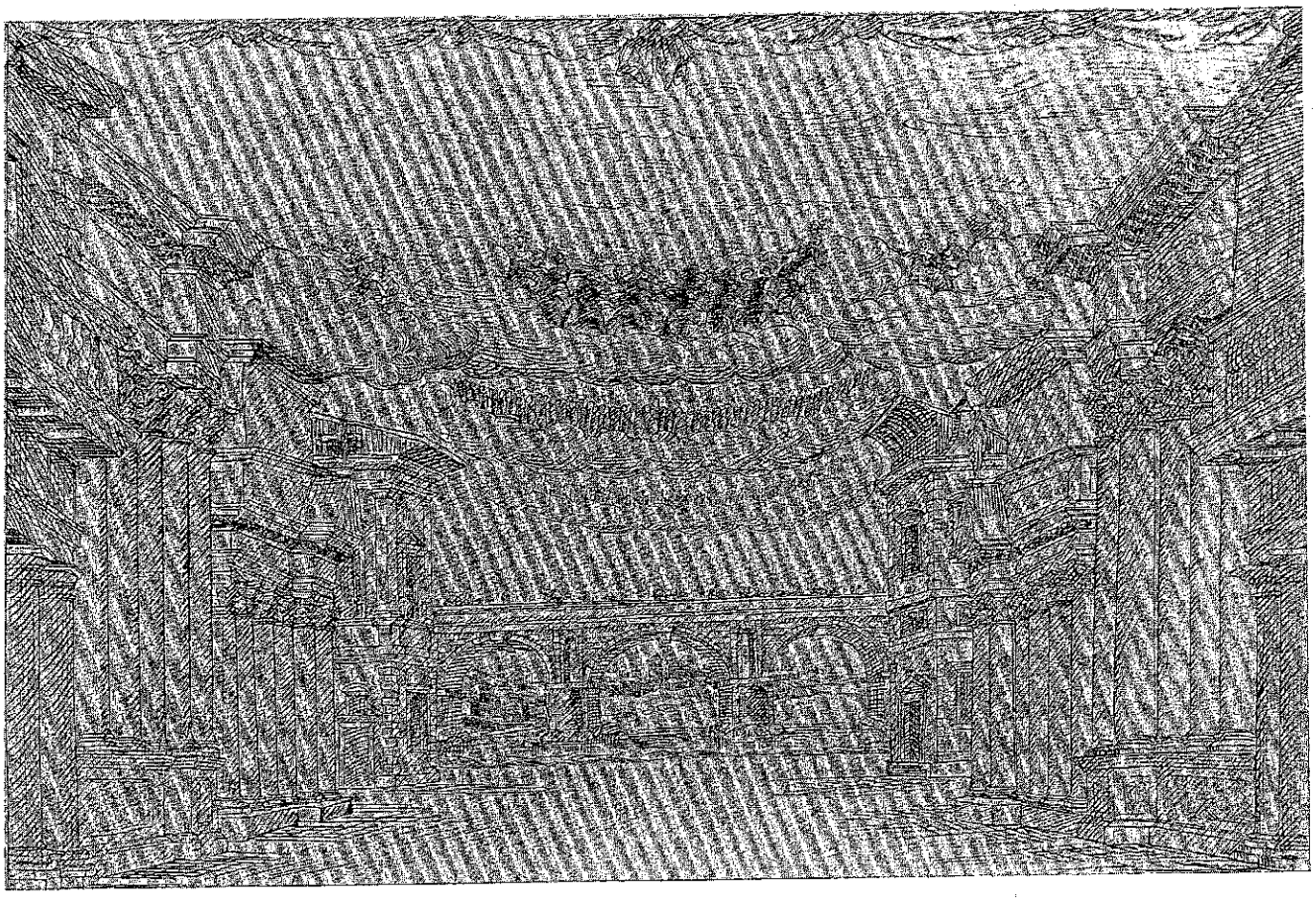
111. *Coelum Britannicus,* 1634: Atlas, una figura recortada, sosteniendo una esfera en la cual las constelaciones estaban representadas por luces.



