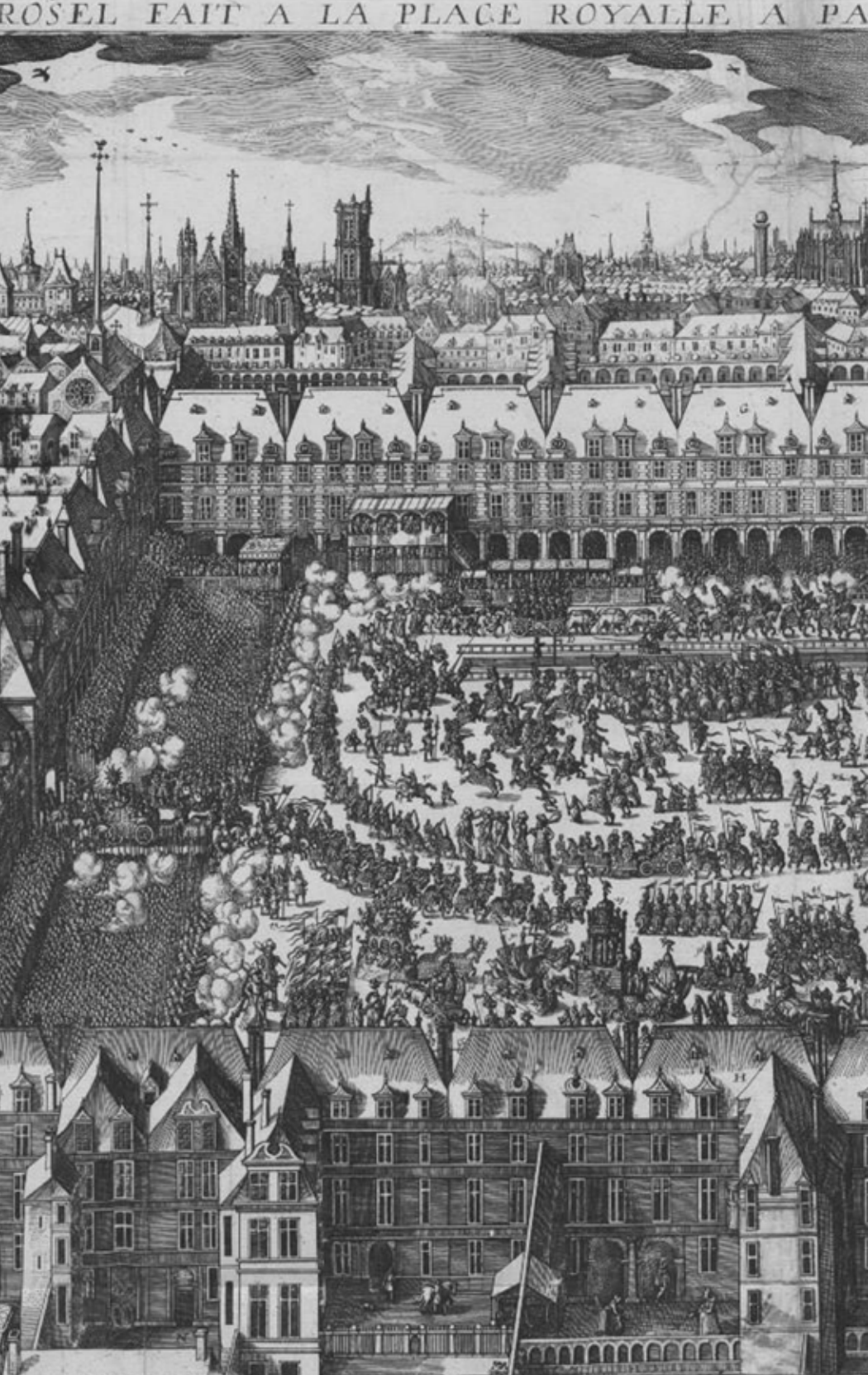




EL
CARRUSEL
LA FIESTA
BARROCA
FRANCESA



EL CARRUSEL

LA FIESTA BARROCA FRANCESA

ESTHER MERINO

ediciones
Cumbres

EL CARRUSEL
La Fiesta Barroca Francesa

© Esther Merino
© Sobre la presente edición: Ediciones Cumbres, 2016

EDICIONES CUMBRES
[Mayda B. Performance S.L.]
c/ Arties 2 Puerta 95 - 28660 Boadilla del Monte, Madrid
edicionescumbres@maydabperformance.es
www.edicionescumbres.com
edicionescumbres.wordpress.com

Diseño de catálogo: Carril Bustamante
Editor principal: Liuba Cid
Colaboradora editorial: Elena Soto

Dirección editorial: Mayda Bustamante

ISBN: 978-84-943713-9-4
Depósito Legal: M-5479-2016

Impreso en ServicePoint
c/ Salcedo, 2. 28034 Madrid

Distribuye: Distriforma

Bajo las sanciones establecidas por la legislación, están rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita del titular del copyright, la reproducción parcial o total de esta obra mediante cualquier procedimiento mecánico o electrónico, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

*A Guille y Flyn, alegres
sufridores silenciosos de mi pasión por la Fiesta.*



AGRADECIMIENTOS —10—

INTRODUCCIÓN: EL TEATRO
COMO TEMPLO DEL SOL DE CIRCE
LA FIESTA ITALIANA EN LA FRANCIA
DEL SIGLO XVII —13—

I LA FIESTA BARROCA FRANCESA EN MADRID —41—

II PREÁMBULO —39—

III LOS TORNEOS. ANTECEDENTES —53—

IV LAS ARTES ESCÉNICAS DE LA ÉPOCA
MODERNA EN FRANCIA —89—

VI I. EL PERSONAJE —153—

VI II. SU OBRA: EL CARRUSEL —159—

VI III. SOBRE DANZA —231—

VII DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA —279—

CONCLUSIÓN —327—

BIBLIOGRAFÍA —331—

AGRADECIMIENTOS

Creo que es de obligado cumplimiento hacer mención en este apartado a varias personas.

En la Facultad de Geografía e Historia me han brindado todo su entusiasta apoyo, entre otros la Directora del Departamento de H^a del Arte II (Moderno), Beatriz Blasco, las profesoras Mariví Chico, Helena Carvajal y Magdalena Lapuerta, en todas las iniciativas que he propuesto para la asignatura Escenarios de Poder, que tanto me gusta impartir, en el seno de los estudios de Posgrado del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español. Iniciativas que incluyen las que tienen que ver con la divulgación a través de Dofaradio y a su creador Enrique Oromendia.

A lo largo de ya numerosos años de docencia han sido muchos los alumnos, algunos convertidos en buenos amigos, como Egoitz Bernaola o Mercedes Fernández, quienes me han aportado enorme gratificación intelectual y emocional, todos ellos encarnados en la persona de Miquel Martínez, el más reciente pero quien ha concentrado el interés por los mismos temas de la Historia del Espectáculo y las Artes Escénicas, que a mí me embarga, pero sobre todo, quien ha hecho realidad y de forma brillante mi enfoque amplio y de integración de los estudios de H^a del Arte.

A Mayda Bustamante y a los miembros de la familia de la Editorial Cumbres, que han apostado tanto y no sólo materialmente, por la creación de una editorial especializada en estos temas y encima en años de crisis económica con mayor mérito.

A Eduardo Blázquez, mi saturniano preferido. Y, ya puestos con los más cercanos, no tengo palabras para agradecerle a Diego Suárez, tanto afecto como empatía en todo y a cualquier hora. No me canso nunca de su erudición y por si fuera poco me ha devuelto la alegría de trabajar en el ámbito universitario con su afinado sentido del humor y su simpatía, brindándome su incondicional respaldo, añadiéndome a su entorno de amistades, que se han convertido en las mías, como los sin pares Delfín Rodríguez y Helena Pérez Gallardo, a quienes tanto admiro en su trabajo y con quienes tanto me río en el asueto. Imposible devolverles a todos ellos y a los que me dejo en el tintero, lo mucho que me han dado, aunque espero que les acomode el brindis que les hago con este libro, con el que espero que sean condescendientes.

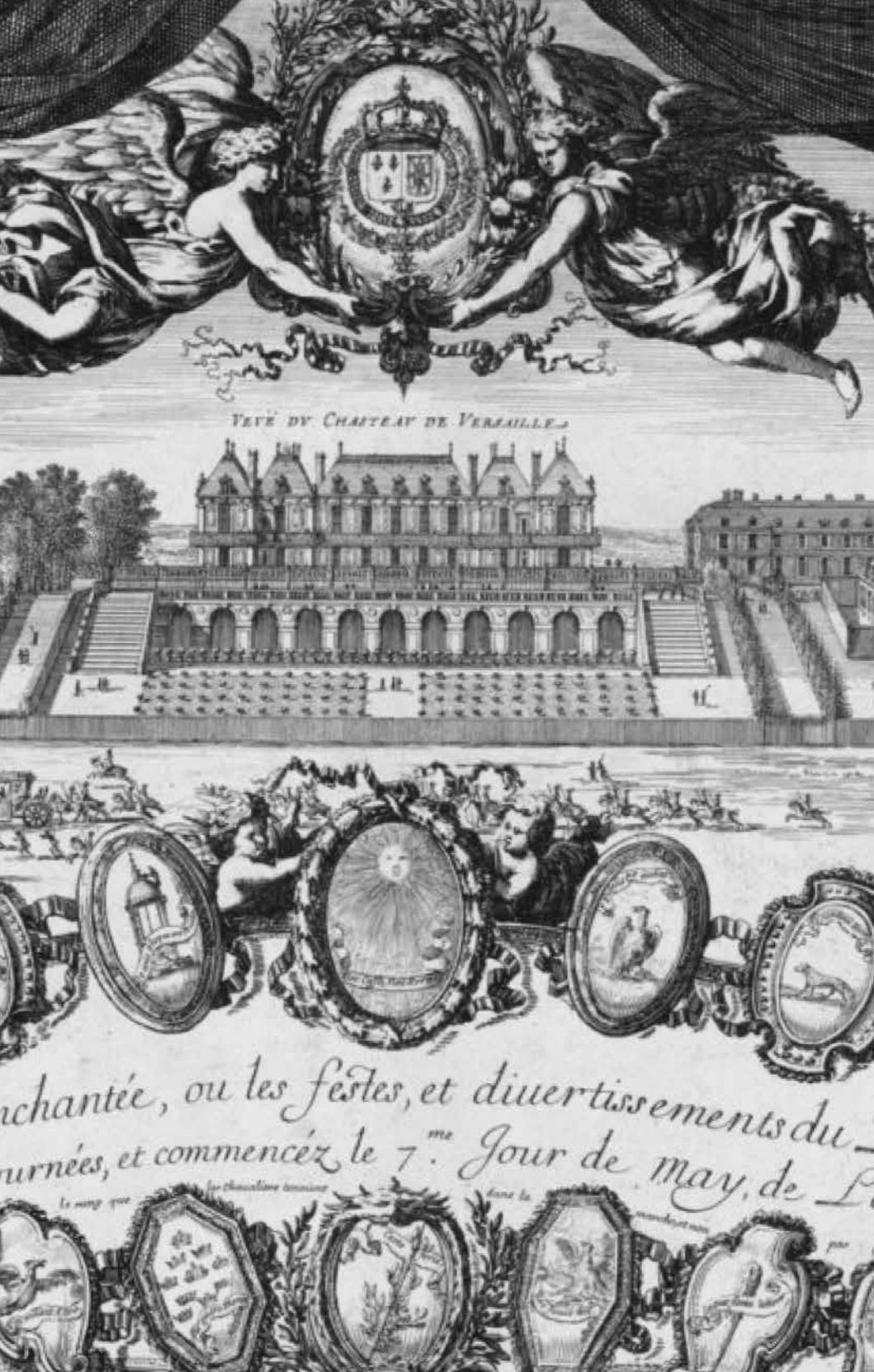
Y, por encima de todos ellos, a Lydia, mi señora madre, en cuyos ojos leo su sorpresa continua ante los fascinantes temas de mi trabajo e investigaciones. La misma que dejaba estupefactos a los espectadores de esta Fiesta Barroca Francesa, que he intentado desentrañar sin desmerecer lo que fue en su contexto originario.

Esther Merino.

PCDI.

Dpto. de H^a del Arte II (Moderno)

UCM



INTRODUCCIÓN:

EL TEATRO COMO TEMPLO DEL SOL DE CIRCE.
LA FIESTA ITALIANA EN LA FRANCIA
DEL SIGLO XVII

La Fiesta y el Espectáculo en la cultura francesa del siglo XVII se convierte en el contexto de gran parte de este riguroso y completo texto. Esther Merino Peral traza el mapa de la Fiesta italiana en los Espectáculos de la Francia del siglo XVII. El ballet y la ópera se nutren de los ideales humanistas, de la mitología y de la tramoya, para abordar el complejo entramado del Teatro y del Ballet que, desde la unión con la pintura, adentrándose en el lema *ut pictura poesis*, será sublimado en las fabricaciones—creaciones de Luis XIV, parte de ellas de raigambre homérica-artúrica, lograrán así la idea de arte total.

El hilo conductor del texto se centra en Ménestrier, humanista clave para poder abordar el papel de la Danza y del Carrusel, de los Torneos y las coreografías; Merino analiza con detalle el pensamiento complejo de un teórico clave para conocer las Artes Escénicas del siglo XVII. A su vez, los orígenes y bases de la escenografía enriquecen el significado y las aportaciones de las mutaciones y los montajes que definen la dimensión del Carrusel, configurado por combates de carros, máquinas, narraciones, danza ecuestre, carreras, justas, mascaradas, torneos, intermedios y banquetes.

En el texto de Ménestrier, coincidiendo con los humanistas italianos, se analiza e investiga la Antigüedad, dignificada y evocada; se citan los juegos circenses y la mitología; se menciona el origen delfico y olímpico del Carrusel, apoyado en los panegíricos de los héroes. Circe, en honor a Apolo, creo el Carrusel, el carro solar.

Las armas y las letras, las procesiones sagradas y profanas, los vicios y las virtudes, los Carros del Bien y el

Mal, van definiendo los conflictos que serán ampliados por el carrusel de los cuatro elementos que, en mágica dialéctica-megalómana, destaca la determinación de la semiótica del vestuario. Al tiempo, la profesora Esther Merino, indica el papel de los Festivales acuáticos y el barco alegórico que, en paralelo al carro emblemático, se inscribe en el denominado *Teatro de Rocalla*, con céspedes y conchas, con espejos y surtidores, expresando la representación del agua en la escena, un universo creado en parte por Buontalenti.

El Carrusel es una Alegoría, una Apoteosis reveladora, una invención emblemática explicada por Ménestrier, indicando la importancia de la instrucción en decorados y en máquinas, máquinas móviles sabiamente diferenciadas de la decoración fija.

Una de las aportaciones destacada en el texto, en el marco de la magia maquinista, es la aportación del movimiento escénico en diagonal, novedad con respecto a la Antigüedad, favorecida por la perspectiva oblicua.

El concepto del Carrusel, unido a la alegoría, como variante del torneo, como combate entre carros alegóricos, representa además una galería imaginativa de animales en los carruajes e irá unido al camino, itinerario simbólico, enriquecido por las danzas que remiten, parcialmente, al Santuario de Delfos, a la lucha de la luz y de la oscuridad de Apolo frente a Pytón. Las valiosas coreografías explican la evolución desde las pantomimas romanas al ballet de Cour, al ballet des ballets, al himno a la belleza de los mitos que, impulsados por Lully, permite analizar la transformación, desde 1650, del personaje regio en favor de los abundantes elementos simbólicos.

En este contexto, los bailarines cristalizarán, en las figuras del Pantomimo, como los artistas de las danzas romanas emulan (*Mímesis*) las acciones de los animales y los movimientos (I Moti) de la naturaleza. La unión de la pintura y la danza resultan esenciales para Ménestrier, lema que recuperará Noverre en el siglo XVIII, ensalzando obras emblemáticas como *El Cortesano de Castiglione* y los estudios de Iconología de Ripa, pilares para la creación y comprensión de *Les Plaisirs*, analizados con detalle por Esther Merino para construir la imagen de Versalles y la metáfora del jardín, espacios vitales para explicar el valioso *Teatro Rústico*, Teatro de Rocalla para Ménestrier. El jardín se presenta como Teatro del Mundo y jardín alegórico, Edén, pieza clave para abordar la Escenografía Teatral y conocer al completo el vocabulario decorativo-simbólico que se van enumerando en esta obra de Merino Peral, que tiene como hilo argumental al Carrusel.

Eduardo Blázquez Mateos
(Universidad Rey Juan Carlos)



I

LA FIESTA BARROCA FRANCESA EN MADRID

“*La vida es vida porque es teatro*”.
Falstaff.

Si bien es cierto que acerca de las Artes Escénicas Italianas del siglo XVII, en centros documentales de la capital de España, existen algunas noticias e hipótesis sobre su procedencia, en el caso del material conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), de filiación francesa, muy poco se sabe, salvo la enorme riqueza de dicho fondo, siendo el propósito de este estudio aportar algo de luz sobre un tema que resultó trascendental para la consolidación del Absolutismo en Francia y modelo de referencia del resto de Monarquías Europeas.

A tenor de lo encontrado entre esos ricos fondos específicos de la institución madrileña, la balanza del gusto cortesano hispano parece decantarse por la literatura y la experiencia escenográfica florentina del *Seicento*, sin olvidar desde luego los ejemplos definitorios de la nueva concepción del teatro veneciano exportado a Francia gracias a los grabados de Callot, los trabajos de Torelli y los Vigarani, difundidos por el resto de Europa a través del discurso especulativo compilatorio de Claude François Ménéstrier (1631-1705) y Nicolás Sabbattini (1574-1654)¹, actualizando el texto precursor de Sebas-

¹ *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne' Teatri. Ristampata di nuovo coll' Aggiunta del Secondo Libro. All' Illustriss. E Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti, Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Rabean Presidente. Con Privilegio In Rabean, per Pietro de Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali 1638.* Este ejemplar conservado entre los fondos de la BNE, tiene la signatura de ER. 2583 y resulta de notable interés, por la anotación que aparece en los Preliminares, en la que se puede leer: “*Donné a Monsieur Couvenez, architecte, par son serviteur et ami DeBèhain*”. Quizás sea Couvenez un trasunto lingüístico del

tiano Serlio (1474-1554), al amparo de cobertura temática de la perspectiva científica. Sobre el espectáculo de la Francia de Luis XIV (1643-1715), la BNE cuenta con nutrida representación material, que tampoco suele mencionarse en los repertorios sobre el asunto, como los grabados de las fiestas de Israel Silvestre (1621-1691)², además de los libretos de los numerosos *Ballets* que se ejecutaron en la corte del Rey Sol, en su mayoría editados por Robert Ballard (1638-1672), e incluso algunas joyas bibliográficas, como uno de los textos más raros de la, sin embargo, tan manida obra de Molière (1622-1673), titulada *Ballet des ballets* fechada en 1671. O los recopilatorios³ de danzas creadas y ejecutadas por Jean Battista Lully (1632-1687), el florentino naturalizado francés a fuerza de insistir en la creación de un género coreográfico propiamente galo, con las partituras anotadas sobre los gráficos de tales bailes, muchos de ellos protagonizados en primera persona por la figura centro del universo versallesco, el monarca mismo, quien hizo de dicha tipología artístico musical su vehículo de propaganda áulica.

En el área de influencia de Toscana, el origen de lo que se viene denominando genéricamente como Fies-

apellido del pintor Jouvenet. En cuanto a su procedencia, tiene un sello de la Biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), el notable compositor y musicólogo, a cuyo interés por el patrimonio histórico musical, italiano y español, se le debe la inestimable colección cedida a la institución madrileña, de la que forma parte el ejemplar de la obra de Sabbattini.

² De la colección de Eugenio Izquierdo de Ribera y Lezaun (1745?-1813), quien fuera Director del Gabinete de H^a Natural y «Agente Diplomático» en Europa.

³ Raoul Auger FEUILLET (1660-1710), *Recueil des dances*, París 1707, que figura en el catálogo con signatura M 1147 (2).

ta Barroca, la BNE conserva igualmente ejemplares de obras no menos significativas como la *Ermione*⁴ de Pio Enea degli Obizzi, representada en Padua en 1636 con decoraciones ideadas por Alfonso Rivarola, conocido como *Chenda*, al tiempo que se localizan exponentes de las obras de temática contemporánea, de los artistas que estaban fijando las bases de los géneros melodramáticos a lo largo del *Seicento*, como *Il Cromuele*⁵, del conde Girolamo de Graziani, en Bolonia, en 1671.

El Drama Mitológico de gran envergadura, maquinaria y movimiento escénico casi convulso, también está bien representado gracias a la presencia de un ejemplar del *Bellerofonte*⁶ de Moniglia, con decoraciones diseñadas por el «Gran Mago» Giacomo Torelli. De la misma forma que es posible seguir el rastro de la difusión europea de tales prácticas, quedando testimonio de la importancia que se le dio, en la Francia de Luis XIV, al género megalómano importado por Torelli y a las manifestaciones derivadas de la influencia italiana, en forma de cuatro magníficos grabados de Berin⁷ y Dolivar⁸,

⁴ *L'Ermiona* del Sr. Marchese Pio Enea OBIZZI per introduzione d'un Torneo à piedi & à cavallo e d'un *balletto* rappresentato in musica nella città di Padova l'anno MDCXXXVI ... [Texto impreso] / descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini. In Padona): per Paolo Frambotto, 1638. R/35564.

⁵ *Il Cromuele* (Texto impreso): Tragedia. GRAZIANI, Girolamo, Conte de. Bologna: Per li Manolesi, 1671. Consta con la signatura T/10803.

⁶ *Il Bellerofonte*, de Vincenzo NOLFI. Inventariado con signatura T/28028, sin marcas ni sellos, por lo que no es posible establecer su procedencia.

⁷ J de La GORCE, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, París 1986.

⁸ E. MERINO, «De Torelli a los espectáculos en la Francia de Luis XIV: los Ballets de Corte», en *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2011, pp.

cuya temática —como *Perseo* o *Roland*— incidía en el interés imperante en el país vecino en la década de los ochenta, en el marco de la institucionalización académica impulsada por el Rey Sol y su ministro Colbert.

El recorrido por la evolución de la Escenografía hasta desembocar en las composiciones concebidas con deleite obsesivo por la multiplicidad perspectiva hasta el infinito, y por las llamadas vistas angulares de los Bibbiena, también pasa por la mención de los artistas que figuraban en el catálogo de los más reputados, cuyo trabajo se focalizó en el ámbito de las posesiones austríacas de los Habsburgo, como fueron indudablemente los Burnacini, especialmente Ludovico Ottavio, quien firmó los diseños de las decoraciones para *Il Pomo d'Oro* en 1668 y para *Il Fuoco Eterno*⁹, de Draghi en 1674. No se trata de hacer un monográfico mucho más exhaustivo sobre la Historia de la Escenografía del siglo XVII, sino de proponer una hipótesis sobre el posible itinerario por el que circularon las obras arriba citadas, desde su escenario natural, en el marco del Palacio del Buen Retiro, donde se tiene constancia que fueron el sustento del

105-130. Pero, además de esos cuatro grabados, se documenta la presencia en la BNE de otra estampa suelta que responde al título de *Apolo*, fechada en 1690, con número de Inventario 31552 y que formaba parte del corpus conocido como *Le Cabinet de Beaux Arts de Charles Perrault*, emanado de la parisina prensa de G. Edelinck, del que no existe noticia alguna sobre su procedencia.

⁹ *Il Fvoco eterno custodito dalle Vestali* [Texto impreso]: Drama musicale per la felicissima Nascita della Sereniss. Arcidrechessa Ana Mevria... Siglia... dell'Imperatore Leópolodi della Imperatrice Clavdia Felice... / Poste in Musica del Sr. Antonio Draghi... Con l'arie per li Baellitti del Sr. Gio: Erico Smelzer, Viena: Christofore Cosmerovio, 1674. Lam. grab. por: Mathäus Küesel, segun L. Burnacini. ER/3023 BNE. No consta sello de procedencia, ni marca de propietarios anteriores.

espectáculo cortesano a lo largo de esa centuria. *Un palacio para el rey*¹⁰, según el título famoso de J. Brown y J. J. Elliot, donde el Conde Duque de Olivares pudiera tener entretenido al monarca y hacer ejercicio de su *Valimiento* con mayor independencia. En ese contexto, el Espectáculo era un asunto esencial, no solo desde el punto de vista lúdico *per se*, sino desde la óptica del provecho doctrinal, didáctico y propagandístico para una Monarquía, la de los Habsburgo, que enmascaraba su precaria situación en la contienda internacional de la Guerra de los Treinta Años, bancarrotas y repliegue a las fronteras mínimas de lo que en su día fue el Imperio «donde no se ponía el sol». Con esa ilusión, lo que prevalece, sin embargo, es la opulencia de una época de esplendor cultural, el Siglo de Oro, en el que mucho tuvieron que ver los distintos episodios de la llamada Fiesta Barroca.

Dicho lo cual, casi todas las obras mencionadas conservadas en la BNE provienen de las mismas fuentes, principalmente de las colecciones reunidas por Pascual Gayangos (1809-1897) y Vicente Carderera (1796-1897), así como de la de Asenjo Barbieri (1823-1894); lo que, por otra parte, tiene su lógica, si se asume el interés preciso de este último como uno de los creadores del género musical de la Zarzuela. Y en ciertos casos puntuales, el itinerario de procedencia de algunas obras con el sello de la Biblioteca Real, podría haber discurrido desde el Palacio Real, del que habrían salido a comienzos del siglo XVIII, desde la Torre Alta

¹⁰ J. BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio para el Rey, el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid 2003.

del Alcázar, para ser vendidos, separados del monto del núcleo fundacional de la Biblioteca Real Borbónica, establecida en el Pasadizo de la Encarnación a partir de 1712, y que además se nutrió de obras que el nuevo monarca, Felipe V, habría hecho traer de Francia y de una serie de bibliotecas incautadas a vencidos del bando de los Habsburgo en la Guerra de Sucesión Borbónica. A finales del siglo XIX, con vistas a conformar una parte del grueso de los fondos de una institución pública, gestada con vocación de hacer más asequible la cultura dentro de los ideales del Liberalismo político, algunos de los volúmenes de Felipe IV, entonces dispersos, pudieron «reencontrarse», entre las adquisiciones y donaciones de colecciones como las de Campo Alange y la muy relevante de Gayangos, cedida al Estado por sus hijos en 1899¹¹. En cuanto se refiere a Gayangos, mucho se ha escrito sobre su bibliofilia y su contribución al origen de la archivística española moderna, al frente de la Biblioteca del Palacio Real primero y después al servicio de la Academia de la Historia. Sus preferencias se centraban en la literatura medieval hispanoárabe, de la que publicó numerosos estudios y revisiones críticas. No obstante, su capacidad recopilatoria abarcó otras temáticas de relevancia para los estudios de áreas específicas de la Historia del Arte, como la tratadística de *Re Militari* o esta relativa a la Historia de las Artes Escénicas; conformando en gran parte lo que hoy constituye el inestimable fondo de la principal Biblioteca Nacional y que, sin embargo, no suele mencionarse

¹¹ Noticias en Fernando BOUZA, *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro, Madrid 2005, p. 41

en catálogos antológicos al respecto, no solo italianos sino también internacionales, tanto en flagrante como injusta omisión.

En este sentido, concretamente, otro de los itinerarios presumibles del abundante material, sobre los temas del Espectáculo, se habría iniciado desde el propio ámbito cortesano de la capital, recopilado no mucho después por José Antonio Armona y Murga (1726-1792)¹², Corregidor de Madrid, a partir de la información acerca del trabajo organizativo en las celebraciones y espectáculos en el Palacio del Buen Retiro, del Marqués de Heliche o de Liche¹³, D. Luis de Haro (1629-1687). Ya en el siglo XIX, Gayangos adquirió una parte

¹² El caso es que al Corregidor le interesaba todo lo relacionado con el Teatro, además de las actrices, por eso no es de extrañar que entre sus «papeles» hubiera mención de fiestas populares y celebraciones públicas, como por ejemplo, la descripción de las fiestas cortesanas celebradas entre el 20 y el 28 de febrero de 1637 en el Palacio del Buen Retiro, donde se anotan con detalle los desfiles, mojigangas, juegos de cañas, bailes y las comedias representadas (fols. 50 v.-54 r.), tal y como queda reflejado en los «Escritos históricos», *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, (Prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Colección 'Alaveses en la Historia', Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1988, pp. 84-85.

¹³ M^a A. FLÓREZ ASENSIO, "El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 20 (2010), donde se dice que "en su calidad de hijo de D. Luis de Haro -sobrino y sucesor del Conde-Duque de Olivares en el valimiento- D. Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y marqués de Heliche o Liche, título con el que ha pasado a la posteridad, perteneció desde su nacimiento en 1629 al cerrado grupo que ejercía el máximo poder en la corte madrileña de los últimos Austrias. Hombre de fuerte carácter, compleja personalidad y gran cultura, Liche formó, junto con Calderón de la Barca y el escenógrafo italiano Baccio del Bianco, un "equipo artístico" de primer orden que resultó decisivo para la evolución de la fiesta teatral cortesana cantada, la solución hispana a los experimentos que sobre el teatro musical desarrollaron diferentes cortes europeas durante el primer barroco".

de la biblioteca de Armona y por otra, los borradores de un gran tratado que este preparaba antes de morir en 1792, a manera de testimonio laudatorio de la historiografía teatral española, fueron ordenados igualmente en el siglo siguiente por el célebre compositor de zarzuelas ya mencionado Francisco Asenjo Barbieri, que por descontado, también acabaron en la Biblioteca Nacional. Por si fuera poco, para explicar la presencia de textos y material gráfico sobre festejos varios y celebraciones de procedencia foránea, útiles e interesantes por su repercusión en el entorno cortesano hispano en este mismo centro bibliográfico y documental, valdría la pena volver a aludir a la labor de Gayangos, en este caso como Archivero de la Real Casa en 1833, quien había realizado además diversos trabajos, tanto oficiales como personales en varios archivos nacionales muy vinculados a la Corona, en la propia Biblioteca Real, durante los años 1833, 1837 y 1843, en la de El Escorial o en el Archivo de Indias, antes de ser nombrado académico correspondiente desde 1841 en la Biblioteca de la RAH. Precisamente, de esos tiempos databa la estrecha relación de Gayangos con otro de los personajes habituales en los *ex-libris* que estipulan la procedencia de las obras que aquí vienen a colación, su amigo Barbieri, no menos interesado por su lado en cualquier vertiente artística vinculada con géneros musicales, como estos de la Danza y de la Ópera, o dramaturgia cantada, cuyos orígenes se remontaban a las fábulas mitológicas de probada raigambre en los ámbitos de las Cortes Europeas del siglo XVII¹⁴.

¹⁴ Información al respecto que se puede encontrar en el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en*

El hecho es que resulta sumamente compleja la localización de todo este material documental y bibliográfico relacionado con las Artes Escénicas y la Historia del Espectáculo, en muchos de los casos asociados a los nombres de los grabadores de las estampas o de los impresores de los libretos. Una vía de posible análisis, para el conocimiento de la influencia de los espectáculos franceses en la corte española del siglo XVII, podría derivarse de la revisión de bibliotecas¹⁵ nobiliarias y artísticas, buscando específicamente el material relacionado, como el caso de la de Teodoro Ardemans, en la que al parecer se contaba con un ejemplar del famoso tratado de Escenografía de Nicolò Sabbattini. La otra, habitualmente transitada por los investigadores, es la

la Biblioteca Nacional, redactado por D. Pedro de Roca, Madrid, 1904. También ver Francisco BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. MOIR, Tamesis Books, Londres 1970, pp. 38-39. Miguel Ángel ÁLVAREZ RAMOS y Cristina ÁLVAREZ MILLÁN, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007, p. 49 y p. 179. Además de la ya mencionada, *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España*, Prólogo, edición y notas de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA.

¹⁵ En este sentido se inserta la iniciativa del profesor J. M^a DÍEZ BORQUE, *Literatura (Novela, Poesía, Teatro) en Bibliotecas particulares del Siglo de Oro Español (1600-1650)*, Biblioteca Aurea Hispánica, 66, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid 2010, quien ha revisado cerca de ochenta Bibliotecas hispanas, entre las que se cuentan la del Conde de Gondomar y la Biblioteca Real, quizás las más relevantes por el número de volúmenes. Según el inventario de Manso Porto del Conde, de los setecientos libros de poesía impresa, los menos se nombraban en francés o inglés, catalogados en varias materias, incluidos los libros de comedias e historia fabulosas, mientras que en la de Felipe IV, Bouza menciona 79 títulos en italiano y francés, incidiendo en ausencias y problemas de clasificación, además de epígrafes entre los que se incluían obras de teatro, sin precisar más.

documentación vinculada a embajadores y diplomáticos en general. En todo caso resulta innegable que la cultura del libro del espectáculo es un género relevante, porque a su vez constituye uno de los mejores exponentes de la cultura intelectual y perfecto instrumento de comunicación¹⁶.

Las relaciones con Francia volvieron a intensificarse en la segunda mitad del siglo XVII, sobre todo a raíz del matrimonio de la sobrina de Luis XIV, María Luisa de Orleans, con el rey Carlos II. A la nueva reina se le achacaron toda suerte de defectos, entre ellos dedicarse a cosas tan indecentes como el hábito de cantar y bailar¹⁷, ya que los entretenimientos «a la española», como leer libros devocionales, le resultaban extraños y ella parecía disfrutar de los acostumbrados en su país de origen, como participar en las representaciones teatrales¹⁸

¹⁶ J. Ma DÍEZ BORQUE, 2010, p. 81. Retomando afirmaciones en la línea de B. BENNASSAR, en *La España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona 1983 y “*Los inventarios post-mortem y la historia de la mentalidad*”, en *La documentación notarial y la historia: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela, Junta de Decanos de los Colegios Notariales/Universidad de Santiago, 1984, pp. 139-146.

¹⁷ María Luisa LOBATO, “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)”, en Judith FARRÉ VIDAL (ed.) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Publicaciones del Centro de Estudios Indianos (CEI), Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid 2007, pp. 13-44.

¹⁸ LOBATO, 2007, p. 22. Se documenta su participación en una Comedia junto a sus damas, en honor de la reina madre, Mariana de Austria, el 26 de julio de 1680. En este interesante trabajo se mencionaba que la llegada de la princesa francesa coincidió con una época de cierta recesión en el espectáculo por la mala situación económica por la que atravesaba el Imperio hispano y dado que muchos de los grandes personajes de la generación de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón habían fallecido, si bien es cierto que el nuevo matrimonio reintensificó la actividad teatral acompañando el cortejo triunfal, dándose relación de los títulos que fueron escenificados en

y acompañarse de bufones. En el particular reino de las decoraciones escenográficas, a los italianos Cosme Lotti, Bacchio del Bianco y Antonio María Antonozzi¹⁹, por su parte les había sucedido José Caudí.

Pese a la teatrofobia que se impuso en la depauperada corte española, por la miseria, bancarrotas y calamidades varias, lo cierto es que lograron escapar de ese cerco algunos de los personajes emblemáticos de las obras francesas como *Armide*, junto a la presencia de músicos galos, de la misma forma que sería lógica la asunción de la voluntad de «ilustrar» el gusto por el espectáculo francés con material de lo que se estaba haciendo en los dominios de Luis El Grande. Hay muy pocas noticias de su procedencia, como se verá más adelante. Está, pero no se sabe cómo ha llegado hasta aquí en su mayor parte, si bien se comprendería el interés por conocer los usos y costumbres en la corte francesa, precisamente emulando con la práctica festiva, los beneficios que podían desprenderse para cambiar el rumbo de un gobierno regio en decadencia. Si llegaba a considerarse la ceremonia lúdica con sentido reparador de una imagen desprestigiada, quizás podría mudar la idea asentada de

las ciudades por las que iba transcurriendo el viaje hasta Madrid, donde hizo su Entrada Solemne el 13 de enero de 1680, aunque escasearon las fiestas de alto nivel presupuestario.

¹⁹ Antonozzi, pintor y arquitecto romano llegó a Madrid en 1657 gracias a los auspicios del diplomático florentino Rospigliosi. En 1658 se ocupó del diseño escenográfico de la Comedia-Fiesta de Antonio Solís titulado *Triunfo de Amor y Fortuna*, en el Coliseo del Buen Retiro, para ilustrar una trama plagada de héroes inspirados en los relatos de Ovidio y Apuleyo. En Kazimierz SABIK, *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, p. 33.

que el rey descuidaba el gobierno. No solo se trataba de entretener a una princesa cuya única función era asegurar la descendencia, sino de organizar las diversiones en la medida de lo posible con un sentido propagandístico para mejorar la imagen de un monarca que reinaba en medio del naufragio imperial. En este sentido, se cuenta que la hija de Monsieur asistió durante el Carnaval de 1680 al estreno de *Hado y Divisa de Leónida y Marfisa*, lo mismo que a un fin de fiesta de Pablo Polop, el *Labrador gentilhombre*, traducción adaptada de la famosa comedia de Molière²⁰, cuyo protagonista era en aquel caso un burgués arrivista, de una clase social inexistente en la España de entonces, con lo cual, descafeinada de su perspicacia original, al parecer la reina se aburrió entre bostezos, lo que serviría para explicar la dificultad de dar traslación o trasplantar elementos genuinos de unas naciones a otras.

Algunos franceses se mencionan en la crónica de esa restaurada comunicación entre las dos cortes, con motivo del matrimonio de la sobrina de Luis XIV con el rey de España, que “*debió inclinar la empatía de la corte española a los gustos por la fiesta francesa*”²¹. Marie de Bellefonds, marquesa de Villars, se trasladó a Madrid en 1679, unos meses más tarde que su marido, nombrado embajador de Francia hasta 1682 en que le sucedió el conde de la Vauguyon, dejando una numerosa correspondencia por cierto de lo vivido junto a la nueva reina, como se apuntaban otros apellidos de ilustres consortes en la corresponden-

cia epistolar, como Madame de La Fayette y Madame de Sévigné por ejemplo. E igual que se alternan los modelos de influencia italianos y franceses en el determinismo escenográfico hispano a lo largo del siglo XVII, las noticias documentales por dicha razón están salpicadas de apellidos originarios de ambas nacionalidades, como el Abad Carlo Ridolfi, enviado del Gran Duque de Toscana, Cosme III, como lo fue también Vieri di Castiglioni.

Es evidente que no puede obviarse la impronta francesa en la evolución del proceso que desembocó en la consolidación de su posición como potencia europea; ya durante los ministerios de Richelieu y Mazarino, entre 1630 y 1660, etapa en la que se afianzó su preeminencia tanto exterior contra España, como en los campos de batalla diplomáticos europeos, que culminaron en los ventajosos interludios pacíficos de Westfalia (1648) y de los Pirineos (1659). De la misma forma que se aplastaron disensiones internas, incluidas las religiosas, con el debilitamiento consiguiente de la nobleza frente a una burguesía progresivamente enaltecida con prebendas financieras, aunque con episodios revolucionarios como La Fronda (1648-1653), en el que la antigua nobleza de sangre menospreciada quiso recuperar la cuota de poder que creía menguada por la persecución de los primeros ministros cardenalicios. Con todo, este paréntesis de enfrentamiento interior llevó a una reordenación de la sociedad que perduró el resto del siglo, con el poder de la nobleza anulado en detrimento de la autoridad regia, asentada en las clases medias, uno de cuyos ennoblecidos representantes, Nicolas Fouquet, fue nombrado Superintendente de Hacienda, ejemplificándose en el palacio

²⁰ Duque de MAURA, *Vida y reinado de Carlos II*, Tomo I, La minoridad y los dos matrimonios, Espasa Calpe, Madrid 1954, p. 377.

²¹ M^a Luisa LOBATO, 2007, p. 13.

construido en su finca de Vaux-le-Vicomte por Le Vau en 1657, y los jardines planificados por Le Nôtre, el prototipo de microorganismo artístico propiciatorio de Versalles. Es conocido el fin de la historia de Vaux, asociado a la caída en desgracia del todo poderoso ministro que hizo sombra al verdadero valido de Luis a partir de entonces, Colbert, justamente asociado a unos festejos, los cuales, sin embargo, salieron reforzados como instrumento ceremonial protocolario en el gobierno autocrático del monarca en floreciente ascenso. El 17 de agosto de 1661 Fouquet, como último canto del cisne, ofreció una megalomaniaca fiesta al rey, en la que la cena fue preparada por François Vatel, estrenándose en ella una comedia-ballet de Molière, titulada *Les Fâcheux*, con decoración de Lebrun y música de la estrella en ciernes, Jean Battiste Lully, que culminó con fuegos artificiales, cuyas noticias se conocen gracias a la crónica que de la velada realizó el poeta La Fontaine.

La autocracia absolutista de Luis se institucionalizó al día siguiente de la muerte del cardenal Mazarino (el 9 de marzo de 1661), cuando el rey anunció que gobernaría en solitario, así que la administración del Estado era centralizada y piramidal, de cuyo vértice emanaba la autoridad a través de una estructura anclada en los Secretarios, Consejeros e Intendentes, estos últimos los más eficientes por cuanto a ellos les correspondía la supervisión directa y la ejecución pragmática, más concretamente los denominados «Intendentes de los Placeres», bajo cuya responsabilidad quedaba la organización de los Espectáculos. Tanto el monarca como Colbert se implicaron en la reglamentación y regularización ofi-

ciales de todos los ámbitos del Régimen, en los que se insertaron la creación de Academias Artísticas y Manufacturas, mediante la canalización provechosa de los recursos materiales de Francia. Artes Escénicas, recursos económicos, especulativos y esfuerzos gubernamentales contribuyeron al unísono a la consolidación del poder, a la unidad nacional mediante la glorificación, el panegírico del rey y la creación de un ámbito espectacular respaldado por el aparato artístico estatal y la doctrina u ortodoxia oficial.

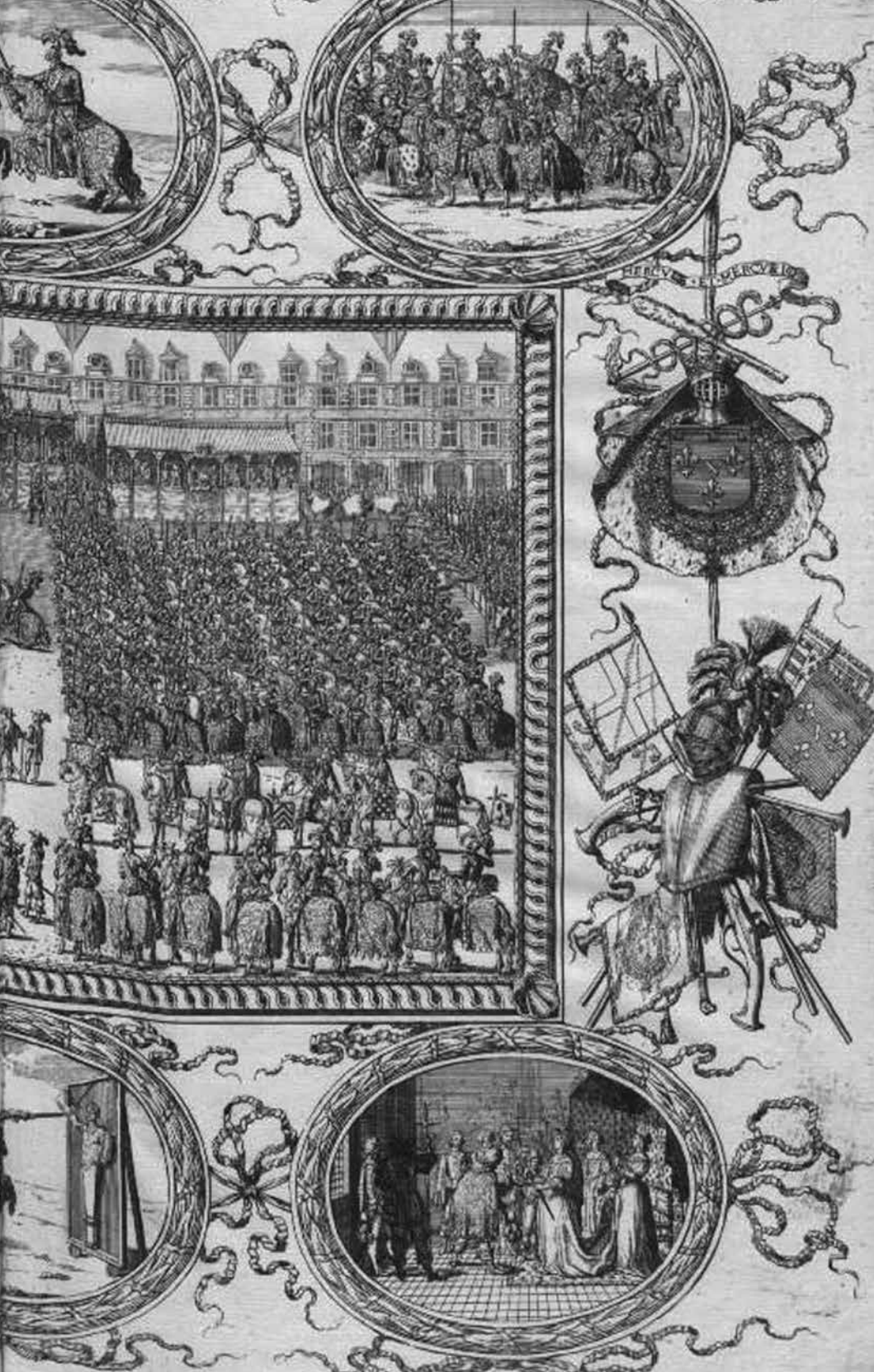
Versalles fue la gran empresa francesa de la época y no solo era un palacio sino también un soberbio escenario de poder. De la *Cour de Marbre* o Patio de Mármol del palacio de piedra y ladrillo originario en tiempos de Luis XIII (1624) pasó a ser el lugar elegido por su hijo como sede central de su reinado, con la remodelación en base a los proyectos de Le Vau, a partir de 1669, cuyo objeto era envolver el pequeño palacio suburbano que mantuviera las fachadas primigenias del patio, modificándose por completo la del jardín, concebida como una nueva decoración o fondo escenográfico a tono con las nuevas pretensiones artísticas, sociales y espectaculares a gran escala²². Los jardines y patios palatinos fueron los escenarios de las grandes *Fêtes* al aire libre, promovidos con meticulosidad semántica milimétricamente medida, con la inauguración en 1664 de los *Plaisirs de l'Île Enchantée*.

Pero, no solo fue el gusto de Versalles lo que trascendió las fronteras de Francia, sino la instrumentaliza-

²² A. BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1992, p. 345.

ción de las Artes a través del cauce ceremonial lúdico, si bien con diferente fortuna. En España, la situación de decadencia económica y física del último Habsburgo impidió la aplicación de los usos y costumbres francesas, que tan buenos resultados dieron a Luis XIV para la consolidación del Absolutismo. Pese a las directas relaciones familiares en el último tercio del Seiscientos, si bien se notaron modificaciones puntuales en los géneros teatrales, que fueron decantando las representaciones hacia una vertiente con mayor implicación de la música. Representaciones con música, comedias musicales y finalmente la zarzuela fueron las denominaciones más habituales en los espectáculos de la época, aunque nada que ver con el *Ballet de Corte*, la Danza y la Ópera francesas promovidas por el rey de Versalles. Así, se mencionaba una representación con acompañamiento de música en 1660, titulada *El Laurel de Apolo*, ejemplo del progreso de Calderón en su búsqueda de una nueva forma de drama lírico español, con mayor participación de la música en el espectáculo, y tras el paréntesis de once años que mantuvo alejado al escritor del Siglo de Oro de la escena hispana, de 1670 a 1681, las cuatro últimas obras, representadas ya bajo el reinado del mermado Carlos II, mostraban a un intelectual preocupado por los grandes héroes de la mitología y de la historia de la cultura occidental, que también estuvieron presentes en el ideario simbólico del lenguaje programático del rey Luis XIV, como en *La estatua de Prometeo* (1670-1674), o en *Ycaro y Dédalo*, de marcado carácter musical. En el proceso evolutivo fue ganando peso

el acompañamiento acústico, aunque sin la complejidad en la elaboración del discurso emblemático y artístico de los festejos franceses, cuya base especulativa aportaron los textos de autores que conformaron el ideario áulico de la Fiesta Barroca Francesa.



II
PREÁMBULO



Giostra²³, barrera, juegos escénicos derivados del torneo *à thème* o espectáculos hilvanados mediante una trama argumental. Todos ellos perduraron por la persistencia del hábito de los ejercicios de armas caballerescos, “*autoglorificazione aristocratica di vocazione neofeudale*”. Esta persistencia de usos y costumbres ligados al ceremonial nobiliario, y reconvertidos al efectismo cortesano explican las obras de autores, ya en el siglo XVII, como Vulson de la Colombière²⁴, Charles du Fresne señor Du Cange y Claude François Ménéstrier.

²³ Combate con Barrera, que también da nombre a uno de estos divertimentos-entretamientos de raigambre caballerescas medieval, que remitía al enfrentamiento alegórico entre el caballero cristiano y el sarracino o musulmán y que, a la postre, desde una perspectiva simbólica más amplia, venía a ser una representación metafórica de la contienda entre Occidente y Oriente, entre el Bien y el Mal. En la Italia de la época moderna se erigió en elemento esencial de los espectáculos cortesanos, cada vez más complejos, a la manera de Torneos Temáticos. En Florencia, concretamente, junto a la tipología de la *Bufolata* y las Mascaradas, desde comienzos del siglo XVII incluso, la Plaza de Santa Croce terminó convirtiéndose en escenario habitual de este tipo de encuentros lúdico festivos, como fue *La Guerra di Belleza* en 1616. Ver A.M. NAGLER, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven y Londres, Yale University Press 1964, p. 2.

²⁴ Heraldista, historiador y poeta, Marc VULSON, Sieur de la Colombière (fallecido en 1658 o 1665, no está claro) junto a Ménéstrier forman la pareja de eruditos del siglo XVII, a quienes se les debe el interés por hacer resurgir la edad dorada de la caballería, como referente ideal del medievo. Tampoco se sabe mucho de su agitada biografía, originario de la nobleza del Delfinado, luchó en su juventud en las filas de Enrique de Borbón, futuro Enrique IV y había acudido a París a pedir gracia por haber asesinado a su mujer y a su amante, miembro del Parlamento y Consejero posteriormente, nombrado “*Maistre d’Hostel ordinaire du Roy*” y gentilhomme de la Casa de Su Majestad, tal como figura en la portada de su obra *Le vray theatre d’honneur et de chevalerie ou le mirori heroique de la noblesse* [texto impreso], 1648, París, A. Courbe, avec de figures en taille douce, conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE) con signatura 5/12135, con un maravilloso retrato que fue realizado por Robert Nantueil (effigiem del) a partir de un dibujo de (Chauneau figur), constando también en la estampa la firma de N. Regnesson (scup).