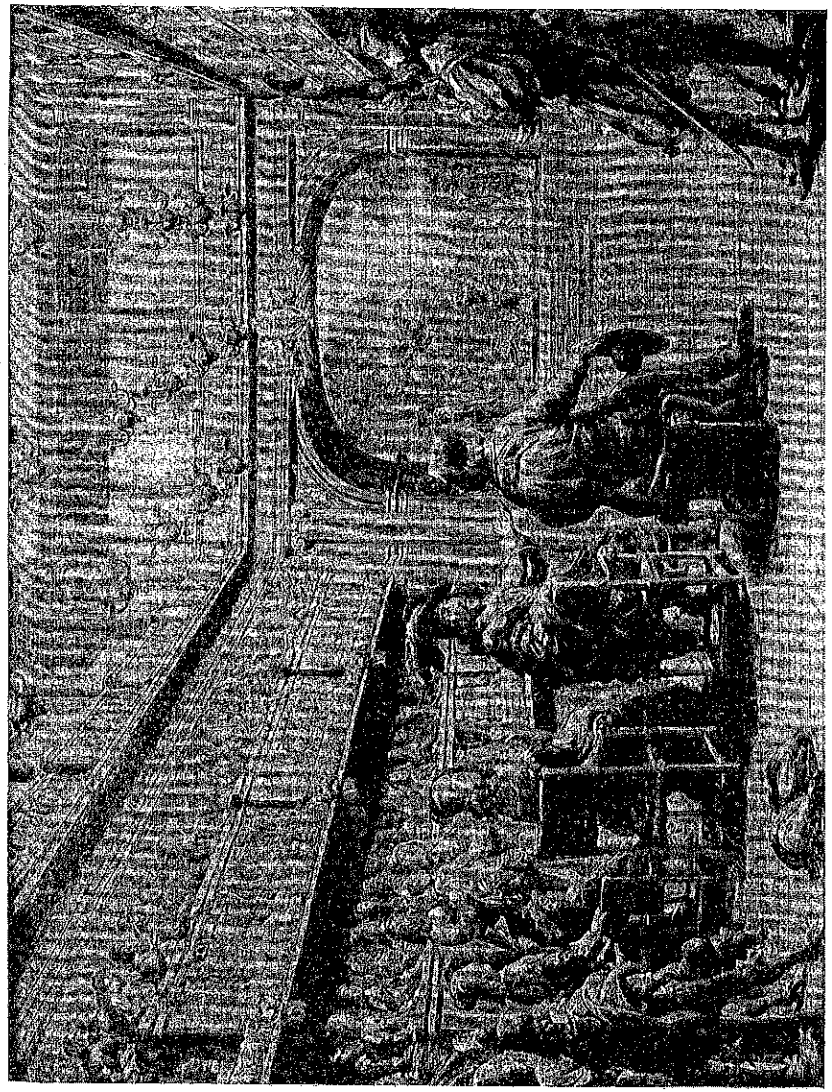
112. *Coelum Britannicus,* 1634: Carlos I como un Antiguo Héroe Británico.



113. *Coelum Britannicus,* 1634: una villa principesca, una visión del ideal carolino.



114. Una copia de John Webb del diseño de Iñigo Jones para la escena final de *Salmacida Spolia,* 1640.



115. Luis XIII y el cardenal Richelieu contemplan *Le Ballet de la Prosperité des Armes de France* en la nueva *salle des machines* en el Palais Cardinal, 1641.

Indice analítico

Los personajes mitológicos, bíblicos y otros que aparecen en los festivales van impresos en bastardilla.

Abate, Giulio Camillo dell', 116.
Abate, Niccolò dell', 115, 116.
Abraham, 97.
Abundancia, 61, 88, 151.
Academia, francesa, influencia en los festivales de la corte de los Valois, 108, 124.
Achillini, Claudio, 65.
Adelaida, duquesa de Baviera, 19.
Aelst, Pieter Coecke van, 98.
Aeneas, 38.
Afectos, 43.
Aglié, conde Filippo, 19, 20, 68.
Agustín, San, 23.
Alberto, San, 93.
Alberto, archiduque, regente de los Países Bajos, 61.
Alberti, Leon Battista, 46, 90, 157.
Albin, Monsieur, 132.
Alciati, Andrea, 38-39.
Aldobrandini, cardenal, 146, 148.
Aleotti, Giovan Battista, 64.
Alejandro el Grande, 56, 92, 97.
Alejandría, Escuela de, 50, 51.
Alfiano, Epiphanio d', 138.
Alfonso I de Este, duque de Ferrara, 58.
Alfonso el Grande, rey de Nápoles, 57.
Allori, Alessandro, 103, 133.
Amberes,
  entrada de Felipe II, 1549, 98.
  entrada de los archiduques Alberto e Isabel, 1599, 61.
  entrada del archiduque Ernesto, 1594, 61.
  entrada del cardenal archiduque Fernando, 1635, 61.
Amboise, Charles d', 50.
Amistad, 151.
Amor, 19, 20, 71, 113, 122, 127, 144, 151, 160.
Amor Pudico, 66.
Ana de Austria, reina de España, entrada en Segovia, 39.
Ana de Austria, reina de Francia, 40.
Ana de Dinamarca, reina de Gran Bretaña, 39, 71, 102.
Anfitrite, 139.
Anchises, 38.
Andreani, Andrea, 59.
Aníbal, 92.
Anjou, Francisco, duque de (anteriormente Alençon), 108, 116, 117, 119, 121, 126.
Antonio de Luxemburgo, conde de Roussy y Brienne, 29-30.
Antonio, rey de Navarra, 109.
Apolo, 41, 50, 80, 112, 120, 139, 143, 148.
Apio, 59.
Aquino, Santo Tomás de, 37.
Archelei, Vittoria, 139, 147.
Arquímedes, 67.
Arquitectura, 163.
Arcimboldo, 144.
Arion, 113, 139.
Ariosto, 42, 47, 56, 78.
Aristóteles, 37, 51, 139.
Ario, 97.
Armonía, 138.
Arno, 93.
Arundel, Thomas Howard, conde de, 158.
Astrea, 77, 81, 138, 150.
Atlas, 92, 164.
Aubigné, Agrippa d', 120.