Imbuido del recuerdo del ideal caballeresco, fueron las voces como las de Vulson las que sedujeron al joven rey. Junto a Nanteuil²⁵, Chaveau y otros tantos como Ménestrier conformaron parte de ese extenso universo que oscilaba en torno al rey Sol. Para algunos ideólogos de la renovación, la decadencia máxima de la sociedad francesa derivaba de la propia degradación nobiliaria, enzarzada en pleitos inútiles que desangraban el reino, además de restarle credibilidad y autoridad al poder regio. Desde esa perspectiva, los duelos se habían ido convirtiendo en una práctica tan habitual como moralmente reprochable por la sociedad, por analogía con los espectáculos de gladiadores de la antigüedad romana. Por esa razón, Vulson o Vulson de la Colombière justificaba el título de su obra más significativa como *Le vray Theatre d'honneur*, en la que se refería a la práctica detestable de los duelos, al tiempo que la ilustraba con una escena figurativa en los preliminares que explicaba

²⁵ Robert NANTUEIL (1623-1678). De formación jesuítica, retratista de Mazarino y posteriormente del rey Luis XIV, realizó numerosos retratos, que eran su especialidad, más de doscientos entre los que se pueden mencionar el del ministro Colbert y este de Vulson, magnífico en su percepción psicológica tanto como en la composición escénica emblemática, como no podía ser de otra manera en el caso de heraldista. Nantueil fue nombrado Grabador Real (1658) y llegó a tener taller en Gobelinos. Formaba parte de la camarilla de artistas, pintores y grabadores que influyeron en la creación de la imagen del cortesano de la época, como lo fue también François CHAUVEAU (1613-1676), en cuyo diseño se basó el grabado de Nantueil. Diseñador, pintor y grabador del rey desde 1662, ingresó en la Academia de Pintura y Escultura al año siguiente, especializándose en la ilustración de los textos de afamados dramaturgos como Scarron, Molière o Racine, además de algunas de las obras de Mademoiselle de Scudery, como lo fue de su *Artamène ou le grand Cyrus*, el caso es que Charles Perrault enaltecía la labor de cuatro ilustres grabadores entre los que encabezaba la lista junto a Callot, Mellan y el mencionado Nantueil.

con la recreación de un “gentil hombre armado de tal suerte como se batían antiguamente, con el permiso de Soberanos y sus Parlamentos, con los enemigos rendidos a sus pies, gracias a las virtudes de la Inocencia y la



FIG. 1. VULSON DE LA COLOMBIÈRE, Retrato. Österreichische Nationalbibliothek - Austrian National Library

Justicia con que se adornaban y que eran las que inspiraban a los caballeros de recta conducta el valor necesario, además de aparecer detrás el cuerpo de un infante a manera de angelote que ostenta la balanza en equilibrio mientras la figura de la Esperanza corona al modélico héroe con la corona de la Victoria, mientras al fondo sucumben otros personajes, completamente dominados por las Furias bajo la atenta mirada de la diosa Minerva, que en último caso es la encargada de verificar el imperio del Honor”²⁶.

Cuando se imprimió esta obra, ya había estallado «La Fronda», la revuelta de ciertos nobles que arrastraron casi a una guerra civil contra lo que consideraban que era el secuestro del joven rey bajo el despotismo de sus tutores y regente. La pretensión de un nuevo orden, que a la postre desembocó en un Estado de Monarquía Absoluta, habría devenido de la mano, precisamente, de un argumentario como el de Vulson, convencido de que para conseguirlo habría que desempolvar los anclajes del ideal feudal caballeresco, con el que se legitimaría el reinado del nuevo monarca, no solo política sino éticamente. Vulson aportaba el ideario, el entramado especulativo, mientras que Ménestrier va a proporcionar el marco escénico, el armazón del protocolo festivo que implicaba cambios estilísticos, decorativos y arquitectónicos basados en un profundo conocimiento de las prácticas similares históricas europeas y de la vanguardia italiana en estos campos.

²⁶ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, *Explication de la premiere taille douce, qui sert de Frontispice à ce second volume*.

Así, como las hidras y los monstruos son inherentes para la ruina del valor, la virtud de un gran héroe es necesaria. En un discurso plagado de sentencias ejemplarizantes, no se pueden sustraer muchas de ellas si no se contextualizan teniendo como destinatario al joven rey, como cuando dice que “*verdaderamente por tanto se puede decir que la virtud tanto como las acciones heroicas son más grandes y más duraderas que vuestra Fortuna y por ellas merecidas de esta Monarquía que depende de vuestra generosidad*”, y gracias a cuya atención se podrían desterrar esos usos y costumbre nefastos, que están desangrando el que en nada parece intrascendente calificativo de «*Theatre de la France*», porque corresponde al máximo dirigente de la nación los rectos principios básicos donde recae la verdadera



FIG. 2. VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray Theatre d'honneur*, 1648, Preliminares. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, FOL-RA1-1

y principal jurisdicción y en quien recae el poder para el más *grand Roy du monde*, llevándose en el obrar del Genio como el mismo Dios de la Guerra²⁷.

Aseveraciones que iban encaminadas a reimplantar el torneo como eje vertebrador de una sociedad envilecida en los enfrentamientos de callejón, y que dieron como resultado una fórmula protocolaria celebrativa, que explica su primordial presencia en el entramado de la Fiesta. Para Vulson, Marte era el astro que dominaba Francia, y esa determinación había hecho del país una de las naciones más valerosas del orbe, sentencia que asentaba las bases programáticas de la grandeza que se pretendía restaurar con el advenimiento del nuevo Borbón, quien encabeza la concesión del privilegio de la obra, y la forma escogida para devolver el antiguo fulgor radicaba en los “*combates del pasado sustentados en las ordenanzas de las cortes parlamentarias, donde radicaba su legitimidad, debido a que eran eventos preferidos por el rey, su condestable y mariscales de Francia, hasta en la venia de las damas y resto del pueblo*”. De hecho, la institucionalización del evento provisional del torneo implicaba la creación de una ubicación arquitectónica efímera, y todo lo que de ello se derivaba, una entelequia económicamente productiva, deduciéndose necesidades de tipo constructivo y estético, que fue configurando unos microcosmos de efímera factura y clausurados, según una forma habitual, acotando el perímetro del campo de liza con *barrieres*²⁸, pabellones y tiendas.

²⁷ Vulson de LA COLOMBIÈRE, *Epistre a Monseigneur le Mareschal de la Milleraye, Grand Maistre des Armes et des Tresors de France*.

²⁸ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray Theatre d'honneur et de*

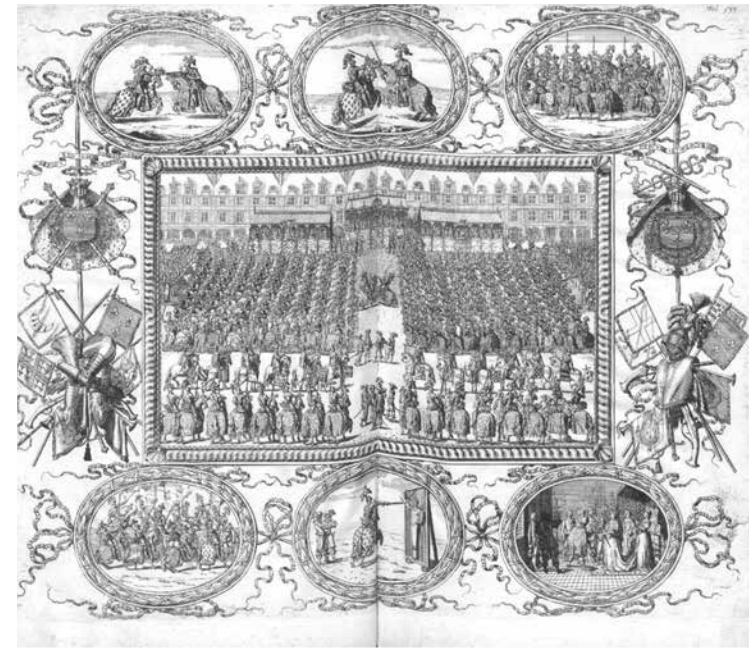


FIG. 3. VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray Theatre d'honneur*, 1648. Portada. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, FOL-RA1-1

Nada partidario de los mencionados «Duelos», combates individuales en los que se inmolan los contendientes, sacrificándose *aux Dieux infernaux*, como “*pretexto de un honor imaginario*”²⁹, “*costumbre criminal, execrable*” que durante un siglo se han ido asentando, quizás fuera enaltecido con el cargo de consejero según afirmaciones volcadas en el texto, sobre sus intenciones de “*servir a Francia y persuadir al rey, a la reina regente su madre, a los príncipes de la sangre y oficiales de su círculo íntimo, para reintroducir esa ancestral costumbre de los combates públicos que se celebraban ante su majestad y en*

Chevalerie, 1648, *Preface, servant d'advertissement a la noblesse de France*.

²⁹ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, p. 12.

su ausencia otros jueces competentes usados en las provincias como forma de cohesión, de impartición de justicia y consolidación de la autoridad regia”³⁰.

“*Le Roy est le Chef*”³¹. En esos momentos se lamentaba el autor de que no se pudiera persuadir a la nobleza francesa para abolir los ilícitos encuentros mortales, porque dicho estamento se inclinaba por la preferencia de una muestra de honor mal entendido frente a la propia vida, mientras que la impetuosidad del carácter nobiliario habría de canalizarse mejor a través del cauce de los torneos, como manifestación colectiva. En todo caso, una forma menos deplorable, y que dejaría una puerta abierta a los más impetuosos para batirse públicamente y mantener su imagen inmaculada en consideración a su estatus social.

Así pues, las querellas debían ser justamente dirimidas, más que vanas muestras de gloria individual³², y en el marco de las justas o torneos amparados por las instituciones establecidas bajo la autoridad regia, porque así se convertían en escenificación de la gloria colectiva que ennoblecía a las naciones, siendo entonces escuela de príncipes y de gentiles hombres en su variedad derivada del perfecto cortesano, tipificado en la obra de ese título del italiano Baltasar de Castiglione, entre cuyas virtudes estaba, y no en último lugar, la de justar con nobleza al tiempo que ser capaz de idear y diseñar buenas decora-

ciones escénicas, en un parangón que vuelve a encontrarse en primera línea de este recuperado debate.

Palabras entresacadas de las primeras páginas de una obra extensa, en cuyos restantes capítulos se abordaba con todo lujo de detalles los numerosos torneos acaecidos a lo largo de la historia europea, especialmente reseñados aquellos que venían a sumarse al discurso de glorificación de la nación, regida por el rey apenas niño cuando se publica el texto. Desde el “*Formulaire des combats à outrance à la mode de France, suivant l’ordonnance du roy Philippe le Bel, aumesme langage quil fut dressé*” en el capítulo dos, hasta “*Du veritable Honneur es en quoy il consiste*” del cincuenta y tres, y último, en total más de seiscientas páginas plagadas de relatos que se insertan en un listado cronológico, de romántica resonancia para la Historia de Francia³³.

Es interesante en su parlamento, el instante en el que Vulson incidía de nuevo en la legitimidad de los combates permitidos, e incluso auspiciados, por la autoridad real, introduciendo en el discurso otro aspecto fundamental para el establecimiento del protocolo de escenificación, cuando decía que además del permiso era imprescindible estipular el ceremonial, pues en los duelos infames de callejón estaban “*dispensé à sa fantasie*”³⁴ y su exposición mediática prevenía disensiones y traiciones favoreciendo así el orden social. Ceremonia, ilusión, algunos de los términos inherentes a la representación

³⁰ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, p. 2.

³¹ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, p. 14.

³² VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, p. 20. “*La plus grand part de ces gladiateurs ne pensent qu’à leur gloire & mesprisent le bien & l’honneur de leur país [...]*”.

³³ Ocho páginas de *Table des chapitres contenus en ce second volumen*, en que se pueden destacar distintos pasajes de la Historia de Francia, desde el punto de vista de los encuentros caballerescos.

³⁴ VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648, p. 3.

escénica que constituyen el «Estado Espectáculo» con el que se ha calificado el reinado de Luis XIV. Precisamente, según el *Glosario* de Charles du Fresne, señor Du Cange (1610-1688), el *tournoi* francés o el *tour-nament* anglosajón eran una expresión general que comprendía toda suerte de combates, ejecutados como ejercicios y que en grupos venían a representar batallas simuladas. El punto de partida parece originario de las antiguas justas o enfrentamientos en el marco bélico de la caballería pesada, con los que se dirimían pleitos patrimoniales entre otros y que en numerosas ocasiones terminaban con la muerte de uno de los contendientes, y en ese ámbito el «Carrusel» o *Carosello* italiano podría entenderse como refundación barroca de la Guerra-Espectáculo.



FIG. 4. VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray Theatre d'honneur et de Chevalerie*, 1648. Índice de capítulos.



III
LOS TORNEOS. ANTECEDENTES

La historiografía suele citar la fecha del 842, en la que se tiene constancia del primer torneo documentado, precisamente para celebrar la alianza entre Luis el Alemán y Carlos el Calvo, descendientes de Carlomagno, la cual dio como resultado la confección del mapa de nacionalidades centroeuropeas perdurable casi en sus términos hasta nuestros días. Fórmula para dirimir cuestiones patrimoniales, evolucionada hacia ejercicios de entrenamiento militar de las clases caballerescas durante la Edad Media. Otros eventos festivos, como matrimonios o bautizos de herederos, fueron vinculándose al Torneo, aprovechando la circunstancia como forma de legitimación dinástica. Entendida la ocasión, de paso, como forma de homenaje y vasallaje al rey, fue reafirmando la fórmula protocolaria con el establecimiento de las cortes de la época moderna, en la que además, se fueron creando Órdenes de raigambre caballeresca con ese propósito y con el objeto de vinculación o confraternización nobiliaria internacional, que dio como resultado un tejido de alianzas en un marco de constante beligerancia ostensiblemente tanto en los siglos XVI como XVII, aunque con distintos escenarios de contienda. La Orden del Toisón, emanada del ducado de Borgoña y mantenida a mayor gloria de los Habsburgo fue uno de sus principales exponentes.

Actividad sustitutiva de la guerra que canalizaba la agresividad, fue perdiendo su carácter cruento por mayor despliegue lúdico y funcionalidad, entre juego, ejercicio y adiestramiento, derivando progresivamente hacia lo histriónico, en cuyo estudio participan transversalmente casi todos los segmentos de la historiografía (filolo-

gía, literatura, sociología e historia del arte entre otros), dado que se fusionaban aspectos diversos, desembocando en una batalla simulada y batalla como metáfora a la vez. Se volvió la vista al pasado reiteradamente para definir el momento del nacimiento del *torneamentum*, para algunos convertido en ese juego, en este caso en la segunda mitad del siglo XI, de manos de Godofredo II, señor de Prouilly, territorio entre Francia y Bélgica, donde hubo una sede de los Templarios.

Con todo, la muerte siguió estando presente en una fórmula denominada por algunos estudiosos como “Juego de la Muerte”, porque la transición a los espectáculos menos sangrientos no fue absolutamente lineal, y en muchas ocasiones el armamento³⁵ empleado siguió siendo el del campo de batalla en la guerra real. No se pasó al aderezo de «parada» directamente sin solución de continuidad, de manera que los percances que terminaban con la muerte de los contendientes siguieron siendo frecuentes, no solo a lo largo del siglo XV sino incluso posteriormente. No hay más que recordar la muerte del rey Enrique II Valois en Francia, en el marco del Torneo de celebración de Esponsales del heredero, que dejó descabezado el Estado a mediados del siglo XVI. Por eso cobraba importancia la labor de los jueces, quienes debieron velar por la seguridad de los participantes, en cierta medida cuidando de las piezas defensivas como del armamento empleado, que queda-

³⁵ Existían tratados fundamentales para el estudio del armamento en Francia como fueron el *Cérémonial pour les tournois* (1340) y el *Traité du noble office d'armes d' Du costume militaire des Français*, también de mediados del siglo XV. Ver Victoria CIRLOT, “El Juego de la Muerte”, *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 55-78.

ba estipulado en las capitulaciones del encuentro pregonado. Por tanto, persistió durante gran parte de la época moderna un cierto y evidente grado de peligrosidad por mucho que la denominación mutara por la de Juegos o Ejercicios Militares.

Carosello o *Caracollo*, en todas sus acepciones, parece que conformaba el panorama de un ámbito creado para las élites militares o dedicadas a esas cuestiones para liderar la sociopolítica europea, abarcando en Francia el poso de raigambre de la Historia del Torneo y de la Historia del Espectáculo del *Ancient Régime*. Se iba requiriendo, por tanto, la contextualización del torneo en relación con las monarquías feudales primero, de los estados absolutistas después, para comprender los mecanismos de selección natural usados por la aristocracia para su propia consolidación. Solo así es posible la comprensión del mapa geoestratégico y dinástico europeo de la época moderna. El microcosmos del torneo constituyó una entelequia compleja, con un sistema de signos, un lenguaje iconográfico, ético y de pautas jurídicas incluso, internacionalmente reconocibles y aceptadas, una teatralización iconológica de los valores sociales, algunas de cuyas síntesis mejor elaboradas y documentadas fueron precisamente las de Vulson de la Colombière y fundamentalmente en su relación con las artes plásticas, la de Ménestrier, que se desgrana más adelante.

En su momento, en tiempos medievales había sido considerado un cauce formal legítimo para dilucidar conflictos de esta índole patrimonial, desde el punto de vista jurídico, que ha sido denominado incluso como

Giusto Duello. Un método supremo de resolución de controversias, que eliminaba el campo de batalla como escenario, creando otro cada vez más gestual acompañando la elaboración de unos códigos. Una perversión de la cual terminaron por quejarse algunos de los teóricos de la Francia del siglo XVII, como se ha visto en el caso de Vulson. Pero era tan enormemente relevante en la configuración estamental europea, que se hacía necesaria la depuración de tales torsiones o corrupciones en un sistema del que emergió la justificación dinástica de las monarquías absolutas. En la definición de Dante se encontraba el argumento esencial: “*Et quod per duellum adquiritur, de jure adquiritur*”³⁶. El asunto se fue institucionalizando como elemento sustancial, de manera que así debe comprenderse la Bula fechada en 1316³⁷, del Pontífice Juan XXII, para más señas titulada *De torneamentis*, con la que revocaba una disposición previa de Clemente V prohibiendo el torneo en Francia, Alemania e Inglaterra, porque existía el temor de que vedado este cauce como ejercicio y reclamo, hubiera menos adscripciones al servicio militar, en una época en la que aún no estaban establecidos los ejércitos de carácter permanente.

El carácter lúdico festivo se fue imponiendo pero manteniendo la perspectiva de provecho propagandístico y raigambre caballeresca, inherente en la mentalidad

³⁶ En *De Monarchia*, recogido por Sergio VALZANIA, “Il Giusto Duello”, *La civiltà del Torneo (sec. XII-XVII)*, Actas del VII Congreso (Narni 14, 15 y 16 de octubre de 1988, Centro Studi Storici di Narni 1990, pp. 9.16, p. 11 precisamente.

³⁷ Carlo DOLCINI, “Il divieto del torneo nel diritto canonico”, *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 17-19.

absolutista que desembocó en el Seiscientos. Es justamente en el ámbito cortesano en Francia “*donde más sistemáticamente se desarrollaron los aspectos simbólicos, artísticos y prácticos de esa mentalidad caballeresca en el torneo*”³⁸, aunque habría que añadir Italia a esa afirmación, puesto que fue en ese país donde se «vistió» el espectáculo con los atributos de sorpresa, admiración, maravilla e insolencia que aportaron los genios de las artes plásticas, persistiendo al tiempo la jactancia caballeresca de la que se deducía una jerarquización social.

En este proceso de dulcificación del torneo hacia una escenificación idealizada del encuentro bélico, está documentada una *Barrera* en la Academia Olimpica de Vicenza (1588), con el que se formalizaba el llamado *torneo a soggetto*, en este caso asentando la trama alegórica de las aventuras del *Orlando furioso* en el Castello di Gorgoferrusa, a partir de la recreación del erudito ferrarés Agostino Argenti, usada en los Carnavales que conmemoraban además el nombramiento de Luigi d’Este como Cardenal de la Curia (1561), y en los Esponsales de Alfonso II con Bárbara de Austria en 1565. La identificación, cada vez más asentada en la retina de los espectadores, del espectáculo en todos los ámbitos sociales sirvió al propósito de convertir el Teatro en símbolo de la propia Institución de la Academia Vicentina, acuñada sobre el paramento del *Frons Scenae* del *Proscenio*, ideado por Andrea Palladio, rematado por su hijo Sila y por el técnico Vincenzo Scamozzi. En ese mismo telón sobre el que se proyectaba la

autoglorificación aristocrática de los miembros fundadores, ubicados en hornacinas y vestidos *all’antica*, con vocación no obstante neofeudal, resultaba significativa otra de las imágenes decorativas, reproduciendo una vista concebida a manera de *trompe l’oeil* atribuida a Alessandro Maganza, en el que se podía, y se puede contemplar en nuestros días, el emplazamiento de los elementos necesarios para la celebración de un Carrusel en el marco del Teatro, con la espina separando la zona de carreras, decorada con un obelisco central en plena carrera de cuadrigas, entre festones y mascarones ornamentales. El libreto fue publicado para mayor difusión por Giorgio Greco y entre sus líneas se argumentaba con el honor hecho a la ciudad con dicho entretenimiento, donde se elaboró un *Theatro far un torneo a piedi*, con el objeto de que los espectadores pudieran darse cuenta de que el ejercicio militar había de entenderse con mayor profundidad si se enmarcaba entre las disciplinas contenidas en las Artes Humanísticas del *Trivium* y el *Quadrivium*, mejor ambientado para su mejor comprensión por tanto gracias a las Letras y Música adaptadas, con el concurso de una trama dramática. No puede escindirse esta batalla simulada de carácter simbólico, con la encarnizada lucha sostenida en la Vicenza real, por las distintas facciones nobiliarias de la ciudad, trasladadas de las luchas intestinas por el control gubernamental a la colocación de las estatuas de los protagonistas de la trama política cual héroes al fondo del proscenio, a manera de retablo y arco triunfal, por lo que el evento de 1588 adquiere un valor doblemente emblemático³⁹.

³⁸ Pedro M. CÁTEDRA, “Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V”, *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla 2000, pp. 93-117.

³⁹ Lionello PUPPI, “Un torneo immobile”, *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 21-34. Ver también del mismo autor “Gli spettacoli all’Olimpico di

Compañías, y cuadrillas fueron engrosando la composición de los Torneos y Carruseles transformados en regocijo festivo o *Giostra*⁴⁰, dentro de los nuevos divertimentos como entretenimiento en el seno cortesano, no solo exclusivamente en Toscana, a la vanguardia de este asunto, sino que fue consolidándose en Italia y en Europa, generándose el «Torneo de Tema», que en España también tuvo sesgo particularmente distintivo, con los denominados «Pasos». Eran los nuevos *Ludi* Caballescios, asentados en la tradición cultural como festejos caballescios-cortesios, que fueron acompañándose de una literatura complementaria, que proporcionaba los cada vez más elaborados argumentos, y de una decoración escénica, en la que la práctica florentina transcurría con paso acelerado. Un ejemplo de esta circunstancia que insertaba a Florencia en los avances de la Historia del Espectáculo de la época moderna, fueron los «Ingenios» brunelleschianos para facilitar la comprensión de conceptos teológicos un tanto complejos para los fieles, como la *Annunciazione* escenificada en la iglesia de San Felice in Piazza, en Oltrarno, o la *Ascensione* en el Carmine o *Pentecoste* en Santo Spirito. En la capital toscana, estas fiestas se fueron insertando en el ritual cívico que proporcionaba legitimidad y honorabilidad, comparable a la de la nobleza de sangre, de la aristocracia de la República primero y del Gran Ducado después,

Vicenza dal 1585 all'inizio del '600», en M. T. MURARO (ed.), *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Leo S. Olschki Editore, Florencia 1971, pp. 73-96.

⁴⁰ Ver P. MONACCHIA, *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno 1986.

para distinguirse del resto e incluso llegar a remodelar los árboles dinásticos que les permitieron emparentar con las monarquías de rancio abolengo. De hecho, las primarias decoraciones instaladas en salas provisionales improvisadas para adaptar un espacio para la puesta en escena de los innovadores relatos fueron tan sencillos como enramados de los que pendían medallones con los retratos familiares, con sentido didáctico a la par que propagandístico en su propósito de legitimación dinástica, de paso entroncando con el sentido humanístico de las recuperadas series de hombres ilustres. Así lo hizo Leonardo, decorando los Salones del Castello Sforzesco de Milán, en el conjunto de empresas conmemorativas de Ludovico El Moro, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XV, de cuyo recuerdo quedaron los frescos de la *Sala delle Asse*.

No solo con esa función estamental definitoria de la nueva sociedad que emergió del Medievo, sino que la remodelación del festejo caballescio devenido en cortesano y con mayor perfil laico de carácter mitológico paganizante, con estipulación de sus pautas ceremoniales, también contribuyó a la cohesión social. Indiscutiblemente, entre las nuevas oligarquías italianas destacaron los Medici y por las razones antedichas siempre mantuvieron latentes sus festejos caballescios en el nuevo ceremonial cortesano, entonces perfectamente precisado y coreografiado⁴¹. La senda por la que fue discurriendo la evolución del torneo y sus variantes ya se iba anunciando en las obras literarias. Así, en la novela

⁴¹ Paola VENTRONE, «Ceremonialita e Spettacolo», *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 35-54.

caballeresca *Tirant lo blanc* (Valencia, 1490), de Joanot Martorell y rematada por Martí Joan de Galba, la denominación de algunos combates representados en los escudos advertía del perfil galante en ciernes, además de regirse por normas diferentes. Uno de ellos se adscribió bajo el epígrafe del Amor, otro del Valor y un tercero del Honor, siendo este último el único en el que estaba prevista la muerte de uno de los contendientes como colofón del encuentro. Es verdad que el torneo fue derivando hacia formas más gestuales, pero siguió canalizando la persistencia del carácter mortal inherente en el ideario caballeresco, solo que “*en el juego la muerte se volvió más ligera*”⁴².

Se fueron registrando por Europa incontables *Ludus*, *Bataglia* o *Battagliola*; Juegos de Guerra de amplio espectro, que incluyeron en su concepción el ámbito de adiestramiento militar, de infantería y de caballería, en tanto no existían los ejércitos profesionales, que fueron adoptando el armamento explosivo protagonista de la «revolución militar», el término acuñado por Geoffrey Parker para describir la incorporación de las piezas de artillería a los ejércitos basados en la infantería. De la misma forma fueron distinguiéndose, no solo terminología genérica, sino también precisiones específicas en el desglose tipológico, así que fue en este contexto de mayor diversificación del torneo o simulacro de combate en grupo, en el que surgió el juego guerrero a pie llamado *alla barriera* o *sbarra*, donde dos grupos de contendientes o parejas se enfrentaban separados por dicho obstáculo horizontal,

⁴² Parece acertada la acepción de V. CIRLOT, 1990, p. 78.

que protegía de golpes bajos, y que con el transcurso del tiempo fue tornando en justar contra un busto fijo privado de defensas que no bloquearan las armas ofensivas del adversario, adquiriendo mayor puntuación precisamente en el cómputo de lanzas rotas contra él. Era en definitiva la *Giostra di Barriera a piedi*.

Ya en el siglo XVII, otro italiano quiso emular el sentido ético propuesto a través de *El Cortesano*, mediante varias reflexiones especulativas en torno a las reglas, tipologías y significado de los encuentros armados pactados. Y fue precisamente en *Il Torneo*, publicado en Bolonia en 1627, donde Bonaventura Pistofilo⁴³ detallaba diferencias entre unos y otros, clarificando postulados sobre dichas *Barrieras*, de las que a finales del siglo anterior se extrajo la nomenclatura, pero ya desprovista de riesgos en gran parte y más amable en su escenificación, suprimida incluso la barrera física de separación entre contendiente, más inclinada en su formulación

⁴³ En la BNE no se localiza ese emblemático texto para la cultura caballeresca el Torneo del siglo XVII, pero sí se conserva otra obra de este noble ferrarés, consejero de Alfonso I d'Este e impulsor del poeta Ludovico Ariosto en esa corte, hasta el punto que el escritor hizo mención de él en un pasaje del *Orlando furioso*. Se trata de un texto anterior, titulado *Oplomachia* u *Hoplomaquia* de B. Pistofilo, Dottore e Cavaliere [Texto impreso]: nella quale con doctrina morale, politica e militare, e col mezzo delle figure si tratta per via teorica, e di pratica del maneggio, e dell' use delle armi distinta in tre discorsi di picca, d' alabarda e di moschetto, publicada en 1621, en Siena por Hercole Gori, con retratos del mecenas, el caballero ingles Don Kenelmo Giorgio Digbi, y del propio autor. Consta en el catálogo con signatura R/13419. En griego antiguo, literalmente, *Hoplomaquia*, hacía referencia a un combate con armas. Era el nombre que se le daba a la esgrima con arma pesada, en contraposición a los combates con las manos desnudas (Pugilismo) y fue muy valorada en la Grecia clásica, donde la instrucción en manos de los preceptores incluía esta disciplina, que luego podía contribuir a la defensa de las distintas naciones que integraban la civilización helena.

hacia la coreografía de movimientos de los grupos de participantes. El Carrusel fue instituyéndose como otra manifestación más de las posibilidades ofrecidas por el torneo en el marco lúdico, con variantes particulares en función de las distintas nacionalidades europeas en formación durante los tiempos modernos. En la historiografía se alude a la vertiente alemana, el *Carisell*, uno de los cuales puede documentarse en el seno de las Fiestas de 1609 en Stuttgart⁴⁴, y de nuevo en la misma ciudad nueve años después. En ese caso, el término carrusel no haría referencia al festival ecuestre como iba asentándose dicha fórmula en Francia e Italia en esas fechas, sino que se referiría a un juego militar bastante específico, en el que dos grupos de contendientes tomaban posiciones en la arena mientras un jinete cargaba contra ellos desde fuera del recinto, e inmediatamente era perseguido por un rival de los grupos restantes que le bombardeaban con bolas de barro. Si bien era más interesante comprobar que el cronista oficial se remitía al «juego de cañas» morisco a través del cauce hispano, para establecer el origen de esta versión celebrativa.

En la adaptación española, la Barrera o el Torneo a Pie sumado a un argumento o recitativo y acompañamiento musical, configuraba el Paso de Armas⁴⁵, manteniéndose las fórmulas tradicionales de justar o romper

⁴⁴ Helen WATANABE, “War and politics”, *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 231-245.

⁴⁵ E. MERINO, “De la guerra al espectáculo cortesano: el Arte Efímero en el Torneo”, en *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El Arte Efímero y los orígenes de la Escenografía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Monografías de Arquitectura 01, Universidad de Alcalá 2005, pp. 15-44.

lanzas a caballo. Entre los más celeberrimos y de los que quedan testimonios documentales, en el *Paso Honroso de Suero de Quiñones* (1434), parece que se reproducía la iconografía recurrente del Paso típicamente borgoñón, del árbol guardado por un coloso o gigante que ennoblecía la victoria del caballero al que se enfrentaba por la custodia del camino, a partir del *Paso de Árbol de Carlomagno* en 1443, uno de los más importantes encuentros de armas, o el *Paso del Árbol de Oro* de 1468, junto al barcelonés *Paso del Pino de las Manzanas de Oro* de 1455.

A lo largo de la época moderna, los distintos formatos de las artes plásticas sirvieron de soporte iconográfico del Torneo. Frescos, relieves y escultura de bulto redondo, cerámica, grabados e ilustraciones literarias por solo mencionar algunos, favorecieron la perpetuación en imagen de la nueva orientación que iba tomando el simulacro bélico, que no estaba desprovisto de riesgos. Las representaciones de los *Condottieros* son una muestra de la traslación caballerisca a la palestra artística, de una reminiscencia persistente, con el propósito de ennoblecimiento y legitimidad de la actividad de los nuevos señores de los estados renacientes para la remodelación de la geoestrategia de poder europeo.

El Torneo del Belvedere⁴⁶ en el Vaticano, que aparece reflejado en este grabado⁴⁷ de la BNE, es relevante entre

⁴⁶ M. TOSI, *Il torneo di Belvedere in Vaticano e i tornei in Italia nel Cinquecento*, Storia e Letteratura, Raccolta di Studio e Testi, Roma 1945, cap. IV, p. 71.

⁴⁷ De hecho figura en el catálogo de la BNE como estampa, aguafuerte, con monograma ICB. B o HCB, que BRULLIOT y NAGLER atribuyen a un grabador italiano, mientras que HOLLSTEIN se la adjudica a Jakob Bink (ca.

la mención a los torneos italianos de la época moderna, por el número y desde luego gracias a la notoriedad de la *virtus bellica* de los caballeros participantes, además de ser el último y el único de los torneos militares de la Roma del *Cinquecento*. Promovido por el mismo Pontífice Pío IV, se escenificó en el Vaticano, en el célebre *cortile* de Bramante. Habilitado a manera de *cavea* o graderío, el afamado Teatro del Belvedere fue definido como «atrio del placer» ya desde el mismo momento en que decidió construirse el palacio pontificio a manera de villa sobre el monte Mario, entre otras cualidades, por las magníficas vistas, desde una altura considerable a causa de la irregularidad del terreno, solventado por Bramante mediante unas trazas que distribuyen la estructura en tres niveles, unidos mediante escalinata en exedra coronada de galería porticada con superposición de órdenes.

La conocida imagen reproduce una vista del espectáculo del torneo con el palacio apostólico a manera de fondo escenográfico, en el que se incluye la Torre Borgia y en el lateral la *loggia* del *cortile* de S. Dámaso y la cúpula de San Pedro en construcción. Mientras los espectadores se agolpan en todos los márgenes para disfrutar del divertimento caballeresco, como el mismo Pío IV en el vano de la mencionada atalaya, cubierto de baldaquino, además del resto de prelados y la corte cardenalicia asomada a las arcadas de los Apartamentos pontificios. Rematadas las labores arquitectónicas por el napolitano Pirro Ligorio, acostumbrado a los teatros

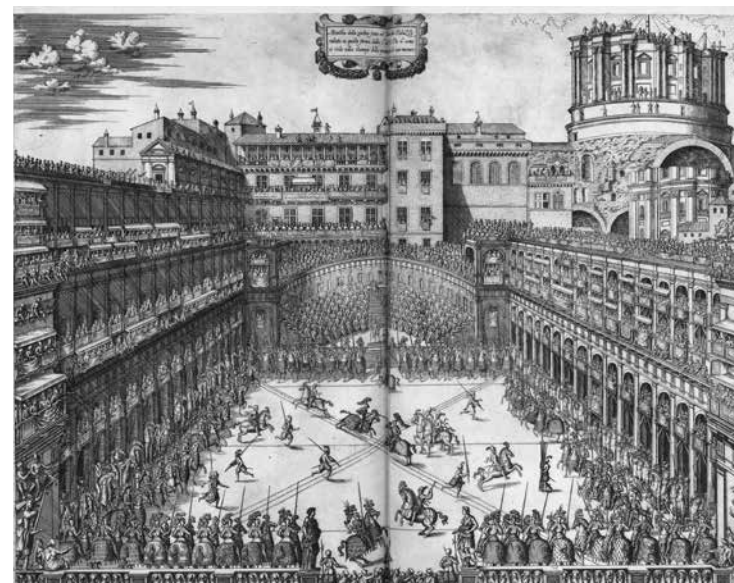


FIG. 5. Mostra della giostra fatta nel Teatro di Palazzo. BNE

de la *verzura*, fue inaugurado para el Carnaval, el 5 de marzo de 1565, con motivo de la celebración de los esponsales del conde Annibale Von Hohenems y Hortensia Borromeo, de rancio abolengo entre las dinastías nobiliarias romanas, a manera de obsequio regio, ya que era costumbre para conmemorar las *Nozze* con “*tornei, giostre e caroselli*”⁴⁸.

Proclamó la llamada al combate, con lanza o espada, como «mantenedor» de la justa el comandante general de la milicia pontificia, el conde Anibale Altemps⁴⁹, el contrayente, para quienes quisieran dirimir querellas en

⁴⁸ M. TOSI, 1945, cap. IV, p. 82.

⁴⁹ De hecho, se menciona en el *Traite des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, de Claude Jean MÉNESTRIER, 1669, “*Des Quadrilles*”, p. 127.

materia d'amore, por sentirse insatisfechos con *un tal Dio* o contra el juicio parcial de Cupido. Una de las formas prototípicas de hacer didáctica explícita era la figura del héroe ético social, según preconizaba el manual de la época estipulado en el texto de Baltasar de Castiglione. Así, el torneo se erigía en escuela de honor basándose en una competición del culto a la belleza, y tanto al amor profano como al amor cristiano, dado el escenario, justo en el epicentro de la creencia católica. Altemps era sobrino del Papa. Hijo de Volfango, de la familia alemana de los Hohenembs, italianizados como Altemps, que participaron en diversas campañas al servicio del emperador Carlos V y de Clara de Medici, hermana de Pío IV. Por su parte, Hortensia era hija de Gilberto Borromeo y Taddea dal Verme, su segunda esposa, mientras que la primera, Margarita de Medici, era igualmente hermana del príncipe de la Iglesia, así que además de sobrina política del Papa, la novia era hermana de San Carlo y por tanto, ambos dos personajes muy queridos para el pontífice, por lo cual no es de extrañar que se afanara en la organización de vistosas celebraciones.

Entre las penalizaciones del ejercicio se estipulaba la acción de golpear con la punta de la lanza, o unirse varios caballeros contra uno solo o desarmado y todo el encuentro sin armaduras ya que debían ser enfrentamientos leales y "*sotto legge di amizia*"⁵⁰. Para vigilar el buen discurrir del concurso fueron designados como Maestros de Campo el Conde de Santa Flora, Sforza,

hijo de Bosio y de Constanza Farnese, a la sazón, capitán general de la caballería vaticana. Y Gabrio Serbelloni, de la nobleza milanesa. De la misma forma que bajo el palco de autoridades se dispuso un cuerpo de guardia suiza, a pie y a caballo, para mantener el orden público. Al tiempo dos compañías de caballería ligera se colocaron flanqueando la entrada a la liza.

Tal y como se puede apreciar en la estampa, al parecer, el público se agolpaba desde las primeras horas de la mañana para no perderse detalle de tan magno fasto, igual que lo hicieron los numerosos cardenales de conocidos apellidos, como Cornaro, Gambara, Gonzaga, Vitelli o Simoncello. También se perciben en la imagen las líneas que trazaron desde los ángulos los jueces, dado que la *Giostra* era en campo abierto, sin barreras, formando una cruz o dos caminos a manera de carriles, que serían los que habrían de seguir los contendientes.

Según las crónicas, a la hora decimonovena se registraba la intervención del Pontífice, desde la ventana de la Torre Borgia, que estaba al mismo nivel de las habitaciones del cardenal Borromeo, decorada en terciopelo carmesí, para hacer la señal de entrada a los participantes, según la suerte echada previamente. Y no defraudaron en esplendor las doce *esquadras*, causando la admiración de espectadores públicos y notorios, como en el momento en que aparecieron los dos comandantes de la última cuadrilla, Muzio y Ciriaco Mattei, el primero de la ilustre familia romana Guidoni, quien hizo construir el palacio de las Cuatro Fuentes y el segundo, que llegó a ostentar el cargo de Conservador de Roma en 1565. Este último lucía una divisa que rezaba "*Non*

⁵⁰ M.TOSI, 1945, cap. IV, p. 85.

quovis ferro” y que venía a resumir el propósito de la empresa ya que con el hierro solo una mujer de probada virtud, gracia y belleza —como la novia— podía hacer resplandecer el brillo del perfecto caballero, superando su natural rudeza⁵¹. Así que el valor demostrado en la palestra hizo enmudecer de silencio el Belvedere en numerosas ocasiones, como suscitó el aplauso otras tantas, como aquella en que se enfrentaron los doce grupos en total, dispuestos en orden de batalla a manera de escuadrones, seis contra seis, en una fingida estratagema o escaramuza, con sonido de fondo de salvas de artillería y fanfarria de trompetas.

A la caída de la tarde hubo fuegos pirotécnicos mientras se atacaba el enfrentamiento final, en el que participaban todos los contendientes, retirándose hacia un lado en un momento dado, para que hiciera su entrada triunfal un carro arrastrado por cuatro caballos de blanco immaculado, guiados por una personificación de la diosa del Amor pagano por excelencia, Venus, y sobre la carroza un angelote a manera de Cupido, su mensajero, que iba disparando sus flechas sobre los participantes, al tiempo que completaban todos una especie de danza coreografiada, que por tres veces recorrió el escenario de la liza, para terminar disponiéndose detrás, como símbolo del embrujo apasionado en el que habían sido cautivos, y salir por la puerta principal, finalizando así el evento sobre la una y media de la madrugada, aunque la fiesta continuó en el interior del palacio apostólico, pero en este caso con un banquete, para los invitados preferentes, en las denomi-

nadas Estancias de Constantino, donde también recibió, entre otros, el primer premio (una cruz de esmeraldas, rubíes, diamantes y perlas) el capitán Giovani Battista Palombara⁵², caballero del grupo liderado por Bernardino Savelli, por haber roto la mejor lanza en honor de la novia, lejos de la vista del vulgo, para quienes se había elaborado tan magna escenografía de estatus social que ocupaban los protagonistas⁵³. Una fiesta «de cortesía» con la que se honraba en definitiva el valor al servicio de la Iglesia, que habría de ser probado sobradamente por los mismos combatientes del simulado encuentro bélico en campos de batalla reales, como la defensa de Malta ese mismo año y el que fuera el gran escenario de Lepanto en 1571, contra el Turco, la viva representación del Mal, en una Europa que tenía inserto en su propia idiosincrasia la cultura artúrica y la búsqueda del Santo Grial que dio lugar a las Cruzadas.

El origen del Carrusel que aquí se llevó a cabo se remontaba a la Antigüedad. Justificación habitual de los saberes humanísticos. Y, como en el resto de celebraciones públicas que se fueron imponiendo a lo largo del medioevo y la época moderna, se fue consolidando la participación de forma habitual del gobernante como protagonista principal. En los cortejos procesionales, justando o actuando en el espectáculo en el que terminó convirtiéndose el torneo en forma de espectáculo temático, príncipes y señores también acostumbraron a manejarse con

⁵² M. TOSI, 1945, p. 111.

⁵³ MÉNESTRIER, 1669, “*Des actions des tournois*”, pp. 290-291. “*Tournoy fait à Rome pour les Noces du Comte d’Altemps. Sur la fin du jour comme on faisoit la Foule, qui est la conclusion des Tournois...*”

⁵¹ M. TOSI, 1945, cap. IV, p. 103.

los *ballets ecuestres*⁵⁴ o *carruseles* e individualmente, hasta hacerse necesaria la figura del coreógrafo al servicio de las labores de dirección del escenógrafo.

Como prolongación de las celebraciones conmemorativas de los esponsales de Margarita de Medici, segunda hija de Cosme II, y Eduardo Farnese, se organizó un espectacular torneo temático simbólico entre Mercurio y Marte⁵⁵, con el que, por cierto, se inauguró el Teatro de Parma, el 21 de diciembre de 1628, marcando con ese montaje la fecha en la que comenzaba la fructífera colaboración teatral entre Ópera y *Ballet*. La Ópera caballescica o la Ópera-Torneo⁵⁶ asentó con mayor fortuna en distintas zonas, una de las que se distinguió en ese campo fue la tradición del espectáculo en Ferrara⁵⁷, de donde se exportó a otras cortes italianas como la misma capital papal, donde coincidieron poetas, escritores en general, figurantes, arquitectos, músicos, maquinistas y escenógrafos. Se repetían nombres habituales en el ámbito de este tipo de eventos festivos, que luego recalaron en otros

⁵⁴ Kristiaan P. AERCKE, "Feast, allegories and politics", en *Gods of play, Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourses*, State University of New York Press, 1994, p. 19.

⁵⁵ A. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi's stage designs*, New York, Garland 1986, p. 243.

⁵⁶ C. MOLINARI, "L'Opera-Torneo", *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 1968, pp. 67-96.

⁵⁷ Marinella PIGOZZI, "Strategie festone a Modena e a Reggio. Il valore politico e sociale della festa", en W. BARICCHI e J. de LA GORCE, *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Centre de recherche du château de Versailles, Silvana Editoriale Spa, Milán 2009, pp. 271-283.

insignes enclaves ligados a la Historia de la Escenografía y del Espectáculo. Cornelio Malvasia, Enzo y Cornelio Bentivoglio, Pío Enea Olbizzi en las labores como empresario incluso, Francesco Guitti, Alfonso Rivarola llamado Il *Chenda*, Giovanni Francesco Grimaldi y Gaspare Vigarani, el padre del Carlo, del que se hablará más adelante por su presencia en los fastos franceses. Así que el patriarca de la saga se desenvolvía con experiencia en los espectáculos que harán furor en la corte de Luis XIV posteriormente y a donde acompañó a su vástago para la construcción de la Sala de Máquinas del Palacio de las Tullerías. Un espectáculo caballescico, bien orquestado y regulado, en el que se coordinaban máquinas, jinetes y monturas, en coreografiados movimientos para exaltar las glorias dinásticas de los contendientes, que con ese mismo propósito participaron en su vertiente más ornamental y cortesana, desde los enfrentamientos más ortodoxos derivados de la pesada caballería medieval. Gian Battista Aleotti fue otro de los personajes envueltos por la magia del género en Ferrara, posteriormente autor del edificio que constituye el primer exponente de la sala de espectáculo polivalente del siglo XVII, que fue el teatro llamado *Della Pilotta*, integrado en el *Castello* Farnese de Parma, antigua sala de armas y juegos menores cuya remodelación comenzó en 1618, primera estructura escénica con Boca de Proscenio o Encuadre, además de contar con la utilización habitual del Telón de Boca, recuperando la idea del *Sipario* Romano.

El camino⁵⁸ seguido en el recorrido por el torneo, fue implementado con la aparición de una literatura específica. Desde la segunda mitad del siglo XII, con *Lancelot ou le Chevalier de la Charrete*, *Perceval ou le Comte du Graal*, de Chrétien de Troyes, el *Traité de la forme et devise d'un Tournai* de Renato de Anjou (1409-1480), el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1490) hasta los del Seiscientos, muestran una progresiva transformación en paralelo a los cambios sociológicos, definidos por el mayor interés exhibicionista y teatral, en la línea genérica de la «Teatralidad del Barroco». Entre las obras italianas que abordaron este asunto, con mayor difusión, las de Giovanni Battista Gaiani y Antonino Ansalone, *Arte di maneggiar la spada a pieri et a cavallo* (1619)⁵⁹ e *Il Cavaliere* (1629)⁶⁰ respectivamente. Los torneos siguieron persistiendo en la memoria co-

⁵⁸ Proceso que puede rastrearse a través de varias obras de referencia: R. COLTMAN CLEPHAN, *The Tournament: its Periods and Phases*, Londres 1919. N. DENHOLM-YOUNG, *The Tournament in the Thirteenth Century, en Studies in Medieval History presented to Frederick Maurice Powicke*, R.W. HUNT (ed.), W.H. PANTIN y R.W. SOUTHERN, Oxford 1948, pp. 240-268. M. KEEN, *Chivalry*, Yale University Press 1984. M. VALE, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Age*, Londres 1981. Y J. E. RUIZ-DOMENEC, "El Torneo como Espectáculo", en *La civiltà del Torneo*, 1990, pp. 159-193. J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen-Age*, Montreal 1971. Marie-Luce CHÊNERIE, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII et XIII siècles*, Ginebra 1986. L. BENSON, *The tournament in the Romance of Chrétien de Troyes and l'Histoire de Guillaume le Maréchal*, en *Chivalric Literature, Essays on Relations between Literature and Life in the Middle Ages*, Kalamazzo 1980, pp. 1-24.

⁵⁹ BNE, R/10961

⁶⁰ BNE 3/39587, Digitalizado. En la Portada se visualiza una anotación manuscrita tachada e indescifrable y no se dispone de más información sobre su procedencia que los sellos de la Biblioteca Real.

lectiva como exponente del componente ético moral de la caballería ideal, ahora convertidos en espectáculo ciertamente, pero como evocación de lo mejor de las leyendas artúricas y las historias del temprano medievo.

Resulta de enorme interés la última de las obras mencionadas, porque el texto con ilustraciones del italiano Ansalone, es uno de los recopilatorios más pormenorizados y esclarecedores del torneo, además de contener muchos paralelismos con la estructura de organización de la obra de Ménestrier, analizada a continuación. No solo el lenguaje, sino la configuración en varios capítulos, en este caso tres libros, en los que se dilucidaban los distintos episodios festivos en el seno del espectáculo caballeresco mediante una revisión histórica, rematando, como en la obra del jesuita, con un apartado dedicado a las Mascaradas.

Poco se sabe del autor, mencionado apenas en un listado de escritores italianos del siglo XVIII⁶¹, salvo que era de Mesina donde publicó las dos obras que se le atribuyeron, siendo la segunda *Il Torneo a piedi, discorso nel quale si ragiona con quanta magnificenza si sia combattuto nella Sbarra da' Signori Cavalieri della Stella* (1637), Orden caballeresca a la que igualmente se le dedica un capítulo en la obra *Il Cavaliere*. Pero, los contenidos abordados tienen un interés inversamente proporcional a la poca información sobre la biografía de su autor, porque, además de las ilustraciones, aportaba la filosofía que primaría en el discurso del ideario del

⁶¹ *Gli Scrittori d'Italia. Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli*, bresciano, vol. I, parte I, 1753, p. 821.

Caballero devenido en Cortesano, en actor de un espectáculo, manteniendo el anclaje con el encuentro bélico simulado de raigambre artúrica y desarrollo feudal, perfectamente identificable en el *Tratado sobre Torneos y Carruseles* de Ménestrier, que ha sido considerado uno de los más exhaustivos decálogos argumentativos de la Fiesta Barroca Francesa, que rigieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.

Precisamente, en la distribución de contenidos, era el Segundo Libro, el que estaba dedicado íntegramente a los Juegos que habían de servir al propósito de ejercitarse, tanto a caballo como a pie. Y más concretamente, uno de los apartados, de siete páginas de las casi doscientas, destinadas a desentrañar el sentido y significado del juego del Carrusel, entendido como entretenimiento con caballos, con ocasión de los cuales el caballero daba muestras de su virtud y de su honorabilidad, además de cauce necesario de adiestramiento para la guerra. En parejas o en cuadrillas o grupos, siempre habría de conducirse con la “*pompa que conviene a la grandeza del estamento nobiliario caballeresco*”⁶², de la que dicho segmento social gozó desde los tiempos de los *Equites* romanos. No podían faltar los pertinentes párrafos sobre vestuario, que ya poco tenían que ver con las piezas de las armaduras pesadas de épocas anteriores, que sin embargo inciden en penachos y vistosa bardas y armas recamadas de piedras preciosas, como puesta en escena de una ajustada coreografía en el «campo» de liza, tal y como se puede comprobar incluso en la planimetría de



FIG. 6. Antonino ANSALONE, *Il cavaliere*, 1629.

movimientos previstos, en una de las ilustraciones que acompañan el texto.

En el Carrusel era frecuente el movimiento denominado del «Caracol», que llegaría a dar nombre a una composición coreográfica dentro del género, como representación teatral, y así consta literalmente el carácter teatral de la escenificación, desprovista del matiz beligerante de los enfrentamientos grupales de antaño. Su apreciación moral está latente en las palabras de Ansalone, cuando evocaba que el juego había de desenvolverse

⁶² Antonino ANSALONE, *Il Cavaliere*, 1629, p. 101.

atendiendo a la reputación y al decoro, dentro de una arena o plaza cuadrada, plana, espaciosa y resistente con los juegos que allí se iban a practicar, sirviendo los ángulos para dar la vuelta.