Augusto, emperador, 79, 89, 94.
Autómatas, 50.
Avignon, entrada de María de Médicis, 80.

Baco, 51.
Baif, Jean-Antoine de, 108, 122.
Ballet, desarrollo de, 66.
Ballet Comique de la Reyne, 1581, 123-126.
Ballet de la Délivrance de Renaud, 1617, 45.
Ballet de la Prosperité des Armes de France, 1641, 171.
Ballet de las Provincias de Francia, 1573, 119-120.
Ballet de Medea, 1593, 128.
Ballet de monseigneur le Duc de Vandosme, 1610, 71.
ballet en Pau, 1592, 128.
ballet para la embajada inglesa, 1585, 127.
ballets concretos: *La Paradis d'Amour,* 1572, 117.
ballets ecuestres, 65-66, 150.
Hercole e Amore, 1640, 19-20.
La Liberazione di Tirreno e d'Arnea, 1617, 66-67.
y academias francesas, 108.
Barbarroja, 91.
Bardi, Giovanni de, Conde de Vernio, 136, 138, 139, 140.
Barga, Pietro Angelio da, 133.
Bargagli, Girolamo, 138.
Bayona, «magnificencias» de, 111-114.
Beaujoyeulx, Balthasar, 67, 123.
Beaulieu, Antoine de, 68.
Beaulieu, Sieur de, 123.
Beccafumi, Domenico, 93.
Bella, Stefano della, 66.
Bellièvre, canciller de, 39.
Bellona, 151.
Bentivoglio, Cornelio, 65.
Bibbiena, cardenal, 47.
Biondo, Flavio, 59.
Boccacio, 41, 57.
Bolena, Ana, reina de Inglaterra, 21.
Borghini, Vicenzo, 41, 133.
Borbón, cardenal de, 110, 122, 127.
Borgia, Lucrecia, duquesa de Ferrara, 58.
Borgonio, Tommaso, 19, 65.
Borgoña, duques de, Torneos en la corte de, 29-30.
influencia de, 32.
Bouquet, Simon, 115.
Brantôme, Pierre de Bordeille, Sieur de, 106, 111, 119.
Brisas, 151.
Brujas, entrada del emperador Carlos V, 25-26.
Brunelleschi, Filippo, 141.
e ingeniería, 49.
y perspectiva, 46.
Bruno, Giordano, 76, 81, 82.
Bruto, rey de Bretaña, 78, 81.
Buontalenti, Bernardo, 48, 132, 136, 138, 139, 142, 145, 147, 148.

Caballería, medieval, 27.
uso por los Tudor y los Estuardo, 63-64.
Caccini, Giulio, 138, 150.
Cadmio de Tebas, 116.
Cajazzo, conde de, 50.
Calipso, 150.
Callot, Jacques, 68, 69.
Camilo, 89.
Campanella, Tommaso, 82.
Campion, Thomas, 102.
Capella, Martianus, 41.
Cappello, Bianca, gran duquesa de Toscana, 129, 138.
Sbarra para, 1579, 143.
Caracci, Agostino, 138.
Caravaggio, Polidoro de, 91.
Carew, Thomas, 164 ss.
Caridad, 57, 104.
Carlomagno, Sacro Emperador Romano, 25, 75, 80, 88, 90, 115, 134.
Carlos el Audaz, duque de Borgoña, 29.
Carlos Manuel, duque de Saboya, 19, 21, 65.
Carlos I, rey de Gran Bretaña, 36, 37, 71, 83.
mascaradas de corte de los Estuardo, 154 ss.
Carlos III, duque de Lorena, 70, 122.
Carlos V, Sacro Emperador Romano, 29, 32, 36, 77, 78, 85, 86, 115, 130, 134.
entrada en Brujas, 1515, 25-26.
entrada en Florencia, 1536, 94.
entrada en Mantua y Génova, 1529 - 30, 89.
entrada en Messina, 1535, 91.
entrada en Nápoles, 1535, 92-93.
entrada en Siena, 1536, 92-3.
entrada y coronación en Bolonia, 1529-30, 87-89.
funeral, 1558, 103-104.
recuperación de la idea imperial, 84-85.
uso del viaje ceremonial, 86.
Carlos VIII, rey de Francia, entrada en Ravena, 1485, 24-25.
Carlos IX, rey de Francia, 79, 119, 120.
entrada en París, 1571, 82, 114.
festivales por el casamiento de Enrique de Navarra y Margarita de Valois, 1571, 116-117.

Grande Voyage de France, 1564-65, 86, 108, 111-112.
«magnificencias» de Bayona, 1565, 111-113.
«magnificencias» de Fontainebleau, 1564, 102, 109-113.
Caron, Antoine, 108, 122.
Carrusel, véase Torneo.
Cartari, Vicenzo, 40, 41.
Castiglione, Baldassare, 28, 55.
Castor y Polux, 115.
Castracane, Castruccio, 57.
Catalina de Borbón, duquesa de Lorena, 70.
Catalina de Médicis, duquesa de Mantua, 66.
Catalina de Médicis, reina de Francia, 30, 37, 67, 79, 87, 102, 105, 115, 121, 133, 134, 146.
como Palas, 119.
Grande Voyage de France, 1564-65, 112.
«magnificencias» de Bayona, 1565, 112-114.
«magnificencias» de Chenonceaux, 1563, 109.
«magnificencias» de Fointainebleau, 1564, 112.
uso de los festivales como política y evolución del ballet, 108.
Catalina de Francia, reina de Inglaterra, 24.
Caus, Isaac de, 167.
Cavalieri, Emilio de, 147.
Céfiro, 162.
Celos, 162.
Ceres, 98.
César, Julio, 57, 58, 89, 92.
Charon, 117.
Chenonceaux, «magnificencias» de, 109.
Chesmaye, La, 123.
Choul, Guillaume de, 90.
Cibeles, 151.
Cimi, Francesco, 149.
Cintia, 78, 161.
Circe, 123, 124, 125.
Clemente VII, papa, 87, 134.
Clovis, rey de Francia, 26.
Cock, Hieronymus, 103.
Coelus Adrian, emperador, 97.
Coligny, Gaspar de, almirante, 117, 118.
Colonna, Francesco, 58.
Comercio, 98.
Concini, 45.
Concordia, 98, 151, 167.
Condé, príncipe de, 110, 117.
Constantino, emperador, 25, 77, 88, 92.
Conti, Natale, 40, 123.
Corsi, Jacopo de, 137, 146.
Corteccia, 135.
Cosme I, gran duque de Toscana, 40, 47, 90, 129, 133, 134, 141.
funeral de, 104.
Cosme II, gran duque de Toscana, 67, 69.
festivales por el casamiento de, 1608, 149.
Cosme III, gran duque de Toscana, 67.
Cristina de Lorena, gran duquesa de Toscana, 60, 107, 148.
festivales por el casamiento de, 1589, 132 ss.
Cristina, duquesa de Saboya, 19, 70.
Cristina, reina de Suecia, 70.
Cristo, el rey como, 23, 25, 33.
Cupido, 65, 118, 128, 162.

Daniel, Samuel, 71.
Dante, 76.
Danti, Ignazio, 50.
Danville, duque de, 122.
Danza, herencia medieval, 32.
geométrica u horizontal, 70.
ver también ballet
Davenant, sir William, 167-168.
David, Rey, 25.
Deborah, 26.
Demogorgona, 41.
Descartes, Réné, 70.
Desdén, 162.
Desportes, Philippe, 122.
Destino, 126.
Diagramas, 42.
Diana, 147.
Diana de Poitiers, 40.
Dinero, 98.
Discordia, 112.
Disimulo, 162.
Dorat, Jean, 21, 114, 119.
Doria, Andrea, 91.
Dowland, John, 21.
Druidas, 71, 165.
Duchesne, André, 77.
Duetecum, 103.
Dyck, sir Anthony van, 36.

Edad de oro, 77-78, 80, 113, 137, 138, 150.
Eduardo el Confesor, 24.
Eduardo IV, rey de Inglaterra, 29.
Empoli, Jacopo de, 146.
Empresas, 40-41.
Enrique de Lorena, duque de Lorena, 70.
Enrique, príncipe de Gales, 64, 143, 158, 159.
Enrique II, rey de Francia, 40, 62, 78, 105, 134, 146.
entrada en Lyons, 1548, 90.
entrada en París, 1549, 90.
entrada en Rouen, 1550, 26, 59, 89.
Enrique II, rey de Inglaterra, 28.

Enrique III, rey de Polonia y Francia (anteriormente duque de Anjou), 21, 79, 108, 124, 125, 126, 127, 145.
entrada en París como rey de Polonia, 1573, 119.
entrada en Venecia, 1574, 120.
entradas en Mantua y Ferrara, 121.
recibe la Orden de la Jarretera, 1585, 127.
y las «magnificencias» de Joyeuse, 1581, 121 ss.
Enrique IV, rey de Francia y Navarra, 78, 83, 106, 107, 127, 140.
ballet, 1593, 127-128.
como Hércules Galo, 38-39.
festivales por el casamiento con Margarita de Valois, 1572, 116-118.
festivales por el casamiento con María de Médicis, 1600, 145 ss.
renovatio imperial, 79-80.
Enriqueta María, reina de Gran Bretaña, 70, 153, 155, 160.
mascarada presentada por, 1631, 163-164.
Enrique V, rey de Inglaterra, 24.
Enrique VI, rey de Inglaterra, entrada en Londres, 1431, 23.
Enrique VIII, rey de Inglaterra, 30, 36, 62, 77.
Entretenimientos, medievales, 31 ss.
Entradas, medievales, 22 ss.
para entradas concretas ver bajo lugar o personas.
Centistas, a la antigua y efecto sobre la planificación urbana, 94-96.
Erasmo, 76.
Ernesto, archiduque, 61.
Essex, Frances Howard, condesa de, 43.
Essex, Robert Devereux, tercer conde de, 43.
Este, Borso de, entrada en Reggio, 1453, 57.
Este, César de, duque de Ferrara, 136.
Espíritu Santo, dones de, 33.
Espíritu Santo, Orden de, 121, 126, 127.
Esperanza, 103.
Escultura, 163.
Escipión el Africano, 57, 88, 92.
Esferas, armonía de, 138.
Euclia, 161.