Lo que Ansalone fragmentaba en varios apartados, Ménestrier amplió notablemente en un tratado monográfico y antológico, pero con una evidente semejanza en la estructura sobre el núcleo esencial del torneo. En el Primer Libro apuntaba el italiano las materias en contacto que conformaban la pretendida transversalidad de un espectáculo global. Como ejercicio militar se citaba



FIG. 7. Antonino ANSALONE, *Il Cavaliere*, 1629.

con frecuencia el *Epitome de re militari* de Flavio Vegetio, un texto clásico del siglo IV a. C sobre asuntos bélicos de la Antigüedad, que sirvió de modelo de referencia de la tratadística de tácticas y fortificación en el Renacimiento, en coordinación con otras necesidades surgidas al amparo del aspecto lúdico ceremonial, como era la Música, la Representación y la Danza.

Sobre la primera de las Artes, bajo los auspicios de la Musa Talía, se decía que era además una virtud deliciosa y loable en las actividades ociosas de los caballeros. Estimable cualidad armónica⁶³ para animar a la batalla y fomentar el ánimo guerrero, de cuyos beneficios para el espíritu se hacía eco, retomando los pareceres de Platón, Santo Tomás, Polibio, S. Dionisio, Cicerón o Plutarco. Incluso con connotaciones terapéuticas, como a su vez se asumió en los tiempos de Catalina de Medici, con la promoción de una Academia de la Música en Francia, adelantándose al respaldo del rey Sol, en todo caso buscando los beneficios sobre cuerpo y alma, de las enseñanzas de filósofos como Pitágoras y Teofrasto. A su vez, de las Representaciones afirmaba que el caballero virtuoso debía instruirse igualmente en el ejercicio de las escenificaciones dramáticas, trágicas para más datos, o «festivas» en toda circunstancia y que los señores de alta cuna no debían desdeñar esta faceta.

La Tragedia⁶⁴ era el género preferido de los dioses de la mitología clásica, porque aprovechando la escenificación de sus tramas podía hacer su aparición ante los ojos

⁶³ A. ANSALONE, “Della Musica”, *Il Cavaliere*, 1629, Libro I, pp. 37-38.

⁶⁴ A. ANSALONE, “Delle Rappresentazioni”, *Il Cavaliere*, 1629, libro I, pp. 32-37.

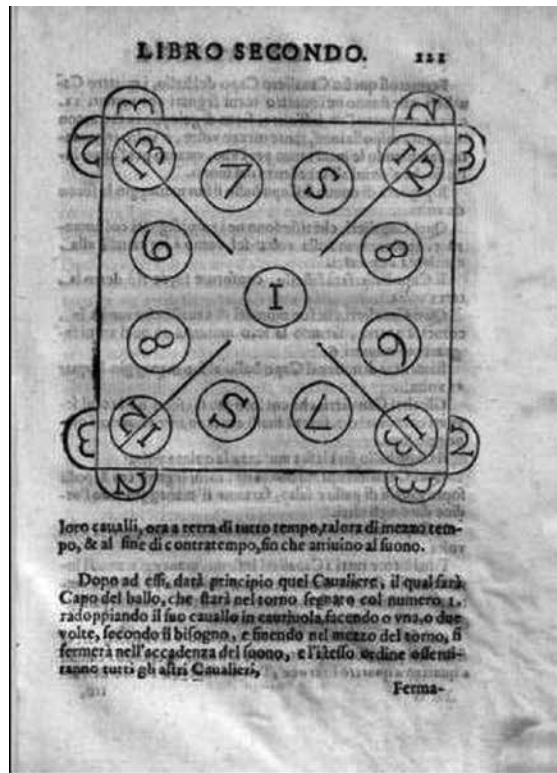


FIG. 8. Antonino ANSALONE. *Il Cavaliere*, 1629. .

humanos, ya fuera a través de la caracterización de los actores tras la máscara, o bien presidiendo desde la altura del edificio del Teatro y desde las torres laterales que acotaban el escenario propiamente, a través de los *Deus ex Machina*. El género trágico tenía otra evidente cualidad anímica, sirviendo al propósito de frenar y atemperar el espíritu dionisiaco de los encuentros bélicos, mucho más adecuado y conveniente a la escenificación de una práctica devenida en expresión gestual. Finalmente, rememoraba el carácter poético de los enfrentamientos

debidos a las descripciones realizadas por los escritores, celebradas como recuerdos para la posteridad, a manera de memoria conmemorativa de gloriosas acciones, extrapoladas de los anteriores campos de batalla, ahora insertas en otros campos, los de la liza, como proezas victoriosas de estos nuevos héroes de estas batallas simuladas, aligeradas de su aspecto más sangriento precisamente por la acción de la Poesía, que para los Griegos mediaba en el ánimo del género humano, incidiendo en la apostura del comportamiento.

En el Libro Segundo se abordaba la cuestión de los Juegos propiamente, y más expresamente aquellos que se ejercitaban tanto a pie como a caballo, incluyendo las danzas ecuestres. Entre los ejercicios militares se contaban ejercicios ecuestres con lanza, tanto en campo abierto como en la liza, tal y como se demuestra en la ilustración correspondiente, de la misma forma que habrá puestas en escena en los Teatros, “*para gran aplauso de los espectadores de las más belicosas Repúblicas del Universo, para probar el valor como meramente festivos «en este sublime Arte»*”⁶⁵ por el que se demostraba el valor, la resistencia frente al adversario y la grandeza de ánimo, con la aportación complementaria de la vestimenta y la agudeza del ingenio, mediante diversidad de caprichos y bizarras invenciones. Palabras de las que se desprende un nostálgico recuerdo de la ceremonia caballeresca, transformado el escenario. De la lectura de esta obra resulta una evidente aproximación a similares apreciaciones de otro manual de conducta, como fue la obra de

⁶⁵ ANSALONE, 1629, Libro II, pp. 53-54.

Castiglione⁶⁶, que en la nueva centuria va encauzándose y perfilando ese carácter lúdico teatral habitualmente mencionado y derivado de los análisis sobre la evolución del torneo, en la que se desglosan tipos como los del Anillo o la Sarracina.

También resultaba de interés la descripción de la arquitectura del campo de liza, que recuerda a las ilusorias creaciones de los Pasos medievales, de complejidad y riqueza decorativa, significativamente denominada como «Teatro» y del que se contaba que habría de ser «prolongado», a la manera del que se realizó en Nápoles en el año 1622, en honor de los matrimonios de los reyes de España y Francia, al que habría de accederse por cuatro “*portones en forma de arcos triunfales, con pedestales y pilastras*” siendo en el centro donde habrían de celebrarse los “*enfrentamientos, los giros de los carros con sus caballos y las “invenciones”*”. Más interesante aun cuando se apuntaba casi a renglón seguido que “*in prospectiva del Teatro fù fabbricato un ricco palagio di superba architettura e di vaghezza mirabile*”, realizado con grandes vigas hincada sobre la arena a manera de escenario o pavimento de madera, recubierto de policromía que simulaba la textura de vivos mármoles de colores. Y todo ello circundado de balaustradas, igualmente pintadas con miniaturas de plata “*a guisa de logge*” decoradas a su vez con guirnaldas, festones y luminarias. Se puede leer

⁶⁶ De hecho, a Castiglione se le mencionaba en el apartado “Dell’obbligo de Giudici delle Feste”, Libro III, p. 149, sirviéndole a Ansalone para afirmar que ningún caballero podría ser “gracioso o agradable o sagaz”, ni jamás podría ser versado en la Caballería quien no lo llevara a la práctica, para congraciarse con las damas y lograr su amor, porque ningún ejército de los que han sorprendido al mundo lo hicieron sin la aprobación de las mujeres.

en el original que se construyó otra edificación, donde se ubicó a los denominados Mantenedores del torneo, quienes habían hecho la proclama de la convocatoria, siendo la factura de dicha arquitectura efímera de “*ingeniosa maestría*” porque “*servía a la recreación*” de la trama, además del resto de palcos de espectadores, en uno de los cuales se situaba el preferente, con escalones o gradas sobre la que estaba “*en el medio en lejana perspectiva el señor Virrey y su Virreina*”, conocido como palco del príncipe. Culminaba la deliciosa relación de este microuniverso ilusorio con la descripción de una decoración en forma de bosque cubierto de telón como celaje para cubrir la “*máquina del Teatro*”⁶⁷.

Habría sido inconcebible en alguna de las obras que fueron surgiendo, y que han sido mencionadas anteriormente, en la plenitud medieval e incluso ya inmersa la época moderna, cualquier fragmento dedicado a la burla, a la mascarada como torsión del ideal caballeresco. Es este matiz el que definía los textos que fueron surgiendo a lo largo del siglo XVII, como ocurre con este de Ansalone, en el que identificaba los espectáculos de la mascarada con aquellos en los que se insertaron vestimentas extrañas, recuperando las fuentes del teatro de la Antigüedad, citando para ello los relatos de la Troya de Homero y las tragedias de Esquilo, si bien el escueto fragmento nada tiene que ver con el extenso análisis histórico de Ménestrier que se tratará más adelante.

Tales descripciones se focalizan en diferentes estampas que fueron surgiendo, ilustrativas de los eventos y

⁶⁷ ANSALONE, 1629, “Del torneo a piedi”, Libro II, pp. 124-135.

conmemorativas al tiempo, que sirvieron al efecto de ampliar la información de los textos, gracias al valor inherente de la imagen gráfica. Es el caso del grabado conservado en Madrid, a propósito de las Fiestas en Palermo para celebrar la boda de Carlos II y María Luisa de Orleans en 1679. Una vista de pájaro de la plaza oval provisional, erigida en la ciudad siciliana precisamente para escenificar las justas entre caballeros descritas tan magistralmente por Ansalone y cuya ejecución, entre otras funciones, se adjudicó a Paolo Amato⁶⁸ (1634-1714), constructor, ingeniero, dibujante y grabador del reino de Sicilia.

En la Francia de Richelieu, Mazarino y el Rey Sol, las reflexiones sobre el Torneo-Espectáculo cristalizaron en algunos títulos significativos para comprender la ideología implícita de la sociedad francesa, además del emblemático *Teatro del Honor* de Vulson de la Colombière, analizado en el Preámbulo. Estas fueron las obras de André Favín⁶⁹, *Le théâtre d'honneur et de chevalerie* y de Antoine Pluvinel⁷⁰ el texto titulado *Le maneige royal*.

⁶⁸ Catálogo *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, BNE, Ministerio de Cultura y Julio Ollero (ed), Madrid 1993, nº 332, p. 319.

⁶⁹ Hay un ejemplar de esta obra en la BNE: André FAVIN, *Le théâtre d'honneur et de chevalerie ou l'histoire des ordres militaires de Roys & princes de la Chrestienté & leur genealogie [texto impreso] de institution des armes & blasons; roys, heraults et pousuivant d'armes, duels, joustes et Tournois*, avec figures, París Chez Rob. Fouet 1620 y figura en el catálogo con signatura 3/561. Este ejemplar tiene una anotación manuscrita: "De Valentín Carderera Pintor", por lo que parece lógico pensar que ingresó en la BNE en 1867, cuando se adquirió su importante colección de grabados, dibujos y libros con estampas.

⁷⁰ En la BNE, con signatura ER/3425 constan las Ilustraciones que aparecieron en esta obra de PLUVINEL, *Maneige Royal* (1623), que luego fueron utilizadas en la obra del mismo autor, titulada *L'instruction du*

Todos ellos, como Ménestrier contribuyeron así a la «escritura de la Fiesta» y a la ideología del monarca absoluto con la codificación de una normativa y del discurso programático, realizando asimismo una Historia del Torneo.

Roy, en sus consecutivas ediciones de 1625, 1627, 1629 y 1656. Dichas ilustraciones estaban compuestas de Portada Alegórica, Retrato del autor (de Christian Hagen, aunque para otros como Hollstein, se tribuía a Simón de Passe) y otras 56 estampas con la representación de diversos ejercicios de equitación del Príncipe acompañado por instructores y vasallos. Según consta en los registros de la BNE, haya una nota manuscrita en la portada del ejemplar de Pluvinel que informa de que "Perteneía a D. Pedro Pigné Brigadier de las Reales Guardias de Corps de su Magestad Cathólica 1723". ("Apartien a M. Pigne du Bouchun Brigadier des Gardes du Corps de sa Mageste Catholique 1723").



FIG. 11. Retrato de Bonaventura Pistofilo. FIG. 12. Retrato de Antoine de Pluvinel. Österreichische Nationalbibliothek, Austrian National Library.



FIG. 12. Retrato de Antoine de Pluvinel. Österreichische Nationalbibliothek, Austrian National Library.



IV
LAS ARTES ESCÉNICAS DE LA ÉPOCA MODERNA EN FRANCIA

Parafraseando a Voltaire⁷¹, en Francia los Teatros de Corte existieron antes de Richelieu, Armand Jean du Plessis (1568-1642) y de Luis XIV. Los reyes y cortesanos, anteriormente, gustaban de los actores, de bailes y espectáculos de danza. De hecho, la renombrada compañía de los *Gelosi*, una de las primeras italianas de carácter profesional, basada en los tipos de la Comedia del Arte, se presentó en la que puede considerarse una de las primeras salas aristocráticas, la del Petit-Bourbon. Hay que tener en consideración algunos hechos relativos a la Historia del Espectáculo en Francia, que ayudan a hacerse una idea del contexto, del panorama preexistente. Para empezar, el Parlamento de París prohibió en 1548, la representación de los «Misterios», el género subsistente medieval y prototípico del magisterio eclesiástico de los fieles. El nuevo siglo comenzó con el reinado del primer rey Borbón, Enrique de Navarra (1572-1610), quien resolvió años de luchas intestinas contra los Hugonotes de los que él era principal representante nobiliario, con la famosa y pragmática frase pronunciada en Notredame de “*París bien vale una misa*”. Quizás era una forma de relajar la tensión social, no haciendo ofensa pública contra las buenas costumbres derivadas de las escenas jocosas, pero poco edificantes, que conllevaban los misterios religiosos, de la misma forma que la mala reputación asociada a los actores protagonistas. Por el contrario, puede que fuera este uno de los tempranos motivos que llevaron a decantarse por la recu-

⁷¹ VOLTAIRE, *El siglo de Luis XIV*, México 1954. Particularidades y anécdotas recogidas entre los capítulos desde el XXV al XXVII, pp. 256-307.

peración del género dramático por excelencia desde la Antigüedad, como fue la tragedia francesa, que fue gestándose hasta el advenimiento del nuevo monarca Luis XIII (1585-1642).

En la capital del Sena había dos salas por esas fechas, en manos de la Cofradía de la Pasión, el Hôtel de Bourgogne⁷², en el barrio de Les Halles y el Teatro del Marais, convertida en sala permanente desde 1629 y usada por el célebre Montdory, Guillaume des Guilberts (1594-1653), quien encabezaba la compañía de los Comediantes del Rey. Anteriormente había sido una pista para el juego de la pelota⁷³, habitual entretenimiento francés previo a la transformación de dichos edificios para la función teatral. De hecho, en la parte superior, zona conocida en España como «peine», se localizaba un amplio espacio para cobijar los aparatos y maquinarias necesarias para efectos de apariciones de dioses por ejemplo, hasta el punto de que era conocido como *Theâtre de Jupiter*.

Hasta estos momentos, la figura del actor era preeminente en el espacio escénico y perduraba la decoración de raigambre medieval, basada en telas pintadas para ambientar las tramas. Pero el fondo neutro se fue sustituyendo por la profundidad anclada en la perspectiva científica de origen italiano, fundamen-

⁷² Pierre PASQUIER, “L’Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale: éléments pour une synthèse”, en Ch. MAZOUER (ed.), *Les Lieux du spectacle dans l’Europe du XVIIe siècle*, Actas del Congreso, 2006, pp. 47-72.

⁷³ Alessandra FRABETTI, “Dallo jeu de paume alla sala teatrale”, W. BARICCI e J. De LA GORCE, 2009, pp. 196-204.

tada en la ventana albertiana⁷⁴, que fue arraigando progresivamente hasta el primer tercio del siglo XVII, desde la publicación del *Segundo Libro de Arquitectura*, el tratado de Sebastiano Serlio (1475-1554), en 1545. El cambio en la decoración escénica «a la italiana» con proyección de las líneas visuales hacia el fondo del horizonte, que generaba dos niveles básicos para ambientar el desarrollo de la acción de los personajes, provocó como resultado inmediato una ampliación del espacio ilusorio, y por tanto la posibilidad de aumentar la complejidad de los argumentos, asociados al género que iba imponiéndose en esas mismas fechas, la tragedia, la tragedia histórica sobre todo, con idéntica consideración primordial a la que mencionaba ya Vitruvio en el siglo I a. C, codificando las tres clases de espectáculos teatrales grecolatinos, junto a la comedia y la sátira. Así, monarquía y nobleza fueron viéndose reflejados en los mismos debates morales y políticos que padecían los protagonistas del Renacimiento clásico, revividos por escritores como Ariosto, Tasso en Italia y Garnier (1554-1590) o Jodelle (1532-1573), los primeros autores del género trágico francés.

Se suele considerar que el Teatro Barroco Francés comenzó a partir de 1629, con la obra de Pierre Corneille (1606-1684), consagrándose París como centro

intelectual y escénico, en consonancia con la creación del repertorio y compañías de actores profesionales y de las infraestructuras constructivas con carácter permanente, todo lo cual coincidió con el nombramiento del cardenal Richelieu como ministro de Luis XIII, lo cual no sería tan relevante si no fuera porque el espectáculo se consolidó como vehículo o instrumento esencial de glorificación del poder regio. Las tragedias de corte neoclásico, de *deus ex machina* con la mitología como hilo argumental emblemático y simbólico, con propósito heroico, moralizante y metafórico, cobraron enorme relevancia, erigiéndose en epicentro del panorama escénico, popular y cortesano.

Quizás una de las tempranas aportaciones del escritor de Rouen fue la propia apología del Teatro, como se deduce de *La Ilusión Cómica* de 1637, no como algo peyorativo, sino con dignidad transmitida a través de las historias relatadas, como *El Cid*, estrenada también ese año con una repercusión inaudita hasta la fecha. Era una de las primeras ocasiones en las que se planteaba el tema del *Theatrum mundi*, el mundo y la sociedad estamental concebidos como un teatro a manera de metáfora. Richelieu hizo representar la obra en su propio palacio, pese a ser el promotor de la *Querrela* de la mano de los principales rivales, sobre todo Georges Scudéry (1601-1667), que suscitó la publicación de la obra basada en una trama histórica hispana —hay que tener en consideración que el autor frecuentaba la colonia española de su ciudad natal— contra la transgresión supuesta de las tres unidades, de tiempo, espacio y acción, representando sin circunscribirse al plazo convencional

⁷⁴ F. CAMEROTTA, *La prospettiva del Rinascimento: Arte, Architettura, Scienza*, Electa, Milán 2006. Y del mismo autor “Architettura ficta: la architettura dipinta, la scena teatrale”, en el Catálogo *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Giunti Gruppo Editoriale, Florencia 2001, pp. 140-148.

de veinticuatro horas, dando preeminencia a una intriga por encima del argumento principal y flexibilizando la representación en general, y cuyos ecos salpicaron hasta a la misma Academia.

Los *Horacios*, los *Curiáceos*, *La Muerte de Pompeyo* y *Nicomedes* fueron otros títulos del mismo autor que reivindicaban el papel de héroe fuera de lo común, el hombre justo, en conflicto con el Estado despótico, identificado con el poder progresivamente ascendente de una Monarquía Absoluta, que se corresponde con el cambio de reinado de Luis XIII al de Luis XIV, propugnando las virtudes del Teatro como fuente de reflexión. Podría deducirse un espíritu crítico, que paradójicamente no fue interpretado así por el nuevo monarca, que se creía personificación de un nuevo orden, reparador de los desmanes que llevaron a la revuelta de La Fronda (1648-1652) contra la nobleza decadente, y sofocada finalmente en los primeros momentos de su reinado. Por esa percepción del carácter ético subyacente en el texto cornelliano, la fortuna alcanzó no solo al autor, elegido miembro de la Academia Francesa en 1647, junto a la concesión de una pensión regia desde 1663 a 1675, lo que le permitió dedicarse a la carrera literaria en paralelo a la de abogado de la Administración de Montes, sino también a su padre, que recibió el título de nobleza el mismo año del estreno de *El Cid*.

Lo que está claro es que el teatro, o mejor dicho, el espectáculo, fue un elemento imprescindible de la política y el devenir social, protagonista en sí mismo durante todo el reinado de Luis XIV (1638-1715). Muerto Luis XIII y Richelieu un poco antes, fue nombrado pri-

mer ministro el cardenal Mazarino (1602-1661), quien sofocó la revuelta de La Fronda contra su ahijado, el futuro rey Sol y quien ejerció su tutela hasta su propio fallecimiento en 1661. La corte fue el escenario escogido para tener distraída a la nobleza y mostrarse en público, desde la mañana a la noche, de manera que el protocolo estaba imbricado consustancialmente con el lenguaje escénico, siendo el monarca el actor principal de dicho universo ilusorio.

Las salas teatrales principales de París siguieron siendo el Hôtel Bourgogne, donde se fue introduciendo el repertorio de los nuevos autores, como Racine o Routrou (1609-1650)⁷⁵, y donde reinaron actores de fuerte personalidad como Mountfleury, Du Parc conocida incluso como la «marquesa» o la célebre Champmeslé, especializada en las representaciones de Racine. Por su parte el Teatro del Marais se convirtió en una institución renombrada, pero lo que es más importante, subvencionada por el rey y de dicha comitencia, como la de otros nobles interesados, podía depender la subsistencia de unas u otras salas. Aunque esta última sufrió un pavoroso incendio en 1644 que destruyó muchos de sus decorados y que supuso una catástrofe económica. De 1650 a 1673 se incorporó a la dirección Laroque, quien contrató al afamado tramoyista y experto en maquinaria Buffequin, para más señas Ingeniero Real, y con quien este Teatro modificó su estructura escenográfica, en la senda de los nuevos preceptos basados en los efectos espectaculares y los grandes aparatos escénicos, que

⁷⁵ Considerado como el cuarto autor del siglo junto a la trilogía clásica: Corneille, Molière y Racine.

requerían asociados al nuevo género de la Ópera de origen italiano, que vinieron promovidos por Mazarino y de la mano de Giacomo Torelli, conocido por el apelativo de el Gran Mago, y que terminaron convirtiéndose en una verdadera obsesión para el propio rey.

Si bien los italianos acostumbraron a desarrollar su actividad en el Petit-Bourbon y el Palais Royal, el antiguo Teatro construido por Richelieu, en 1672, por su parte el florentino Gian Battista Lully obtuvo el privilegio de la Academia Real de Música sobre la exclusividad de la representación de las óperas con orquesta y coros completos, en colaboración con Philippe Quinault (1635-1688) como libretista, todo ello con ayuda oficial. Por su parte, en 1680 el rey decidió fusionar la compañía del Hôtel Bourgogne y la del antiguo frontón de la calle Guénégaud en una sola, iniciándose a partir de aquí la fundación de la Comédie-Française, que detentaba el monopolio de representación en prosa, así que desde esa fecha había en la capital dos teatros, el de la Ópera y el de la Comédie, en los que se podían ver los espectáculos más grandiosos, haciéndose más notoria la distinción con las salas populares. De la creación de los decorados de cada compañía se ocupaba un escenógrafo contratado. Molière, al parecer, comenzó con Mathieu y Jean Crosnier, que alternaban sus servicios en París con preeminencia, antes de la llegada a Francia de los italianos, Torelli (1608-1678)⁷⁶ y los Vigarani, con quie-

nes desembarcaron las grandes máquinas dentro de los espectáculos de extravagantes dimensiones.

Ballet y Ópera fueron los géneros que imperaron con el Barroco como estilo de fondo. Mitología y tramoya aportaron los temas y la infraestructura técnica. El público cortesano fue quedando maravillado con los sucesivos montajes de Torelli, como el *Ballet de la Nuit*, con texto de Isaac Benserade y el fabuloso de *Les Noces de Pelée et de Thetis (1654)*⁷⁷ cuyo libreto es explícito y muy detallado en cuanto a los participantes en los bailes, además de aportar indicaciones sobre la composición escénica.

Torelli volvió a Italia en 1662, donde siguió ocupado en trabajos relacionados con el asunto escénico, concretamente a él se debe el diseño del Teatro de la Fortuna, en su localidad de origen, Fano. Signos de cansancio en el mecenazgo de Mazarino se atestiguan casi después de catorce años después de su llegada a Francia, cuando el cardenal decide encargarle a los Vigarani, con estrella en alza, la construcción de la Salle des Machines, el espacio especialmente indicado para la ubicación de los nuevos montajes a la italiana en el Palacio de las Tullerías.

el Teatro del Petit-Bourbon, organizando en honor del Cardenal Mazarino una premier espectacular con la reposición del montaje de la ópera italiana *La Finta Pazza* o *La Fiesta de la locura fingida*, con la que había inaugurado la apertura del Teatro novísimo de Venecia. Ver E. MERINO, "De Torelli a los espectáculos en la Francia de Luis XIV: los Ballets de Corte", *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, p. 105.

⁷⁷ *Les Noces de Pelée et de Thetis* [texto impreso]: *Comédie italienne en musique, entremeslée d'un Ballet sur le mesme sujet*. Texto italiano y traducción francesa. Chez R. Ballard, 1654, 2 partes. Figura en el catálogo de la BNE con signatura T/ 7939, sin ilustraciones. No tiene marcas de propiedad ni se tiene constancia de la procedencia de la obra.