Fama, 59, 92, 150.
Fanelli, Francesco, 153.
Fe, 92, 103, 121, 151.
Felipe el Bueno, duque de Borgoña, 32.
Felipe II, rey de España, 77, 86, 105, 112, 132, 134, 150.
entrada en Amberes, 1549, 98.
entrada en Gante, 97, 99.
entrada en Lille, 1549, 97.
festivales en su honor en Bains, 1549, 99 ss.
gira por los dominios imperiales, 1548-49, 86 ss.
Felipe III, rey de España, 149.
Felipe de Macedonia, 97.
Fernando, cardenal archiduque, 22, 61.
Fernando, duque de Baviera, 19.
Fernando, rey de Aragón, 88.
Fernando I, gran duque de Toscana, 51, 60, 129.
festivales por casamiento de, 132 ss.
política de, 131.
Fernando I, Sacro Emperador Romano, 40.
Fernando II, gran duque de Toscana, 67.
Ferrara, torneos en, 64-65.
entrada de Enrique II, 1574, 121.
Ficino, Marsiglio, 161.
Flavio Vespasiano, emperador, 97.
Flora, 59, 162.
Florencia, entrada del emperador Carlos V, 1536, 93.
festivales por el casamiento de Catalina de Médicis, 1617, 68-69.
festivales por el casamiento de Cosme I, 1539, 48.
festivales por el casamiento de Cosme II, 1608, 67, 149 ss.
festivales por el casamiento de Fernando I, 1589, 50, 132.
festivales por el casamiento de Francisco de Médicis, 1565, 40, 133-134.
festivales por el casamiento de María de Médicis, 1600, 145 ss.
festivales por el casamiento de Virginia de Médicis, 1586, 136-137.
funeral de Cosme I, 1574, 104.
sbarra por el casamiento de Francisco, 1579, 143-144.
Fontainebleau, «magnificencias» de, 1564, 101-103, 109-110.
Fortaleza, 80.
Fortuna, 24, 52, 166.
Francisco I, gran duque de Toscana, 49, 129, 138, 139, 141, 142, 143.
Francisco I, rey de Francia, 87, 90.
como Hércules Galo, 39.
entrada en Lyon, 1515, 25-26.
funeral, 1547, 77.
Francisco II, rey de Francia, 109.
Franco, 115.
Franco, Battista, 92.
Federico II, Sacro Emperador Romano, 92.
Fuerza, 138.
Funerales, 77.

Gaddi, Niccoló, 133.
Gante, entrada de Felipe II, 1549, 98-99.

Gattinara, Mercurio, 76.
Génova, entrada del emperador Carlos V, 1529, 90.
Gentileschi, Orazio, 153.
Geoffrey de Boulogne, rey de Jerusalén, 134.
Giambellari, Pier Francesco, 135.
Giraldi, Lilio Gregorio, 40.
Glauco, 124.
Gondi, cardenal de, 145.
Gonzaga, Federico, marqués de Mantua, 90.
Gonzaga, Fernando, duque de Mantua, 68.
Gonzaga, Guillermo, duque de Mantua, 121.
Gonzaga, Ludovico, marqués de Mantua, 58.
Gobierno, 167.
Gracia, 24, 32.
Gracias, 50, 69, 113.
Gualterotti, Raffaello, 144.
Guarino, Battista, 146.
Guevara, Antonio, 76.
Guise, Enrique, duque de, 117, 121, 132.
Guise, Francisco, duque de, 109.
Guillermo de Orange, 107, 118.

Hadas, Damisela de la Reina de las, 62.
Haddington, vizconde de, 41.
Hall, Edward, 36.
Hampden, John, 159.
Harrington, sir John, 41, 45.
Hector, 97.
Heemskerck, Martin van, 92.
Herejía, 97, 120.
Hércules, rey francés como galo, 19, 20, 50, 66, 79, 92, 104, 146.
Hermes Trismegisto, 37.
Hero de Alejandría, 50, 137.
Hertford, Edward Seymour, conde de, 78.
Hilaridad, 93.
Himeneo, 122, 133, 162.
Historia, 163.
Holbein, Hans, 21, 36.
Honor, 20.
Hor Apolo, 38.
Humores, 42.
Hus, John, 97.
Hutchinson, Lucy, 165.

Iglesia, Santa, 32, 33.
Imperio, idea de, en el Renacimiento, 75 ss.
en entrada en París de Isabel de Austria, 1571, 165.
en las mascaradas de los Estuardo, 166.
tema imperial bajo el emperador Carlos V, 86.
y estilo a la antigua, 90, 93, 94.
Ingeniería, desarrollo de en los festivales, 49 ss.
Inocencia, 151.
Intermedios, 50, 135, 150.
Iris, 162.
Isaac, 97.
Isabel, archiduquesa y regente de los Países Bajos, 61.
Isabel de Aragón, duquesa de Milán, 49.
Isabel I, reina de Inglaterra, 77, 112, 122, 154, 160.
celebración del Día del Ascenso, 33, 63, 78.
entrada en Londres, 1559, 26.
idea de la monarquía, 78.
entretenimiento de Ditchley 1592, 102.
torneos en honor de su proyectado casamiento con el duque de Anjou, 1581-82, 126-127.
torneo para celebrar el tratado con Francia, 1572, 117.
viajes, 86.
Isabel de Austria, reina de Francia, entrada en París, 1571, 39, 115.
Isabel de Francia, reina de España, 40.
Isabel de Valois, reina de España, 112.

Jacob, 97.
Jaime I, rey de Gran Bretaña, 26, 40, 41, 50, 83, 149, 154.
entrada en Londres, 1604, 81.
funeral, 1625, 104.
Jasón, 32, 93, 104, 150.
Jerusalén, Nueva, 23, 28.
Jones, Iñigo, 21, 50, 70, 90, 137, 153.
funeral de Jaime I, 1625, 104.
influencia de los intermedios sobre, 158.
las mascaradas de corte, 155 ss.
Josephus, 58.
Jonson, Ben, 21, 35, 70.
Barreras, 1610, 64.
Cloridia, 1631, 162-163.
El Placer Reconciliado con la Virtud, 1617, 71.
El Triunfo de Amor a través de Callipolis, 1631, 71, 160-162.
Hywenaei, 1606, 42, 43, 77.
mascaradas concretas: *Mascaradas de la Negrura,* 1605, 39, 156.
mascaradas de corte, 154 ss.
Mascarada de Haddington, 1608, 41.
Joyeuse, Anne, duquesa de, 79, 108.
«magnificencias» por el casamiento de, 1581, 108, 121-126.
Juan el Divino, San, 25.
Juana de Austria, gran duquesa de Toscana, 40, 49, 130, 143.
entrada en Florencia, 1565, 133.
Juana de Salisbury, 23.
Julián de Apóstata, 98.

Juno, 41, 137, 146, 162.
Justicia, 24, 57, 93, 116, 150.
ver también Astrea.
Júpiter, 125, 139, 162.
Juvel, John, obispo, 77.

Landi, Antonio, 47.
Lasso, Orlando di, 21.
Laud, William, 159, 164.
Laurana, Francesco, 57.
Ley, 151.
Lee, sir Henry, 62.
Le Jeune, Claude, 21, 122.
Leon X, papa, 60, 133.
Leonor de Toledo, gran duquesa de Toscana, 47, 130.
entrada en Florencia, 1539, 85, 133.
Libertad, 98.
Lille, Fiesta del Faisán en, 1454, 32-33.
entrada de Felipe II, 1549, 97.
Lino, 113.
Livy, 57.
Londres, entrada de Enrique VI, 1431, 23.
entrada de Isabel I, 1559, 26.
entrada de Jaime I, 1604, 81.
funeral de Jaime I, 1625, 104.
Lucca, entrada de Castruccio Castracane, 1326, 57.
Luciano, 139.
Ludgate, John, 32.
Luis de Brujas, señor de La Gruthuyse, 27.
Luis de Nassau, 116, 118.
Luis de Nevers, conde de Flandes, 25.
Luis XI, rey de Francia, 25.
Luis XIII, rey de Francia, 20, 40, 43, 44, 171.
entrada en Avignon, 1622, 172.
entrada en París, 1628, 172.
Luis XIV, rey de Francia, 40, 62, 103, 122.
Luis de Taranto, rey de Jerusalén y Sicilia, 121.
Luis, San, 24.
Luisa de Lorena, reina de Francia, 69, 108, 122, 143.
Balet comique de la Reyne, 1581, 123-126.
Luisa de Saboya, 87.
Lutero, Martín, 97.
Lutecia, 119.
Luynos, duque de, 114.
Lyon, entrada de Francisco I, 1515, 26.
entrada de Carlos IX, 1564, 112.
entrada de Enrique II, 1548, 89.
entrada de Enrique IV, 1595, 39.
entrada de María de Médicis, 1600, 39.