⁷⁶ Giacomo Torelli fue reclamado desde Francia por el Duque Eduardo Farnese de Parma, a la sazón personaje relevante en la corte gala, ya que era sobrino de la reina Ana de Austria. Cuando llegó a París renovó completamente

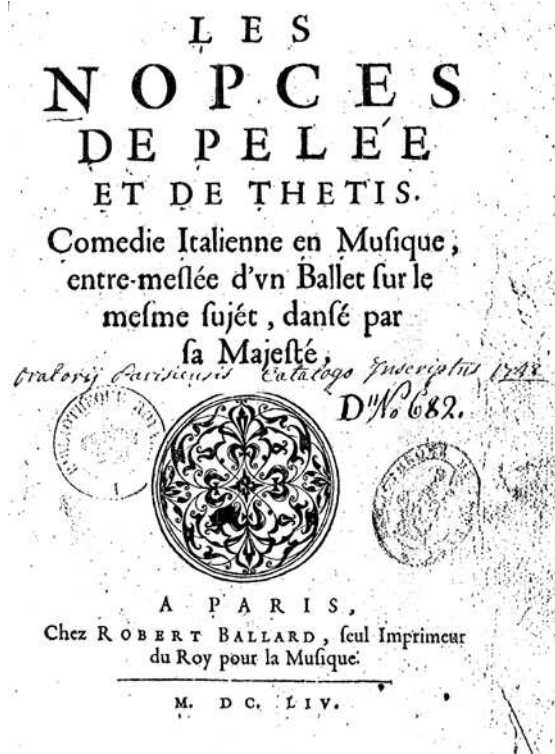


FIG. 13. Les Noces de Pelée. 1654. Portada del libreto.
Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction,
Rés. Yf-1460

En todo caso, esta es la Historia de una etérea metáfora, en la que Versailles fue el gran exponente. El edificio de Le Brun y Le Bau se concibió como escenario permanente para los placeres de un rey, para quien se sucedieron distintos artistas en la creación del espacio lúdico. Giesey, Berain, Vigarani, Lully, Le Nôtre y Molière. Precisamente fue Jean Baptiste Poquelin, conocido como Molière (1622), uno de los autores teatrales más representativos de su generación y de la Literatura francesa. Un coloso, del que también se nutrió el escenario regio y sin embargo un misterio en

lo personal, pese a los numerosos testimonios biográficos ajenos de los que se tienen constancia, aunque no de viva voz, de su propia mano, sino a través de terceros como La Grange uno de los miembros de su compañía.

El caso es que tuvo una sólida formación humanística, nacido en una familia de varias generaciones de tapiceros; por otra parte heredó de su madre una extensa biblioteca, lo cual no era nada frecuente, además de ser educado en el prestigioso colegio jesuita de Clermont, “donde se sabe que el teatro era un instrumento importante de pedagogía”, que después pasaría a ser el célebre Instituto Luis el Grande, junto a Cyrano de Bergerac entre otros, así que liberado de la tradición gremial paterna decidió dedicarse profesionalmente al teatro, rompiendo de forma consecuente la relaciones familiares.

De la ingente trayectoria del personaje merece la pena reseñar sus numerosos trabajos para el entorno cortesano, porque además del evidente sentido lúdico de sus textos, contribuyó de forma sobresaliente a la gestación del mito y de Versailles como capital representativa del poder regio. Justamente se suele mencionar el año de 1658 como fecha de descubrimiento de su trabajo por parte de Luis XIV. Diferentes personalidades nobiliarias de su entorno le hicieron recomendaciones favorables, que le inspiraron la curiosidad suficiente como para impulsarle a asistir junto a su hermano el Duque de Orleans a la actuación, el 24 de octubre, de Molière y el resto de los miembros integrantes de su compañía por entonces, en aquel caso para la representación de la tragedia al uso de Corneille, el *Nicomedes*, en la que según

todas las noticias no fue una de sus mejores actuaciones. El favor real vino sin embargo, de una de las comedias en las que se había afianzado entre el público popular, que fue *El médico enamorado* y obtuvo de Monsieur, el hermano del rey, el patrocinio para actuar a partir de ese momento en la sala del Teatro Petit-Bourbon, frente a los italianos que lo tenían como sede permanente, y donde alternaba el famoso Scaramouche, dando comienzo el fructífero periodo de los quince años siguientes en los que el autor se ocupó de entretejer el entramado de las diversiones reales. Fue a partir del éxito de *La escuela de los maridos* (1661), basada en un texto de Plauto, confirmando los tipos del protagonista como fueron Mascarille y Sganarelle con posterioridad, a la manera de la Comedia del Arte clásica generalizada por los italianos. Y, pese al fracaso inicial, también obtuvo la consagración dramática con el tratado *La improvisación de Versalles* (1663) y el montaje del *Tito y Berenice* de Corneille en 1671.

Seguidamente, junto al éxito profesional empezó la suerte de peripecias biográficas del autor y actor al tiempo, quien hasta llegó a ejercer de taquillero, que hicieron las delicias del público de la época, siendo la comidilla de la sociedad entera y un verdadero escándalo entre otras por la ostensible diferencia de edad, al contraer matrimonio con Armande Béjart, hija de la conocida actriz Madeleine, si bien para la mayoría era su hermana, nacida en todo caso cuando ella compartía su relación con Molière y otros tantos caballeros, entre ellos el Duque de Epernon, protector asimismo de la compañía de los Béjart.



FIG. 14. Armande BÉJART (1641-1700), hermana menor de Madeleine, se insinuó que era hija de Molière, cuando este se casó con ella existía una diferencia de edad de 20 años, siendo uno de los escándalos más sonados de la época.

De hecho, en las celebraciones y en los espectáculos de la Francia de Luis XIV, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, tuvieron un papel relevante Molière y sus mujeres. Precisamente, en la Segunda Jornada de los festejos de *Les Plaisirs* de 1664 (el 8 de mayo) se representó otro de los personajes más fantásticos, narrativa y simbólicamente, la Princesa Elide, comedia galante pastoril, con cinco actos y seis intermedios, con música y entradas de *ballet* en las que participaron más de cuatrocientas personas, para luego ser cedida su repre-

sentación popular en el Teatro del Palais Royal, el 9 de noviembre del mismo año, por la Tropa de Monsieur, hermano del rey y donde el mismo Molière encarnó al personaje de Moron, una especie de sirviente de la protagonista, interpretada a su vez por Armande, su hermana-madre como consejera-acompañante y el Señor de La Granje, que heredó la compañía a la muerte del artista junto a su viuda, en aquel caso en el papel de su enamorado Euryale. En esa obra hizo de Aglante, prima de la protagonista la famosa Marquesa Teresa du Parc, actriz de la misma compañía, de gran belleza y elegancia y dotas para la danza, que fue considerada una de las primeras «divas», además de haber interpretado a la hechicera Alcina, en el apoteósico fin de fiesta de *Les Plaisirs* en los jardines de Versalles.

Concretándose ya el creciente respaldo regio, su carrera entonces se aceleró con el encargo del ministro de finanzas Fouquet (el descubridor de François Vatel en Vaux-le-Vicomte) de un divertimento, a base de cierta ridiculización de ocho personajes molestos del entorno cortesano y para todos reconocibles en la obra configurada al efecto, como fueron *Los enojosos*, del mismo año 1661, que obtuvo enorme difusión, con las consiguientes representaciones privadas tanto en palacio como en el Petit-Bourbon para un público popular pero no menos exigente. Después de la versión definitiva del *Tartufo*, el Palais-Royal solo programó obras suyas, mientras combinaba su trabajo en los encargos reales, dando inicio al periodo de los grandes espectáculos de *ballet* para los jardines versallescos, que culminan con la redacción

de *Psique*⁷⁸ en colaboración con Corneille y música de Lully.

Por entonces debía alternar su trabajo atendiendo incluso a los ensayos, ya fueran en distintas salas como en el palacio de las Tullerías, donde eran habituales los entretenimientos mientras terminaban las obras de Versalles. De esos tiempos es la presentación del gran proyecto de *La princesa Elide*, del que queda constancia en las estampas de Israel Silvestre, que también se conservan entre los fondos de la Biblioteca Nacional (BNE), con música de Lully y coreografía de Beauchamps. *El Tartufo*, por su parte fue representado en Versalles ante el rey y la corte el 12 de mayo de 1664, cosechando las críticas del grupo de acólitos de la reina madre, detractores de la vida disoluta que conllevaban los divertimentos en los que peligrosamente se estaba precipitando el monarca y todo el entorno cortesano, así que el rey prohibió la obra en su totalidad. Su entrega a la organización e implicación en casi todos los detalles de los montajes para la corte era tal que le fue minando su salud. A petición expresa del monarca, se estrenó el 14 de septiembre de 1665 *El amor médico*, por cierto en torno al espinoso tema de los galenos, que llegó a ser obsesivo para el autor. Con *El médico a palos* (1666) Molière pensó que podría recuperar el favor regio para levantar la prohibición de representar la que él consideraba su obra maestra, *El Tartufo*. En vez de eso, su compañía y él fueron invitados al palacio de Saint-Germain, a una estancia

⁷⁸ Interesante como imprescindible, además de sumamente amena la lectura de la obra de Juli LEAL, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, LU géneros y temas, Editorial Síntesis, Madrid 2006.

de tres meses con el fin de participar en el *Ballet de las Musas*, teniendo la obligación de ocuparse del trasfondo textual de la diversidad de aspectos que conformaba el conjunto de la Fiesta, música, coordinación de juegos de agua, de los surtidores de las fuentes en el ámbito escénico del jardín, así como de toda la parafernalia de los juegos pirotécnicos, todo ello de enorme relevancia en el engranaje festivo, tal y como puede verse igualmente en los grabados de Silvestre y Perrault. En ese periodo se fecha el montaje de *Melicerta* (diciembre de 1666), la *Pastoral cómica* (enero de 1667) y *El siciliano o el amor pintor* (1667), respectivamente.

Un año de reposo tuvo que pasar en Auteil por la nueva prohibición del *Tartufo*, cuyo montaje tuvo la osadía de celebrar estando el rey en la campaña en Flandes, hasta su regreso, con el estreno del *Anfitrión*, que narra los amores de Júpiter y Acmena, a cuyo marido había mandado lejos previamente el primero de los dioses olímpicos. El argumento basado en una obra de Routrou y en otra de Plauto, también tenía similitudes en la historia sagrada, aunque no en el punto en el que el dios de la literatura homérica se metamorfoseó en Anfitrión para lograr conquistar a la bella, todo lo cual parecía tener un aire a la propia vida del rey de Francia, atraído a la sazón por Madame de Montespan. Por unas y por otras, su regreso fue triunfal, el éxito considerable, puede que en parte debido al uso de aparatos que amplificaron el eco de lo representado, causando un efecto duplicado o hiperbólico en el mensaje implícito de justificar los deslices del protagonista.

Otro de los grandes éxitos de ese tiempo fue la presentación de *George Dandin*, estrenada en el marco de las grandes celebraciones del 18 de julio de 1668, a manera de *Intermezzi* o Interludios de cuya música se ocupó Lully. Las infidelidades de la mujer del personaje eran el asunto primordial de la obra, pero, nuevamente como en el caso de las críticas de los textos de Corneille, la corte versallesca en plenitud no quiso verse identificada, así que obtuvo clamorosa respuesta por parte del público. Después, e igualmente en el seno de los *Divertimentos regios* de 1670, presentó en el palacio de Saint-Germain el *ballet-comedia* de *Los amantes magníficos*, título más que significativo porque según Molière el argumento se configuró a instancias del propio rey, constituyendo, por si fuera poco, uno de los momentos de esplendor de la colaboración con el florentino, y de la propia carrera profesional del autor del texto, quien ejerció hasta de director escénico.

En la etapa final la salud del polivalente artista se fue resintiendo, empeorando desde entonces hasta 1673, año de su fallecimiento y, sin embargo, periodo fructífero en su capacidad creativa, pues se estrenó uno de sus más renombrados trabajos *El burgués gentilhombre* en 1670, del que llegaron ejemplares hasta Madrid⁷⁹, con uno de los temas favoritos del rey, el del farsante que pretende ser lo que no es, y un asunto secundario, pero

⁷⁹ Entre los ingentes fondos de la BNE, junto a una extensa relación de los títulos de los Ballets de Corte franceses más significativos, hay un ejemplar de *Le Bourgeois gentil-homme* [texto impreso]: *Comédie-Ballet*, de Molière, fechado en 1670, con signatura T/2037, del que no se tienen datos en cuanto a procedencia y marcas ex libris.

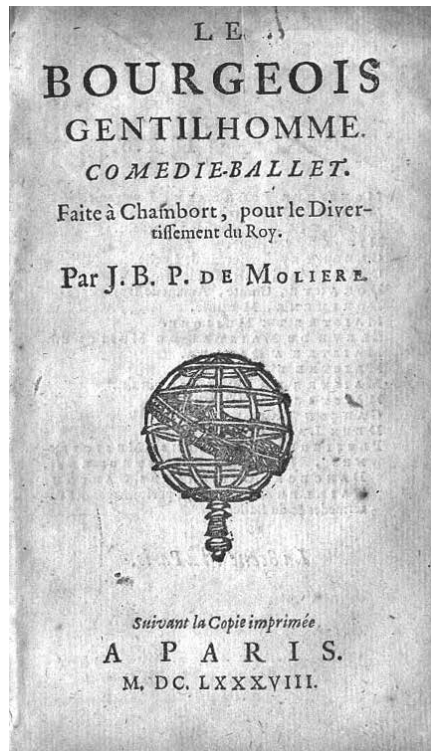


FIG. 15. *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1678. BNF

en la línea del gusto europeo por lo exótico personalizado en el Turco, un personaje genérico que servía para revitalizar el tema tardo artúrico del «Infiel», del sarraceno como personificación del alter ego del caballero cruzado medieval. Tampoco era algo nuevo, porque Giulio Parigi ya lo había usado en *Il Solimano* (1620), pero en la Francia de 1670 interesaban las anécdotas relacionadas con el Gran Turco, en torno al cual se organizaba una intriga más bien ridícula de confusiones y enredos en una escena apoteósica, en la que como argumento el burgués era engañado por el coro de *Mamamuchi* como

en una imagen congelada del personaje del Sultán ennoblecido a un nuevo rico pero analfabeto, ante la hilaridad general y en la que el preferido Lully interpretó a uno de los bailarines. Danza, comedia y música se unían para ensalzar el transfuguismo social satirizado a manera de emblema moralizante que establecía ese nuevo orden social que había traído el advenimiento de Luis XIV.

Aproximándose el final, *Las preciosas ridículas* y *El enfermo imaginario* (1673) completamente agotado, escenificando su propia muerte, estrenada esta última en el Palais-Royal el día 10 de febrero, pero nunca representada en la corte en vida de su autor, ya perdido el favor real definitivamente en su contencioso con Lully por el monopolio de la exclusividad de las actuaciones musicales. Pero a manera de canto del cisne, pudo colaborar sugiriendo el asunto en la última gran empresa que le reunió junto a los tres apellidos más significativos del espectáculo regio, Quinault, Lully y Corneille. De hecho, con *Psychè*, participó en una de las grandes empresas del momento, una de las obras en la que se utilizó la maquinaria escénica de grandes dimensiones de influencia italiana, ya usada en el escenario de las Tullerías, que terminaron por hacer las delicias del panorama representativo cortesano francés, y que transitó por las salas de representación habituales. Sin ninguna duda, el apoteósico montaje de *Psique* o la *Psyque* griega fue el gran estreno de la época. Venía a ser la personificación del Alma, encarnada en la ocasión por Armande, la joven esposa de Molière, de la que se enamoró Eros, protagonizado por el joven pero ya afamado actor Mi-

chel Boyron, que adoptó el nombre artístico de Baron y que había dejado cautivado anteriormente al dramaturgo cuando le vio actuar, formando parte de *Les Petits Comédiens Dauphins*, además de haber interpretado el papel del emperador Domiciano en la obra *Tito y Berenice*.

El caso es que inconmensurables fueron las cifras relacionadas con esta Ópera, tanto los gastos económicos como los elementos que integraron la puesta en escena, ya fuera en cantidad de velas como medio indispensable de iluminación, como en número de figurantes, como los trescientos⁸⁰ que suelen contarse entre los suspendidos en los fingidos celajes. Pese al exuberante derroche a todos los niveles, el estilo se caracterizó en cierta contención de la mano de la humanización que de los personajes hizo Molière, inscrita dentro de la austeridad del clasicismo barroco más propio de los diseños de eventos de esta especie en la Italia de la primera mitad del siglo XVII, con una fuerte carga del contenido simbólico, áulico y ornamentación profusa sin caer en la vacua extravagancia.

Haciendo una revisión de los títulos se puede sacar una conclusión con respecto a los gustos cortesanos centrados en el monarca. La implicación de espectáculo y política fue haciéndose indisoluble, no solo como forma de entretenimiento y evasión sino como instrumento de enmascaramiento ilusorio de la realidad, muchas veces convulsa por la que pasaban los Estados⁸¹. Parece

⁸⁰ J. LEAL, 2006, p. 94.

⁸¹ Una obra pionera en ese sentido es la de J. DELEITO y PIÑUELA, *El rey se divierte*, Madrid 1988.

innegable que la utilización del espectáculo encontró especial y amplificado acomodo en la figura del decimocuarto rey que gobernó con el nombre de Luis. Fue tal la identificación, que se llegó a hablar del «Estado Espectáculo»⁸² del Rey Sol.

De la Tragedia al *Ballet* y de aquí a la Ópera, el género por excelencia, ese fue el recorrido del espectáculo francés durante el reinado de este monarca. Eventos que integraban texto, imágenes y música en un todo único. Influencias italianas innegables, fusionadas con la idiosincrasia nacional franca, hicieron posible la creación de tipologías celebrativas con elementos comunes en el carácter simbólico y la utilización propagandística y doctrinal⁸³, pero con una puesta en escena propia y muy ligada a la Historia tanto como a los gustos del rey y de su corte. Entretenimientos en los que colaboraron poetas, compositores, coreógrafos, artistas y escenógrafos. Suele atribuirse la definición de esta fórmula particularmente asociada al gusto de reino vecino a Jean Baptiste Lully, tan integrado en el paisaje que se naturalizó con

⁸² Peter BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid 1995, p. 16.

⁸³ La escena aportaba modelos de valores estéticos y culturales para el público que constituían el círculo básico de la corte, a través de los divertimentos se iban asentando los elementos esenciales de gusto mundano y a través de *mettre en scène* los modelos socioculturales se convierten en estereotipos dramáticos. Público mundano y cortesano, en tanto que partícipes de la creación de un entretenimiento áulico a mayor gloria de la monarquía y la nación, con objeto de lograr la hegemonía francesa en Europa. Lenguaje estético que funcionaba en conjunción con intereses políticos de carácter nacionalista a través de la puesta en escena del espectáculo. Interesantes reflexiones vertidas en el artículo de Marie Claude CANOVA GREEN, "Figures de la galanterie dans Le Sicilien ou l'amour peindre de Molière", *Le salon et la scène: comédie et mondanité au XVIIe siècle*, Revue Littératures classiques n° 58, Toulouse 2006, pp. 89-104.

su nombre en francés y a Philippe Quinault⁸⁴, quienes habrían logrado la progresiva sustitución del *Ballet* por una forma más unificada de representación musical, la Ópera⁸⁵, que parecía derivar de la conjunción del binomio previo del torneo-ópera o melodrama-torneo. De hecho, se puede constatar la importancia de esta forma espectáculo como es el torneo emanado de los encuentros puramente bélicos, de raigambre homérica y artúrica, tan arraigada en la mentalidad colectiva caballeresca europea. Como ya se adelantó, se suele focalizar el inicio de los torneos de la caballería pesada para dirimir cuestiones patrimoniales en Francia, desde los tiempos de los herederos de Carlomagno, tan enraizado estaba el asunto, que nunca desaparecieron, sino que transformaron su puesta en escena hacia formatos más lúdicos e histriónicos, imprescindibles dentro de la diversificación de episodios con los que fue enriqueciéndose la

⁸⁴ Dentro de la Collection de rééditions de textes rares du XVII siècle, éditée par la Revue Littératures Classiques, en París, el nº 20 está dedicado de forma monográfica a Ph. Quinault, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman (2 vol.) 2ª edición corregida, Toulouse: Société de littératures classiques, 1999.

⁸⁵ Con ocasión del matrimonio de Luis XIV y la infanta española María Teresa, Mazarino promocionó la representación en el Louvre de la ópera italiana titulada *Ercole Amante*, con música de Cavalli (1602-1676), libreto del abate Buti y *ballets* de Lully, aunque según otras fuentes en las Tullerías, donde se empleó un asombroso espectáculo de máquinas, con un globo descendiendo sobre el escenario, portando quince personajes y un cortejo atravesando el cielo mientras la tempestad se tragaba la nave. En B. TEYSSÈNDRE, *El Arte del siglo de Luis XIV*, 2, Barcelona 1973, p. 82. Voltaire atribuyó la implantación de la ópera en Francia al marqués de Rieux, quien sufragó de su bolsillo la ejecución de la obra de Corneille, el *Toison de Oro*, en su castillo de Neoburgo, en colaboración con Quinault. Ver también Luciano ALBERTI, "La genesi Fiorentina dell'opera in musica", en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Cultura e Memoria 20, Leo S. Olschki, Florencia 2001, pp. 67-82.

Fiesta. Por tanto, en la pervivencia de la atracción por el torneo quedaría certificada la relevancia de una de las obras de referencia en Francia sobre el tema, objeto de análisis a continuación, el *Traite des tournois*, del padre Ménestrier.

A lo mejor habría que hacer aquí un inciso para dedicarle unas consideraciones a otro aspecto fundamental de las Artes Escénicas, la decoración de la puesta en escena, la Escenografía y a la figura del Escenógrafo en Italia y Francia.

Historia de la escenografía.

La Escenografía, durante mucho tiempo considerada asunto menor dentro del conjunto del Espectáculo, ha tenido desigual fortuna en los estudios historiográficos⁸⁶, porque hasta no hace mucho era denostada dentro de la tan manida Teatralidad del Barroco⁸⁷, entendida como forma de enmascarar con connotaciones negativas. Algunos lo han llamado "*vacuos colores del papagayo*"⁸⁸. Una forma de lucimiento que solo contemplaba la fachada, la gestualidad hiperbólica pero sin sustancia. Más al contrario, el análisis pormenorizado de los libretos de algunos

⁸⁶ Catálogo de la exposición *Dai Parigi ai Bibiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Prato, ridotto del Teatro Comunale Metastasio, celebrada entre los días 6-30 de julio 1979, bajo la dirección de Giuliana Ricci, Florencia 1979, p. 9.

⁸⁷ J. A. MARAVALL, "Teatro, Fiesta e Ideología", en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona 1990, p. 167.

⁸⁸ F. CHECA, "Del gusto de las naciones", en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Ciclo de Conferencias, Roma mayo-junio 2003, Madrid 2004, pp. 1-18.

de los montajes emblemáticos de la Historia de la Escenografía del siglo XVII arroja un balance muy distinto. Ciertamente, los distintos episodios en los que se diversifica la Fiesta: mascaradas, banquetes, torneos, desfiles y las propias representaciones teatrales, servían para distraer al público, para tenerle entretenido de problemas de fondo político y económico, pero los argumentos de tan complejos contenidos, sentidos y matices encerraban un propósito de mayor alcance, dentro de lo que se puede entender como propaganda áulica.

Consideraciones varias sobre una de las características esenciales del Barroco en general, que ya suscitaron disensiones de interpretación particular en el propio ámbito artístico, enfrentaron a Bernini y a Carlo Vigarani en su día. Ambos mostraron diferentes pareceres sobre la base de la artificiosidad de las decoraciones teatrales cuando coincidieron en la corte francesa de Luis XIV. Y las explicitaron con dos formas no menos diferentes de abordar una misma empresa, una basada en el exceso de costosos aparatos escénicos y otra asentada en la superioridad del recurso técnico ilusionístico. Así, el modenés Vigarani, Intendente de “*Plaisirs, Ballets, Théâtre et Comedies du roi*” creó una «maquina» que representaba la Luna, tan grande que podía albergar al rey, a su familia y a casi toda la corte. Mientras que el diseñador de la Plaza de San Pedro se contentó con idear un espléndido Sol únicamente con modulación de la luz⁸⁹. Al margen de diferencia de pareceres, lo que

parece asumido es que los italianos aventajaban a franceses, españoles y europeos en lo que se ha denominado la «habilidad escenotécnica».

Todos los estudios relacionados con el Arte del *Seicento* coinciden en afirmar que la Fiesta fue un instrumento político, de control, esencialmente necesaria para el gobernante consciente de su papel progresivamente absolutista, además de inapreciable medio de cohesión social en el que participaba toda la comunidad, decisiva para la política exterior de los Estados, al tiempo que laboratorio de experimentación artística, dado que los materiales efímeros empleados posibilitaban soluciones vanguardistas, ágiles y rápidas del *fare presto*, que se erigieron en notable *captatio benevolentiae*⁹⁰. Una época en la que se gestó la figura del Escenógrafo, como coordinador de contenidos programáticos elaborados por las Academias de eruditos y asimismo de otras tantas disciplinas integradoras como la coreografía de bailes ecuestres y danzas cortesanas, la aparición de las grandes figuras, actrices y cantantes de primer orden cualitativo en sus facetas y en su desbordante personalidad histriónica, dentro de esa gran Escuela de Príncipes que fue la Fiesta Barroca, con la que el mundo del espectáculo contemporáneo tiene tantas deudas estilísticas. Artistas, hombres del espectáculo, escritores, todos ellos colaboraron bajo la batuta del Escenógrafo para hacer visible la propaganda áulica. El abrazo de luces y música, a través de la felicidad lúdica, se convirtieron en instrumentos de la manifestación del esplendor dinástico.