Macrobio, 41, 43.
Magnificencia, idea de, 37.
Majestad, Real, 59.
Malvezzi, Cristofano, 137.
Mantegna, Andrea, 58.
Mantua, entrada del emperador Carlos V, 1530, 79.
entrada de Enrique III, 1574, 121.
Manutius, Aldus, 58.
Maquiavelo, Nicolás, 47.
Marenzio, Luca, 137.
Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, 87.
Margarita de Médicis, duquesa de Parma, 66.
Margarita de Valois, reina de Francia, 79, 107, 119, 127, 146.
festivales por el casamiento de, 1572, 116-118.
Margarita de York, duquesa de Borgoña, 29.
Margarita Gonzague-Mantoue, duquesa de Lorena, 70.
Margarita Luisa d'Orleans, gran duquesa de Toscana, 67.
María de Hungría, regente de los Países Bajos, 37, 86, 98.
festivales organizados por ella en Bains, 1549, 99.
María de Médicis, reina de Francia, 44.
entrada en Avignon, 1600, 80.
entrada en Lyon, 1600, 39.
entrada en Salon, 1600, 80.
festivales por el casamiento de, 1600, 145.
María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana, 67, 69.
festivales por el casamiento de, 1608, 149.
María, reina de Escocia, 105.
Marte, 67, 80, 92, 115.
Martin Jean, 89.
Mascaradas, 154.
Maxentio, 25.
Maximiliano I, Sacro Emperador Romano, 62, 92.
Maximiliano II, Sacro Emperador Romano, 114, 130, 133.
Medea, 127-128.
Médicis, Alejandro de, duque de Florencia, 92, 133.
Médicis, Cosme de, el Viejo, 37, 134.
Médicis, Virginia de, duquesa de Ferrara, 136.
Médicis, don Virginio, 144.
Menéstrier, Claude, 20, 67, 70.
Mercancías, 26, 116.
Mercoeur, duque de, 122.
Mercurio, 61, 98, 119, 124, 127, 164.
Merlín, 113.
Messina, entrada del emperador Carlos V, 1535, 91.
Minerva, 125.
Misterios, placer de los, 42.

Moisés, 25, 38.
Momo, 165.
Monarquía, Idea de, 23.
concepto renacentista y el tema imperial, 75.
creación de una imagen renacentista de, 36.
en las mascaradas de corte de los Estuardo, 157, 158-159.
evolución hacia el absolutismo, 171.
idea medieval sobre, en el torneo, 26.
idea y relación con los festivales, 52.
ideas medievales sobre, en entradas reales,
perspectiva, 48.
príncipe como liberador, 100.
uso de las empresas, 39-40.
Montefeltre, Federico de, duque de Urbino, 58.
Montefeltre, Guidobaldo de, duque de Urbino, 28.
Monteverdi, Claudio, 21, 66.
Montelupo, Baccio da, 92.
Montluc, Jean de, obispo de Valence, 119.
Montmorency, Anne de, 109.
Mosco, 41.
Muerte, 59.
Musas, 112, 120, 139, 148, 161.
Mytens, Daniel, 153.

Nancy, ballets, en, 70.
Nápoles, entrada de Alfonso El Grande, 1443, 57.
entrada del emperador Carlos V, 1535, 91.
Naturaleza, 23.
Naumaquia, 66, 89, 145.
Necesidad, 138.
Neoplatonismo, 38 ss, 43, 52, 56, 155.
Neptuno, 88, 113, 144, 152, 160, 161.
Nobleza, 116.
Nonnos de Panopolis, 116.

Ognio, 39.
Oportunidad, 80.
Opulencia, 61.
Orden, 43, 71.
Orfeo, 38, 113, 147.
Oxenstierna, Axel, 70.

Pablo II, Papa, 92.
Palacio, desarrollo de, 56.
Palas, 80.
Palladio, Andrea, 21, 121.
Pan, 123.
Parcas, 59.
Parigi, Giuliuo, 47, 150, 158, 164.
París, entrada de Enrique II, 1549, 39, 90.
entrada de Carlos IX, 1571, 114.
entrada de Isabel de Austria, 1571, 115.
Parma, Alejandro Farnese, duque de, 60.
Parma, Teatro Farnese, 65, 66.
Patin, Jacques, 123.
Patrizzi, Francesco, 82.
Paulus Aemilius, 57.
Paupertas, 61.
Pavoni, cronista, 144.
Paz, 25, 93, 115, 151.
Peacham, Henry, 62.
Pegaso, 148.
Pepin, rey de Francia, 115.
Peri, Jacopo, 138.
Perspectiva, 45 ss, 95-96, 156.
Peruzzi, Baldassare, 47.
Petrarca, Francesco, 57.
Pharamondo, 115.
Piérides, 139.
Piero della Francesca, 57.
Pilon, Germain, 114.
Píndaro, 147.
Pío IV, Papa, 134.
Pío V, Papa, 130, 134.
Pitágoras, 38, 43.
Placer, 151, 165.
Platón, 38,. 138, 139.
Plauto, 46.
Pliwinel, Antoine de, 68.
Plutarco, 43, 139.
Pluto, 50, 152.
Plutus, 50, 152.
Pobreza, 165.
Poesía, 163.
Política, 98.
Poliziano, Angelo, 147.
Porsenna, rey de Etruria, 134.
Postel, Guillaume, 83.
Príamo, 97.
Prisciano, Pelligrino, 47.
Primavera, 163.
Prudencia, 24.
Prynne, William, 163.
Ptolomeo, 46.
Psique, 135.

Razón, 43.
Religión, 116, 121, 147, 167.
Réné, rey de Anjou, 28-29.
Reputación, 167.
Reverencia, 59, 151.
Ritmo, 139.
Riccardi, Riccardo, 146.
Ricci, Agniolo, 67, 68.
Ricardo II, rey de Inglaterra, 28.
Richelieu, cardenal, 20, 171.
Rinuccini, Ottavio, 146.
Ríos, 166.

Ripa, Cesare, 40.
Risa, 151.
Rodolfo I, Sacro Emperador Romano, 92.
Rodolfo II, Sacro Emperador Romano, 144.
Romano, Giulio, 89, 95.
Ronsard, Pierre, 21, 36, 108, 110, 114.
Rossi, Bastiano de, 129.
Rouen, entrada de Carlos VIII, 1485, 25.
entrada de Carlos IX, 1571, 112.
entrada de Enrique II, 1550, 59, 89.
Roy, Etienne le, 118.
Rubens, Pedro Pablo, 21, 61, 167.
Rucellai, Orazio, 132.

Sabbatini, Niccolò, 141.
Sacre rappresentazioni, 49.
Saint-Galais, Mellín de, 108.
Salomón, 25.
Salón, entrada de María de Médicis, 1600, 80.
Salvadori, Andrea, 67.
Sangallo, Antonio da, el Joven, 92.
Sangallo, Antonio da, el Viejo, 47.
Sangallo, Aristotile da, 47, 48.
Sarpi, Paolo, 131.
Scarabelli, Orazio, 137.
Scève, Maurice, 89.
Segismundo, *Sacro Emperador Romano,* 88.
Segismundo III, rey de Polonia, 119.
Seguridad, 151.
Segovia, entrada de Ana de Austria, 1570, 39.
Septimo Severo, emperador, 77.
Serlio, Sebastiano, 48, 51, 89, 141, 156.
Sforza, Battista, duque de Urbino, 57.
Sibila, Tiburcina, 79.
Shirley, James, 163.
Sidney, sir Philip, 27, 62, 127.
Sirena, entrada del emperador Carlos V, 1536, 92-93.
Silvestre, Papa, 88.
Simón el Mago, 98.
Sol, imágenes de, 40.
Somerset, Robert Carr, conde de, 102.
Spenser, Edmund, 36, 54, 78.
St. André, mariscal, 109.
Strada, Jacopo, 89.
Stafford, Thomas Wentworth, conde de, 159.
Strasbourg, Jacopo da, 59.
Strozzi, Piero, 138.
Sueuor, Hubert le, 153.
Suffolk, Charles Brandon, duque de, 31.
Suffolk, Thomas Howard, conde de, 43.
Sussex, conde de, 41.

Tacca, Pietro, 146.
Taccone, Baldassare, 49.
Tasso, Torquato, 21, 43, 64.
Templanza, 24.
Terencio, 46.
Tetis, 124.
Teatro de corte, 56.
Teatro Mediceo, 136-137.
Tintoretto, Jacopo, 21, 121, 153.
Tito, emperador, 92, 97.
Tiziano, 36, 95, 153.
Torneo, medieval, 26 ss.
Barreras, 1610, 64.
Chasteau de la Joyeuse Garde, 1449, 29.
en Bayona, 1565, 111-112.
en Fontainebleau, 1564, 110-111.
en las «magnificencias» de Joyeuse, 1581, 122.
en Turín, 1650, 65.
Il Tempio d'Amore, 1565, 65-66.
La Aventura de la España Encantada y el *Chateau Tenebreux,* 1549, 91-92.
La paradis d'Amour, 1572, 115.
Le Pas de la Bergère, 1449, 29.
Le Pas de l'Arbre d'Or, 1468, 29-30.
por Anjou e Isabel I, 1581, 126.
por el nacimiento de un hijo de Enrique VIII, 1511, 36.
por los casamientos franco-españoles, 1612, 40.
renacentista, 56, 62.
sbarra, 1579, 143.
sbarra, 1589, 142.
torneos concretos: *Emprise de la Gueule du Dragon,* 1447, 28.
Townshend, Aurelian, 160.
Trajano, emperador, 88.
Tribolò, Il, 133.
Troya, descendencia de los soberanos de la casa de, 25, 75, 79, 115, 166.

Udina, Pellegrino da, 47.

Vaga, Pierino del, 89.
Valdés, Alfonso de, 76.
Valeriano, Piero, 39, 40, 91.
Valla, Lorenzo, 50.
Valladier, André, 39, 80.
Valturio, Roberto, 58.
Vasari, Giorgio, 36, 41, 47, 50, 90, 91, 93, 96, 136, 144.
Velde, F. van de, 98.
Venecia, entrada de Enrique III, 1574, 120-121.
Venus, 41, 43, 67, 113, 160, 162.
Verdad, 167.
Veronese, Paolo, 21, 121.
Vespasiano, emperador, 88.
Vespucci, Amerigo, 150.

Vesta, 59.
Vestales, Vírgenes, 78.
Víctor Amadeo I, duque de Saboya, 20, 21, 70.
Victoria, 59, 92, 98.
Vinci, Leonardo da, 21, 47, 49-50, 57.
Virgilio, 77, 81.
Virtudes, 32, 50, 57, 91, 97, 98, 113, 125, 139, 158.
Visconti, Gian Galeazzo María, duque de Milán, 49.
Vitruvio, 48, 49, 90, 98.
y escena vitruviana, 46 ss, 51.
Vittoria della Rovere, gran duquesa de Toscana, 67, 68.
Vostre, Simon, 59.
Vries, Hans Vredeman, 103.
Vulcano, 41, 151.

Zoroastro, 37.
Zwingli, 97.