⁸⁹ No puede ser más interesante el capítulo de Elena TAMBURINI, titulado “Cultura materiale del teatro: le tecniche scenografiche di Bernini e quelle dei Vigarani”, en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, 2009, pp. 96-112.

⁹⁰ Marinella PIGOZZI, “Strategie festone a Modena e a Reggio. Il valore politico e sociale della Festa”, en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, 2009, pp. 271-283.

Las calles de Florencia —ciudad pionera en este campo— mudaron en escenario, algunas especialmente, como la *Via Maggio* o la *Via Larga*, no por casualidad puesto que ambas estaban en las cercanías de los principales palacios mediceos, la una del Pitti, en *Oltrarno*, y el otro hoy conocido como Medici Ricardi, del que salió la estirpe emergente para erigirse como Grandes Duques desde 1539 por gracia del Emperador Carlos V. De hecho el Palazzo Pitti, la residencia suburbana, fue elegido como nuevo emplazamiento representativo por Eleonora de Toledo, la esposa de Cosme I, después del nombramiento que ennoblecía a una de las muchas familias nobiliarias que se repartían el gobierno y que las hacía primera entre todas. En el palacio, anterior residencia de la familia Pitti, nunca existió una estancia permanente específicamente dedicada a las representaciones teatrales hasta la remodelación del Teatro ajardinado de Boboli, a mediados de la siguiente centuria, sino que se adaptaron improvisados emplazamientos para los distintos eventos, como el «Salón de Arriba», la «Sala grande de Forasteros», o simplemente la llamada «Sala de Comedias», donde incluso se ubicó una estructura portátil de la mano de Giorgio Vasari.

Hasta entonces hubo distintos espacios temporalmente adaptados a las necesidades particulares de los diseños de cada espectáculo, como también ocurrió en el Teatro del Palazzo Vecchio con el Salón del *Cinquecento*, donde se celebró en 1565 la representación de los *Intermezzi* de *La Cofanaria*, con ocasión del primer matrimonio de Francisco con Juana de Austria, por ejemplo.

Hasta que en 1586 se remató el Teatro de los Uffizi, el edificio de la alta magistratura florentina, donde Buontalenti situó la “*gran sala sopra gli edificio de magistrati*”⁹¹, en la que se celebraron los famosos *Intermezzi* de *La Pellegrina* en 1589; en 1600 lo fueron *Il rapimento di Cefalo*, *Il giudizio di Paride* en 1608, muchos de los cuales se conocen gracias a los grabados de Jacques Callot, como el que sirvió para ilustrar *La Liberazione di Tirreno*, que también se pueden localizar entre los fondos depositados en la BNE.

No solo algunos edificios emblemáticos de la geografía urbana florentina, mencionados anteriormente, sino aquellos derivados de la tradición mística medieval como la *San Felice in Piazza* que empleó Brunelleschi para la ubicación de su *Annunciazione* o *Ascensione* en la iglesia del Carmine, se utilizaron como emplazamientos provisionales o permanentes de celebración institucional, y no únicamente, sino que el paisaje identitario de la misma ciudad⁹² se usó como decoración primigenia básica de ambientación de los distintos espectáculos, así en los tempranos *Intermedios* de finales del siglo XVI, como aquél titulado como *L'Amico Fido*, no se hizo es-

⁹¹ A.M. NAGLER, 1964.

⁹² Cualquiera de las publicaciones a cargo de Marcelo FAGIOLO no solo son rigurosas sino además sugerentes y amenas, y más cuando se refieren a estos temas, de carácter lúdico-festivos, pero cargados de implicaciones simbólicas y propósitos propagandísticos laudatorios para los comitentes, pero dentro de todas ellas, especialmente interesante en su análisis del ámbito florentino de celebración, se puede mencionar *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, Ficina Edizioni, Roma 1979. Ver también A. M^a TESTAVERDE, “Episodi di architettura effimera e stereotipi iconografici di Firenze tra i secoli XVI-XVII”, en *Iconographie et arts du spectacle*, Etudes reunies par Jérôme de LA GORCE, *Histoire de L'Art et Iconographie*, 2, 1996, pp. 29-59.

perar y en la primera escena aparecía una vista sintética de Florencia de fondo escénico. Nada más comenzar y sin pausa, de forma improvisada se abrió el cielo, dejando ver una nueva escena, espléndidamente iluminada al parecer, que mostraba una corona de nubes a manera, lo que terminaría por convertirse en prototipo iconográfico de gloria divina ilusoria en la parte superior, mientras que en el plano terrestre, a nivel del suelo iba descendiendo la escena correspondiente al nivel humano sobre una nube que por arte de magia se evaporaba esparcida por el viento a ojos de los fascinados espectadores, que comenzaban a habituarse a tales innovaciones en la concepción escenográfica⁹³.

En este contexto, el personaje de Giulio Parigi resulta enormemente relevante, porque en él converge la evolución desde el director artístico genial, a la manera de lo que fue Leonardo en la corte milanese de los Sforza las dos últimas décadas del siglo XV, hasta Giorgio Vasari y Bernardo Buontalenti, en quienes ya se perfilaba lo que luego sería el verdadero profesional global o poliédrico lo han llegado a denominar, de lo *festaiuoli* o festivo, por sus amplias nociones en todas las áreas plásticas y técnicas, un verdadero «Valido cultural», que ejerció enorme influencia en las Artes de la capital florentina, además de considerables privilegios económicos.

Se preguntaba uno de sus mayores estudiosos, el americano Arthur Blumenthal, la razón por la cual hasta los años cincuenta del siglo XX no había monográficos so-

⁹³ C. MOLINARI, “Premesse cinquestesche al grande spettacolo dell’età barocca”, en M^a T. MURARO (coord.) *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Leo S. Olschki, Florencia 1971, pp. 97-118.



FIG. 16. Vista de Florencia desde de la zona de Arcetri. Foto de E. MERINO.

bre este personaje, que llegó a manejar todo el aparato escénico de los Medici, con notable pericia y considerable fortuna resultante, recuperado por la historiografía, entre otros pocos, en la obra de Elena Povoledo, en la *Enciclopedia del Spettacolo*, quien hablaba de una “*explosiva exuberancia en su prestigio como ingeniero*”. Para el propio Blumenthal su mérito radicaba en ser el primero en aplicar un tratamiento monumental, a gran escala, en lo material y en la configuración especulativa, en los montajes teatrales de la estirpe florentina. Su actividad fue amplia, creando maquinaria y vestuario para Justas, Entradas Triunfales, Exequias, Bautismos y *Nopces* de la misma forma que se encargó de coordinar coreografías de *ballets*, diseños escenográficos y de la construcción de maquinaria o aparatos que se conocían bajo el apelativo de «Ingenios» o «Trucos».

Se trata por tanto de hacer una breve semblanza de este relevante personaje que ejerció un papel hegemónico en la política cultural florentina del primer cuarto del siglo XVII, a través de sus espectaculares montajes y decoraciones escénicas, empezando por su biografía.

Nacido un viernes 6 de abril de 1571, el sobrino nieto de Bartolomeo Ammannati (1511-1592) e hijo de Alfonso de Santi, llamado Il Francia (1535-1590); Giulio Parigi era originario de una humilde familia de Prato, no muy lejos de Florencia. Se había formado dentro de los parámetros del Manierismo tardío, bajo la influencia de Giambologna (1529-1608) y de Pietro Tacca (1577-1640) y también como discípulo de Bernardo Buontalenti (1531-1608) se identificaba con los principios de un estilo siempre impactante en busca de la mayor expresividad dionisiaca. Su padre progresó como arquitecto junto a Vasari, y a la muerte de este en 1574 se hizo cargo de la edificación de los Uffizi, de la misma forma que trabajó en otros encargos como en el claustro de Sto. Spirito, colaborando igualmente con Buontalenti en los *Intermezzi* de 1589, y no sería descabellado que el mismo Giulio participara personalmente en el montaje, contando por aquél tiempo con dieciocho años de edad.

Parece que en esa época Giulio viajó a Roma, donde pudo conocer a Paul Brill (1556-1626), entrando en contacto con la técnica del paisaje flamenco. Precisamente, a través de otros artistas y grabadores franceses, como Israel Henriet (1590-1661), pariente del ilustrador de muchas de las fiestas de Luis XIV, Israel Silvestre (1621-1691) y el pintor florentino Antonio Tempesta,

Il Tempestino (1555-1630), conoció a Jacques Callot, quien llegaría a ser uno de sus discípulos de más talento, convertido en colaborador y cronista gráfico de los festejos organizados para los Medici, a cuyo servicio estuvo hasta 1621, cuando volvió a Francia, su patria natal. Cosme había reclamado a Tempesta a Florencia para realizar una serie de obsequios para la reina Margarita de España en 1612 y el artista acudió acompañando a Callot a quien Parigi llegó a tomar un gran afecto. Arquitecto, ingeniero hidráulico, civil y militar, escenógrafo, constructor de máquinas, maestro de diseño y matemáticas, pintor paisajista en su juventud y grabador, de hecho según Baldinucci se le atribuye la invención de la técnica del aguafuerte.

Al servicio de los Medici, los grandes mecenas de la Europa «festejante» Giulio viajó en dos ocasiones a Roma, una en 1616, acompañando a Giovan Carlo de Medici, nombrado Cardenal, donde visitó la Villa Frascati, y en 1625, en un segundo viaje, recaló en la Villa Medicea del Pincio, en unos años en los que ya formaba parte de la Academia de Pastori Antellesi, donde el pasatiempo era oír música en las veladas literarias y los debates intelectuales de gran calado. Pero en los Archivos Mediceos ya figuraba desde tiempo atrás, desde 1597, como empleado de la Corte en calidad de pintor. Y desde 1603 se venía ocupando de la educación de los miembros del círculo cortesano, de la misma manera que cobraba por la formación de artistas en la Academia de Via Maggio, muy cerca del Palacio Pitti, que ocupara anteriormente Buontalenti y donde también emplazó su residencia el resto de su vida, donde falleció en 1635.

Este personaje, que ya se adivinaba uno de los más interesantes de la escenografía florentina, y se ha confirmado no solo como tal, sino como verdadero Ministro Plenipotenciario en su *status* de Artista de la Corte de los Medici de la primera mitad del siglo XVII. Era presumible, analizando el fondo iconológico de algunas de sus obras más significativas, que habían llegado hasta Madrid. Pero, lo cierto es que crece el conocimiento de la magnitud de su labor y de lo que fue su preeminencia creando una estética, un gusto por determinadas ceremonias y usos artísticos, cuya difusión fue todavía más amplia, dado que se ocupó igualmente de la formación, a través de su magisterio en una Academia que alcanzó fama internacional, donde se leía a Euclides, se enseñaba mecánica y perspectiva y que frecuentaban sus propios hijos, creando un estilo depurado y clasicista dentro del Barroco, cuya influencia se dejó sentir por todas las cortes europeas, y sentando las bases de la práctica escénica que también ha influido sobre las Artes Escénicas del mundo contemporáneo. Con una progresión creciente en su estilo hacia la complejidad mecánica, que casi llegó hasta la obsesión creativa de «aparatos» sorprendentes, que dejaban sobrecogidos a los espectadores de distintas naciones, sobre un modelo común desde las maravillas manieristas. Incontables títulos de espectáculos, muchos de los cuales se localizan en archivos y bibliotecas hispanos, los cuales, sin embargo, no figuran en los principales catálogos internacionales sobre la obra de tan eminente artista, incidiendo notablemente en la importancia concedida específicamente en la capital de los Austrias, como modelo de los entretenimientos regios, y por los cuales se entiende

la demanda de expertos en tales cuestiones desde Madrid a la ciudad del Arno.

Además de las menciones de Cesare Tinghi, cronista de la Corte florentina, una de las fuentes de conocimiento del personaje ha sido, indudablemente, su Testamento, conservado en el Archivo di Stato de Florencia, redactado en 1634, así como el «Privilegio», importante nombramiento concedido en 1623 por Ferdinando II, que describía pormenorizadamente los trabajos de Parigi en la Corte como arquitecto granducal, incluyéndose en el cargo la obligación de ocuparse de las propiedades inmobiliarias de sus patronos, así como el mantenimiento de la mayoría de las Villas, donde se empleó en tareas diversas de conducción de aguas, canalizaciones, construcción de fuentes e incluso en alguna consulta sobre redes hidráulicas junto al propio Galileo, todo lo cual redundó en una considerable fortuna y posesiones que llegó a atesorar, gracias a las mercedes de sus mentores y mecenas, contenidos dentro de lo que se conoce como *Il Taccuino* o Recuerdos, con inestimable información de la familia para el periodo comprendido entre 1565 y 1660.

Los Medici no dudaron en gastar enormes sumas en todo lo relacionado el Espectáculo, conscientes del valor y consecuencias para su mantenimiento en el gobierno de una ciudad republicana, y su política matrimonial con las famosas *Nozze*, se fundamentó en los elementos decorativos de tales ceremonias como representación puramente teatral. Una representación configurada a partir de una planimetría de perspectiva preferencial sobre un horizonte que permitía distinguir varios pla-

nos, sobre el modelo de la ventana albertiana, por la cual toda creación ilusoria habría de ser como asomarse a una ventana y lo contemplado, no por artificioso debía de ser percibido como continuación del espacio real y por tanto verosímil al ojo humano. Esta herencia renacentista en la configuración del espacio dramático, a partir de la ciudad vitruviana ilustrada gracias a los famosos grabados de Sebastiano Serlio en su Segundo Libro de la Arquitectura sobre la Perspectiva, publicado en 1545, fue el punto de partida de los diseños de Parigi a comienzos del siglo XVII.

El propio Parigi, dados sus conocimientos, empezó grabando las imágenes de algunos de los espectáculos más significativos que se ubicaron en Florencia, como los *Intermezzi* de *Il Giudizio de Parigi*, de Michelangelo Buonarroti El Joven, como luego haría Remigio Cantagallina tomando el testigo hasta que llegó Jacques Callot y con posterioridad fue su hijo Alfonso Parigi y sus herederos, Ferdinando Tacca y Stefano della Bella quienes siguieron poniendo imagen a las fiestas mediceas.

Vasari había sido el mentor de Alfonso di Santi, el padre de Giulio, y en ese ámbito tuvo su primera formación, con Lanci quien utilizó los *periactoi* griegos, los prismas triangulares alusivos a los tres géneros, como decoraciones básicas que sirvieron para transformar la escena de eventos en la *Piazza de la Signoria*, tal y como posteriormente se pudieron ver en las ilustraciones de la edición de *Las dos reglas de la perspectiva* de Vignola en 1583, firmadas por Ignazio Danti (1536-1586), el gran experto en la geometría euclidiana. De los «trucos» medievales,

junto a Bernardo Timante Buontalenti (1536-1608) después, Parigi confirmó conocimientos y pericia en el nuevo género de los *Intermezzi*, ubicados en emplazamientos teatrales provisionales, bien en salones palatinos o bien en el Teatro de los Uffizi, y en los que por vez primera mutaron prodigios y se empleó maquinaria ante los ojos de los espectadores, fascinados por la atracción del ingenio humano, sin mediar telones, como el *Sipario*⁹⁴ romano, recuperado casi a posteriori como fachada de presentación de los montajes. Maquinaria escénica que posibilitaba la ambientación de las historias en los cuatro posibles paisajes o elementos simbólicos que integran el Universo definido por Tales de Mileto. Ubicación básica de los Héroes con ascendencia clásica de la cultura grecolatina o de raigambre medieval artúrica, en los que se reflejaban, desde el punto de vista analógico y metafórico, los nuevos Monarcas Absolutistas en ciernes.

Parigi, no solo participaría en los montajes de alguno de los *Intermezzi* más conocidos de Buontalenti, como *La Pellegrina* en 1589, sino que además heredó algunos de los modelos o maquetas de las decoraciones. Ese fue uno de los más espectaculares, pero también Buontalenti se ocupó de las decoraciones para *L'Aminta* de Tasso en 1590, la *Dafne* de Rinuccini y la ópera de Giulio Caccini, titulada *Il rapimento di Cefalo*. Precisamen-

⁹⁴ Isabel RODÁ DE LLANZA (Comisaria), Catálogo de la exposición sobre *El Teatro Romano*, celebrada en la Lonja de Zaragoza (abril-junio 2003), Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación La Caixa, que puede ser consultado electrónicamente en www.almendron.com/historia/antigua/teatro.

te en esta última representación hubo mutaciones a lo largo de los cinco actos, y tanto la maquinaria empleada como las luces fueron las más impresionantes que se recordaban hasta la fecha.

A través de sus discípulos predilectos, Callot, Della Bella, Cantagallina, Furttenbach, Lotti e Íñigo Jones, se transmitieron sus enseñanzas, su concepto de la Escena, al resto de las principales cortes europeas del Barroco. Es comprensible, por tanto, que hubiera notable interés por emular las fórmulas que propiciaron, de la mano de Parigi, la creación del Estado Florentino, de una entidad política de tintes monárquicos, con base en la Escenografía y de las Artes Escénicas, como instrumento indispensable a una escala hasta entonces impensable, que llegó a ser expresión prototípica del Barroco en todo su esplendor.

De Parigi tomaron referencia los artistas ferrareses como Il *Chenda* y de ahí a la familia modenese de los Vigarani que, junto a Torelli, llevaron la práctica escénica al reino francés de Luis XIV, donde fusionaron la decoración escenográfica con la tipología francesa del *Ballet*, por cierto de manos de otro florentino de nacimiento, Gian Battista Lully, en el protocolo de celebraciones cuyo epicentro como protagonista lo ejerció el propio monarca como Apolo o Rey Sol.

Al tiempo que se iban gestado los Estados Modernos, se fue creando una realidad ilusoria paralela a la situación real, enmascarando conflictos internos, guerras patrimoniales que desembocaron en bancarrotas y decadencia tan solo en el transcurso de esa magnífica centuria que fue el Siglo de Oro, pero Parigi dejó una huella palpable porque creó el lenguaje propagandístico de la retórica mayestáti-

ca. Sin ir muy lejos, su propio hijo Alfonso (1606-1656) quien había pasado una gran parte de su vida como soldado de los ejércitos florentinos participando en la Guerra de los Treinta Años, fue llamado a casa para ayudar en ciertos momentos, como por ejemplo completando las obras de la Villa de *Poggio Imperiale*, entre los años 1620 a 1624 y en 1628 habría hecho también un hueco para volver a causa del fallecimiento de la madre y uno de los hermanos, aprovechando para participar en el montaje de *La Flora*, con ocasión del matrimonio de la segunda hija de Cosme II, Margarita, y el Duque de Parma, Eduardo Farnese, y para el que diseñó las decoraciones escénicas y el vestuario.

Formado en la Academia de su padre, junto a Callot, Stefano della Bella, Cosme Lotti (1575-1643)⁹⁵, Joseph

⁹⁵ Una de las primeras colaboraciones de Lotti con Parigi sería en los trabajos de los Jardines Boboli, igual que en la Villa de Castello, diseñando fuentes, grutas y «trucos». De hecho llegó a ser conocido en Florencia como ingeniero mecánico, actividad que le condujo a la corte española de Felipe IV. Galileo le estimaba como amigo y como brillante inventor de máquinas. Uno de los momentos de mayor esplendor como creador de Lotti, fue, al parecer, en marzo de 1618, cuando dejó asombrados a los espectadores de los seis *Intermezzi* de *L'Andromeda*, fábula marítima, representada en el Palacio de la Gherardesca, con motivo de la visita del Archiduque Leopoldo de Austria, como "*architetto della prospettiva e della machine*", BLUMENTHAL, 1986, p. 299. En todo caso, integró ese grupo de innovadores de las Artes Escénicas, en la Florencia de la primera mitad del Seicientos.

Furtenbach⁹⁶ o Iñigo Jones⁹⁷, de hecho fue él quien se ocupó de completar algunos de los proyectos inconclusos a la muerte del padre, a causa de una epidemia de fiebres en el verano de 1635, como la ampliación del Palazzo Pitti junto a la renovación de varias villa mediceas, como Pratolino y Poggio a Caiano. Nombrado Arquitecto e Ingeniero de la Corte de los Medici, heredó el cargo, los conocimientos y la experiencia en la organización de los fastos mediceos, logrando notable éxito, en montajes como la *Nozze degli Dei* en 1637, con el que se celebró la inauguración del anfiteatro de los Jardines Boboli. A él se le atribuyen algunas de las innovaciones más ingeniosas de la época en un intento constante de ir más allá en la sorpresa escénica, como la primera vez que se usó la lluvia simulada en el cuarto acto de la ópera de Salvadori, *La Flora*, que ni siquiera se recogió en uno de los tratados recopilatorios más

⁹⁶ Joseph FURTENBACH (1591-1667) por su parte, asistente a la Academia de Parigi, visitó Florencia entre 1617 y 1619 o 1620, fechándose su regreso a Alemania en 1621, donde ejerció diversos talentos a la manera del humanista polifacético, además de teórico y docente, como Stadtbaumeister o Arquitecto de las ciudad de Ulm, pero lo que es más significativo es que en 1641 diseñó el Kömodienhaus, el primer Teatro comunal en Alemania con decoración mutable, completamente construido en madera, como lo fue el *Teatro auf der Cortina* de Viena en 1668 construido por los Burnacini, y que tenía una enorme deuda estilística con el Teatro Mediceo.

⁹⁷ Iñigo JONES (1573-1652), famoso escenógrafo de los primeros Estuardo, en muchas ocasiones colaborando con el no menos conocido escritor Ben Jonson, está asociado precisamente a las dependencias construidas en el Palacio de Whitehall, Banqueting House, donde se emplazaron muchos de los montajes para los espectáculos cortesanos. Visitó Italia en varias ocasiones, la primera desde 1598 a 1601 y de nuevo en 1613, donde pudo asistir a una serie de Justas y Mascaradas celebradas en el Teatro Medici en época de Carnaval organizadas por Parigi, además de visitar su Academia en Via Maggio, como el *backstage* de los Uffizi y adquirir distintas estampas de *Il Giudizio di Paride*, de Buonarroti el Joven.

exhaustivos de estos asuntos, de Nicola Sabbattini, en 1638.

Elementos tales como la profundidad de las proyecciones escénicas o la nube cubierta de divinidades en un plano superior, que formaban parte de las características distintivas de los diseños de Giulio, también se pudieron contemplar en *La Flora*, como último exponente de los grandes montajes que se ejecutaron en el Teatro Mediceo y que se prolongaron en Parma, como continuación de las celebraciones de esa unión, con un Torneo temático simbólico entre Mercurio y Marte, con el que se inauguró el Teatro Farnese el 21 de diciembre de 1628.

A estas alturas de la centuria, las creaciones de Giulio y Alfonso Parigi se habían convertido en modelo prototípico, como el famoso diseño del Infierno apocalíptico, que se puede contemplar a través de los grabados de Callot del montaje de la *Liberación de Tirreno*, de los que también se localizan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y que incorporaron a su repertorio Iñigo Jones en los espectáculos cortesanos de la Inglaterra de los Estuardo y Torelli en sus montajes venecianos y franceses⁹⁸. La descripción de tales visiones incide en el apelativo de “*funestro Teatro*”⁹⁹, surcado de demonios, llamas, tormentas y horror sobrecogedores, las espirales de nubes a manera de pilastras verticales, a una escala

⁹⁸ Torelli trabajó en París desde 1645 a 1661. Ver “De Torelli a los espectáculos en la Francia de Luis XIV: los Ballets de Corte”, en E. MERINO, *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, pp. 105-130.

⁹⁹ A. BLUMENTHAL, 1986, p. 259.

hasta entonces impensable, épica, que luego llegó a ser la expresión prototípica del Barroco en plenitud, cuajado de contenidos especulativos y matices simbólicos, de los que se beneficiaron los mecenas a manera de *instrumentum regni*.

Horas y horas de celebraciones, nada parecía suficiente para unas audiencias ávidas, que demandaban más y más maravillas visuales y acústicas. Ningún artista y por descontado, ningún escenógrafo había «jugado» con espacios tan amplios como escenario, las propias ciudades, la *verzura* ajardinada, los edificios especialmente concebidos a tal efecto que fueron los Teatros, ni habían «manejado» o «manipulado» a tal cantidad de integrantes en los distintos episodios, danzas y maquinaria, ni se había profesionalizado de tal forma la habilidad para convertir el caos de tan vasto despliegue en una ilusión de microcosmos ordenado, con carácter heroico desplegado en crescendo, que dan sensación de *continuum* a la concurrencia, como divertimento indefinido, estableciendo subliminalmente la semiótica de la extravagancia, de la magnificencia del gobernante absolutista.

Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca (1619-1685), Jacopo Chiavistelli (1621-1698) y Antonio Ferri como arquitectos granducales, por este orden los sucesores de Giulio en Florencia, y en España dicha influencia se transmitió a través de Cosme Lotti y Baccio del Bianco (1604-1657)¹⁰⁰. Así, el rey Felipe IV demandó de Flo-

¹⁰⁰ Bianco también fue reclamado a la Corte de Madrid, tras la muerte de Lotti, donde llegó a comienzos de 1651. Su padre había colaborado en algunos Festivales Mediceos y al mostrarle a Giulio Parigi algunos de los dibujos tempranos del hijo, fue aceptado en la Academia de Via Maggio. Trabajó después como Arquitecto Militar en Austria y Bohemia durante una

rencia un ingeniero para las fuentes palatinas e inventor de maquinaria para las obras que proyectaba disfrutar en el Coliseo que habría de construirse en el Palacio del Buen Retiro. El gobernante florentino pensó en Giulio Parigi, pero este en el apogeo de su actividad y prerrogativas, al parecer de algunos historiadores, prefirió librarse de un discípulo excesivamente brillante¹⁰¹, así que recomendó a Lotti para el puesto en Madrid, quien llegó en junio de 1626, y donde no existía propiamente la designación de Escenógrafo como profesión y donde se venían ocupando de dichas labores, a manera de directores artísticos, Pintores o Arquitectos de Corte. La conexión florentina resulta omnipresente en la concepción teatral cortesana de la época de Felipe IV. De allí se importaron no solo las complicaciones de la ma-

década antes de su regreso a Florencia en 1637, justo a tiempo de recibir el encargo granducal para colaborar en el diseño de vestuario de la *Nozze degli Dei* ya mencionado bajo la dirección de Alfonso Parigi. Desde 1637 a 1650 se presupone que siguió diseñando decoraciones escenográficas y aparatos en la capital Toscana, hasta que se le vuelve a ubicar en España, donde encontró un público especialmente ávido y huérfano de novedades, “*macchine violente, precipitose, ratte*” desde la muerte de Lotti y donde pudo desplegar todos sus conocimientos y enorme habilidad técnica en alguno de los montajes más espectaculares de Calderón en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, como *La fiera, el rayo y la piedra*, o *Andrómeda y Perseo*, siendo en la decoración de esta obra expresamente donde se demuestra la enorme deuda estilística de su formación florentina junto a Giulio, especialmente en la figura del Atlas, creación original de Parigi en el Torneo temático de la *Guerra de la Belleza* en 1616, asunto en que la historiografía hispana apenas había reparado hasta no hace mucho. Ver “Il Dotto Giulio Parigi (1571-1635)”, en E. MERINO, 2011, pp. 25-44. Esta renovación del espacio escénico cortesano hispano ha recibido el calificativo de “Comedia de Tramoya o Mitológica”. Muchos de los datos imprescindibles referidos a las figuras de Lotti y Bianco, sobre todo en su biografía previa a su residencia en la capital de España, pese a haber diversas investigaciones en curso, se siguen localizando en la primera obra de BLUMENTHAL ya citada, de 1986.

¹⁰¹ A. BLUMENTHAL, 1986, p. 300.

quinaria escénica, sino que también acercó a Madrid el uso y manipulación de los argumentos mitológicos de la corte toscana. A París se le puede adjudicar sin duda la consolidación del repertorio de celebración de la Fiesta Barroca en todo su esplendor. Con Lotti, quizás recomendado por su maestro para librarse de su molesta presencia o competencia creciente en ciernes, también llegaron los usos y costumbres de la celebración italiana a la Corte Española, como la utilización habitual de los fuegos de artificio. Se sabe que en la Biblioteca de Velázquez existía una representación de uno de los tratados de ascendencia medieval más relevantes para la renovación de la Artillería explosiva, asimismo utilizado con frecuencia para el diseño y organización de esos fuegos pirotécnicos, titulado *Pirotecnica*, de Vinicio Biringucio. Y aunque se sabe igualmente que el célebre pintor de Las Meninas no llegó a organizar uno de estos eventos teatrales, si participó como actor de reparto en este caso en las *Fiestas de Carnestolendas* del Palacio del Buen Retiro, el 16 de febrero de 1638, actuando en la *Mojiganga de la Boda* donde interpretó el papel de la Condesa de Santisteban y donde recitó una sola frase: “Ea, desposenlos ya!!!!”, por otra parte como hiciera la mayoría de la nobleza italiana en sus festejos apropiándose de las analogías metafóricas del trasfondo simbólico que explicaban su significado.

Tomaron el relevo en la segunda mitad del siglo los artistas boloñeses, obsesionados con la multiplicidad perspectiva, para prolongar las vistas ilusorias de espacios fingidos, a la manera de los celeberrimos Colonna y Mitelli, que también recalaron en España, en Ferrara

la emergente figura de Francesco Guitti (c. 1605-1645) en competencia con el ingenioso y avezado *Chenda*, Alfonso Rivarola (1591 o 1607-1645), la familia modenese de los Vigarani asentados posteriormente en Francia, en franca rivalidad con las concepciones Berninianas en el reino pontificio, en cuya órbita igualmente oscilaron otros tantos protagonistas de esta historia como Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1689) en la senda de Annibal Carracci y la estirpe de los Fontana, también conocidos en tierras hispanas. Los Burnacini, Giovanni y Ludovico Ottavio, desde Ferrara, pasando por Venecia, donde se las templaron con Giacomo Torelli (1608-1678), el gran mago del nuevo género de la Ópera, antes de desembarcar en la Viena Imperial.

En muchos de los casos la prolongación del espacio escénico, según los preceptos geométricos, con la aparición de la llamada perspectiva intermedia o las multiplicidades de puntos de vista laterales de la Escenografía a final de siglo, tienen que ver con los avances científicos de Galileo (1564-1642), que, indudablemente, Giulio Parigi ya tuvo presente, intentando ser coherente con los preceptos del ilustre florentino, quien tenía su vivienda en los altos de Arcetri, donde hoy está su famoso Observatorio.

En la Florencia de Lorenzo El Magnífico¹⁰², la mayo-

¹⁰² *Una gran parte de lo que se trata en este capítulo, sobre la Historia del Espectáculo, de la Escenografía y la Escenoplástica del siglo XVII, es fruto de la investigación en archivos y bibliotecas florentinas, como la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca Marucelliana, el Archivio Mediceo del Principato y el Kunsthistorisches Institut, gracias a la concesión de una Beca de Movilidad del Profesorado de las Universidades Madrileñas, por la Fundación Cajamadrid, 2012. Elena POVOLEDO, apunta la presumible relación entre los cada vez más complejos y dramáticos festivales que fueron

ría de los entretenimientos eran una mezcla de festivos populares y religiosos, carácter este último que fue quedando diluido por el empuje de la cultura medicea, más inclinada al énfasis en el esplendor paganizante, recuperando las formas de celebración alegórica lúdica latina para respaldar el monopolio de poder de la familia sobre la República Florentina, como los Triunfos. En ese marco se insertaba la labor de creación de aparatos para la puesta en escena de los *Misterios* como el *Ingenio* de Brunelleschi para el acondicionamiento del ritual de la Asunción, celebrado en la iglesia de San Felice¹⁰³, reutilizado por Vasari y por Cecca a finales del siglo XV.

Antes que Leonardo, y aún dentro de las polivalentes labores de un director artístico que heredaron los escenógrafos después, se mencionaba a un pintor, poeta, diseñador de escenarios e inventor de maquinaria, Zafra, al servicio de los Gonzaga, desde 1483, siendo famoso en toda Italia por sus creaciones¹⁰⁴ a la hora de organizar dichos festivales, citado junto a Filippo Lappaccino o Atalante Migliorotti, este al servicio de los Medici desde 1490, y muy próximo al mismo Da Vinci. Habrían sido “*dramas híbridos*”¹⁰⁵ complementados con temas y motivos de la imaginería mitológica como

desarrollándose en Florencia y los espectáculos de los Montefeltro en Urbino o los Gonzaga en Mantua, a lo largo del último cuarto del siglo XV, como mascaradas, banquetes de carnaval e *intramessa*, que Lorenzo pudo conocer de primera mano o a través de embajadores, en *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge 1982, p. 287.

¹⁰³ E. GARBERO ZORZI y M. ALBERTI, “Le Chiese: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza”, 2001, pp. 117-138.

¹⁰⁴ POVOLEDO, 1982, p. 289.

¹⁰⁵ POVOLEDO, 1982, p. 291.

el *Orfeo* de Poliziano, o *La festa del Paradiso* (1490) y *Danae* (1496), de cuyos montajes también se tuvo que ocupar Leonardo en Milán al servicio de los Sforza, los preámbulos del género dramático de los *Intermezzi*, las Fábulas y las Óperas posteriormente, abandonándose por el camino las decoraciones escénicas medievales, sustituidas progresivamente por fingidas composiciones de acuerdo con los nuevos preceptos de la perspectiva de Pacioli o Brunelleschi, en los escritos recopilatorios de Alberti. Y, enriquecidos con partitura, danzas y efectos mecánicos.

Los procesos creativos de Leonardo, para decorar las mágicas puestas en escena de tales historias, siempre son interesantes. Sus bocetos de entramados arquitectónicos, máquinas y decoraciones propiamente, constituyeron el soporte primario del que se sirvieron sus sucesores en tareas de semejante estilo. Así, es imposible no percatarse de las similitudes entre su famoso esbozo para ilustrar una «calle vitruviana», como sustrato de los grabados recopilatorios de las escenas de los géneros dramáticos definidos por Serlio. De la misma forma que apenas los cuatro trazos que le sirvieron de inspiración para la ambientación del mundo del Hades, se perpetuaron en los diseños del *Infierno* de Buontalenti, Vasari, Parigi o Tacca. Los espectáculos ya montados en todo su esplendor, debieron dejar fascinados a quienes tuvieron el privilegio de degustarlos. No podemos sino aventurar, conociendo su fructífera imaginación, las máquinas que pudo emplear para que volaran y se movieran por los aires los protagonistas, fascinado como estaba por todo tipo de recursos de los antiguos en es-

tos temas, tal y como se dilucida de la contemplación de sus estudios del famoso y legendario teatro móvil de Curión en el siglo I antes de Cristo, por ejemplo, o los fantásticos diseños de la mecánica lúdica de Hierón o Jerónimo de Alejandría. En lo que sí parece haber acuerdo igualmente es en el funcionamiento, o mejor dicho, distribución tripartita de la escena: a nivel del suelo, a media altura o nivel intermedio y un tercer nivel superior, para representación tipológica del Olimpo mítico, recurrentemente reutilizado por los escenógrafos durante varias centurias, quizás emplazado gracias a una plataforma elevatoria y estabilizada en esa altura. Mandorlas y discos rotatorios¹⁰⁶ de una práctica ya habitual, para cuando dichas fórmulas fueron recogidas por Sabbattini¹⁰⁷ en sus tratados de 1637 y 1638.

La labor profesional del *artista escenógrafo*, quizás el que mejor resume el concepto de la integración de las Artes —por la cantidad y diversidad de asuntos con los que debía bregar en su actividad cotidiana de ilustración de tales montajes— tiene su precedente en esta enorme figura de la Historia del Arte universal. Sus trabajos, desde el primero hasta los últimos de sus herederos en el cargo, terminaron por ampliar su capacidad a la de idear aparatos y maquinarias con la que agilizar e introducir movimiento en las representaciones, los denomi-

¹⁰⁶ Interesante al máximo el apartado dedicado por POVOLEDO a la interpretación de los elementos técnicos usados en las primeras representaciones de estos espectáculos renacentistas, 1982, pp. 295-298.

¹⁰⁷ Noticias en 4. Le arti in scena, “Lo spettacolo delle arti: dispute, teorie, ordinamenti, storie intorno al palcoscenico”, en Silvia CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, 306, Roma 1995, cap. 6, pp. 238-240..

nados «ingenios» renacentistas y «tramoyas» barrocas.

En este itinerario a través del r el proceso de configuración de la escenografía perspectiva, que se prolonga hasta el siglo XVII, y en el que se recuperan elementos arqueologizantes de la tradición teatral grecolatina, hay que recordar el caso del teatro temporal que Francesco Gonzaga ordenó construir para el Carnaval de 1501, presumiblemente en una de las salas del castillo palacio de Pusterla, su residencia habitual, que se decoró parcialmente con seis paneles, ilustrados con el tema de los *Triunfos de César* de Mantegna¹⁰⁸, y donde se representaron el *Penulo*, *el Hipólito* y *Adelphi* de Séneca. En la corte de Mantua parece que en esas fechas tempranas, a comienzos del siglo XVI, ya se estaban empezando a usar los *Intermedi*¹⁰⁹ en determinados festejos, decorados con obras de Mantenga y dentro de los parámetros de la pintura ilusoria basada en los preceptos de la perspectiva simbólica, aunque al parecer el supervisor de la escena no fuera este artista, sino Zafrano¹¹⁰, a quien se ubica organizando los montajes de diversas comedias para el Cardenal Ludovico Gonzaga. La lista se completaría con la intervención del pintor, arquitecto e ingeniero Girolamo Genga, supervisando las decoraciones escénicas según las descripciones vitruvianas, para las fiestas carnavalescas celebradas a instancias

¹⁰⁸ E. POVOLEDO, 1982, pp. 313-314. Donde se desarrolla más ampliamente este tema, y donde se cuenta que la decoración de la sala se completó al parecer con profusión de luminarias, figuras pintadas en dorado, plateado y otros ricos colores y muchos más ornamentos. E incluyendo un cielo ilusorio de azul oscuro cubierto de constelaciones y celaje.

¹⁰⁹ Sobre este aspecto se puede consultar “*Visible intermedi and movable sets*”, en E. POVOLEDO, 1982, 1982, pp. 335-383

¹¹⁰ POVOLEDO, 1982, p. 315.

del Duque de Urbino en Pésaro en 1513. En esa línea, de las decoraciones escénicas en perspectiva, también habría que encajar los diseños realizados por Rafael para los paramentos escenográficos de la representación de *I suppositi* de Ariosto, organizados en Roma por el Cardenal Cibo en Castel Sant' Angelo en honor del Pontífice León X, en 1519.

Algunos historiadores encuentran en los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti —también llamados *intromesa*, *introdotto*, *tramezzo*, *interludio* o *entreactos*— los verdaderos fundamentos de la Ópera barroca, incidiendo en los aspectos dramáticos que tanta fortuna alcanzaron en pleno esplendor a lo largo del siglo XVII. Giorgio Vasari en los festejos de 1565 y Raffaello Gualterotti (1544-1618) en 1579 fueron los ilustres predecesores de Buontalenti¹¹¹ en la creación de la iconografía celebrativa para los Medici, como la de las fantásticas carrozas, con fabulosas formas de dragones, por ejemplo, que tuvieron continuación con amplitud y diversidad en las creaciones de Giulio Parigi. Estos artistas se afanaron por remodelar la imagen de los antiguos encuentros bélicos de raigambre medieval, en justas y torneos, en su presentación pública, tomando el urbanismo de la ciudad de Florencia como escenario de su puesta en escena, y en el que la Piazza de Santa Croce,

¹¹¹ BLUMENTHAL, Arthur R. *Theater Art of The Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire y Londres, 1980, p. 27. Uno de los más expertos ayudantes de Buontalenti, con quien estuvo trabajando hasta unos meses antes de morir en 1608, fue Alessandro Pieroni (1550-1607), entre otros, en la organización de las decoraciones para *Il Rapimento di Cefalo*, para conmemorar los esponsales de María de Medici con el rey de Francia Enrique IV, en 1600.

por ejemplo, fue uno de los recintos recurrentes en esta nueva práctica, componiendo la retícula de los espacios asentados en la funcionalidad lúdica festiva, y así se explica la edificación, unos años más tarde, a tan solo unas cuatro calles de distancia, del Teatro de la Pérgola. Las carrozas de mantenedores y contendientes en general, ahora renovaron sus fachadas recubiertos de alegóricas figuras, incluso reconvertidas en aparatosos cortejos de órganos hidráulicos ambulantes.

Michelangelo Buonarroti el Joven, sobrino del pintor de la Sixtina, también se ocupó de la elaboración de programas decorativos de algunos de los enlaces oficiales de los Medici, y a través de sus propias descripciones es posible imaginar el ambiente en el que se distrajeron invitados y súbditos en general, de las óperas y los torneos además de historiados banquetes de manjares esculpidos, algunos de ellos por el propio Giambologna (1529-1608), el mismo artista de las figuras cinceladas en las entrañas de los jardines y villas florentinas.

Ludovico Cardi, conocido por *Cigoli* (1559-1613) fue otro de los artistas ocupados en las decoraciones para los festejos florentinos de comienzos de una nueva centuria. Así, en 1608 se empleó a fondo como diseñador de los ornatos de la *Giostra dei Venti*, con las que se celebraron los esponsales de Cosme y María Magdalena de Austria, y cuyas descripciones quedaron recogidas en el libreto de Camillio Rinuccini¹¹². Pero, sobre todos los precedentes, quien mejor representa la figura polifacética del artista, escenógrafo, arquitecto, inge-

¹¹² A. BLUMENTHAL, 1980, pp. 33-34.

niero, escritor, diseñador y pintor, fue, sin duda alguna el mencionado Giulio Parigi¹¹³, quien pudo disponer, por si fuera poco, de la enorme fortuna de sus mecenas, dirigiendo la política iconográfica teatral del estado florentino, a lo largo del primer cuarto del *Seicento* siendo por su parte, maestro de otros tantos artistas y fuente de inspiración de ilustres grabadores como Jacques Callot y Stefano della Bella, convertidos en cronistas del lujo y la fantasía de la época de mayor esplendor de la capital toscana. Mediante los Festivales celebrados durante ese periodo, en Florencia la cultura barroca se canalizó a través de ese formato artístico, constituyendo una época de especial florecimiento, como verdadera edad dorada en la organización de magnos eventos perpetuados en la memoria. De hecho, los elementos tipológicos escenográficos ideados por Parigi, para *El Juicio de Paris*, como las vistas de ruinas, un paraíso, una vista infernal, la plaza frente a la fachada de un templo o una marina, fueron repitiéndose hasta consolidarse en una fórmula protocolaria durante todo el siglo XVII.

Y de la misma forma que su predecesor y maestro Buontalenti, Parigi continuó decantándose por el pun-

¹¹³ El padre de Giulio, Alfonso di Santi Parigi (1535-1590) había trabajado con Buontalenti en 1589 y es presumible que el hijo de dieciocho años hiciera las labores de asistente del padre y que trabajara incluso en el festival de 1600. Mucha de la información de que se dispone, detalles y testimonios de los procesos preparatorios de estos eventos, fueron conservados por el Mayordomo de los Médici, Girolamo Seriacopi. Y toda esta interesante recopilación de datos han sido posibles gracias a la labor de Arthur R. BLUMENTHAL, con motivo de la antológica exposición organizada por el Dartmouth College Museum & Galleries, de la que el Catálogo anteriormente mencionado, que se editó bajo el título de *Theater Art of The Medici*, sigue siendo una de las obras más exhaustivas sobre este importante capítulo de la Historia del Arte.

to de vista central a la hora de configurar la composición perspectiva de toda la decoración escénica, mientras que a diferencia de aquél, prolongó notablemente la profundidad, para poder aumentar el movimiento de máquinas por todo el escenario. La habilidad y la pericia de este artista terminaron por erigirle en un maestro de escenógrafos a lo largo de todo el siglo XVII. Quizás sea esa la razón por la cual se encuentran repercusiones de sus creaciones y formas de escenificación de los espectáculos por él concebidos, sin salir de la península italiana, como por ejemplo Torelli en Venecia, quien había tenido una formación florentina, pero de igual forma se vislumbran los ecos de las maravillosas creaciones de Parigi en los montajes de Lotti y Bianco en la España de Felipe III y Felipe IV, respectivamente, a quienes ambos dos conocieron personalmente. Además, habría que señalar la difusión que alcanzaron los, cada vez más complejos, diseños de este artista en su misma época, incluyendo aspectos como la danza, que tanta fortuna alcanzaron en otros territorios europeos, como en la Francia de Luis XIV.

En este sentido, los *Intermezzi* de los primeros tiempos de la carrera de Parigi ya habían requerido programas coreográficos para abarcar la creciente dificultad de «manejar» numerosos grupos de ocasionales bailarines, de los que en 1608 se encargaron Buonarroti el Joven y Giulio Caccini¹¹⁴. Para esas fechas imperaba una insaciable sed de novedad entre el público aristocrático, aburrido de la monotonía y la corrección de las come-

¹¹⁴ BLUMENTHAL, 1980, p. 57.

días clásicas, lo que propició una búsqueda de novedosos argumentos, dentro de un panorama de renovación constante de decoración y multiplicación de «efectos sorprendentes»¹¹⁵. Tendencia que se hizo más evidente en la plenitud de la década de los treinta en los espectáculos auspiciados por los Medici, hasta ser condición indispensable en las representaciones del nuevo género operístico en Venecia, gracias a las oportunas ocurrencias e innovaciones, allí ejecutadas por el celeberrimo Giacomo Torelli, quien así mismo difundió los rasgos de la escenografía italiana en Europa, en la corte francesa junto a los Vigarani, mientras que en la corte imperial dichos aspectos vinieron de la mano de los Burnacini.

Por tanto, reconocido como sucesor de la práctica escénica de Vasari y de Buontalenti durante el siglo XVI, el testigo en la nueva centuria fue recogido por Giulio Parigi, muchos de cuyos montajes fueron perpetuados para la posteridad de la mano de un cronista de excepción, Jacques Callot, quien durante años asistió a los festejos mediceos y fue el encargado de fijar las instantáneas de tan magnos fastos, mediante las estampas que hoy sirven de fuente de conocimiento indispensable de lo que tales instrumentos de propaganda, lujo y adoctrinamiento lúdico fueron en su origen en la época moderna. Aparecen así inventariados en la BNE entre una larga lista de grabados del artista de Nancy aquellos en los que se refleja el ambiente festivo de la Florencia de

¹¹⁵ K. SABIĆ, “Escenografía y Tramoya”, en *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, capit. V, pp. 191-194.

los Medici, como la llamada Serie de la *Guerra de Amor* o la *Guerra de la Belleza*. Experiencia que le sirvió después para «retratar» festejos de similares características en su retorno a Francia y de la que también queda cumplida muestra entre los soberbios fondos de la BNE, lugar en el que también se conserva un ejemplar de la *Hipermestra*¹¹⁶, de cuyas decoraciones para su representación en el Teatro de la Pérgola, se ocupó Ferdinando Tacca, uno de los discípulos de Giulio Parigi. E igualmente de procedencia florentina, los ecos de los espectáculos cortesanos de finales de siglo, con ejemplos como el del soberbio *Il Greco in Troia*¹¹⁷, con libreto de Mateo Noris y diseños escenográficos de Jacopo Chiavistelli, expuestos en varias series impresionantes de estampas grabadas por Arnold Van Westerhout (1651-1725).

En Padua ostentó una presencia casi hegemónica el ferrarés *Chenda*¹¹⁸ (1591-1640), experto en «Teatros para los Torneos», y que llegó a ser pintor en el afamado y vanguardista Teatro Farnese de Parma. La influencia de la tratadística de Sabbattini es perceptible en toda la órbita de las decoraciones escenográficas italianas y eu-

¹¹⁶ T/2024 BNE. *Ex-libris* y sello con anagrama BR.

¹¹⁷ *Il Greco in Troia* (Material gráfico). Festa teatrale rappresentata in Firenze per le Noze de Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo e Violante Beatrice Principessa di Baviera, Firenze 1688. Diecisiete estampas con la firma de Westerhout, publicadas entre 1700 y 1800 quizás, y que constan inventariadas con signatura ER/1171(92)-ER/1171(108). Ver E. MERINO, “La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: Il Greco in Troia y La caduta del regno dell’Amazzoni”, *Anales de Historia del Arte* 2015, vol. 25, pp. 189-211.

¹¹⁸ M. PIGOZZI, “Strategie festose a Módena e a Reggio. Il valore politico e sociale della Festa”, en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, 2009, pp. 271-283.

ropeas. Ya se ha aludido al personaje y su obra en varias ocasiones anteriormente. Sus textos antológicos figuraban en las Bibliotecas de los expertos en la materia, así como en la de artistas, tal es el caso de la biblioteca de Teodoro de

Ardemans. Mucho se ha mencionado, porque es ciertamente apreciable, en la experiencia práctica de los montajes de Torelli, pero de igual forma, previamente, en el ámbito florentino de Giulio Parigi y Ferdinando Tacca después, donde se acusaron las notables amplificaciones de composiciones más espectaculares que quedaron retratadas en la tratadística de Sabbattini, como se pueden establecer analogías con la iconografía de grabadores vinculados a dichas manifestaciones del Arte Efímero, a través de la obra de Jacques Callot o de Stefano della Bella (1610-1664), quien también pasó por Francia. De hecho, la correspondencia de la iconografía que surcaba el caudal de los distintos formatos artísticos, desde la estampa al tratado y directamente al escenario de la Fiesta Barroca ya es perceptible anteriormente, y todo ese vocabulario de seres fantásticos muestra similitudes, como la de esta ilustración del texto del escritor de Pesaro y alguna de las estampas de Johan Sadeler (1500-1600)¹¹⁹.

Solo es posible comprender algunas de las creaciones de Bachio del Bianco para las celebraciones cortesanas

¹¹⁹ [Los cuatro elementos] [Material gráfico] / M de vos inventor, Joannes sadeler fecit & excudit. La serie completa consta de 4 estampas: [Agua] AQUA. INVENT/49400. No en vano Callot completó su formación en Roma en el estudio de su compatriota Philippe Thomasin y también se familiarizó con las obras de artistas flamencos como Sadeler. Anthony BLUNT, "Enrique IV y la Regencia de María de Medici", *Arte y Arquitectura en Francia*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1977, cap. V, p. 191.

madrileñas¹²⁰, si se ponen en relación con el ámbito florentino de espectáculos de amplio espectro en la sorpresa visual, con el que se había formado el emigrado italiano. Precisamente, a través del lenguaje iconográfico de la *Naumachia* de ascendencia latina se había difundido el tema del grutesco, de los mascarones fantásticos del gusto de la Cámaras de Maravillas Manieristas del *Cinquecento*. Uno de los especialistas en este género fue Bernardo Poccetti¹²¹, autor de los frescos de la Gruta Grande de Bóboli. El Poccetti se había educado en la tradición formal de las decoraciones vasarianas, de seres monstruosos que poblaron jardines como el de Bomarzo con oníricas torres inclinadas, grutas en forma de sorprendente mascarón a escala humana y sierpes colosales, en las cercanías de Roma, o como aquellos que luego ya ideó él para la proa y la popa de la nave de "*Calai e Zeti*", una suerte de sirena y arpía, que pudieron contemplar los espectadores de *L'Argonautica* en julio

¹²⁰ "El cuatro de julio de 1657, la víspera de San Pedro, Su Majestad se embarcó esa noche en la armada que ha hecho en el Retiro contra Cromwell... Aquella noche y tarde fue el festejo grande, acompañando el Rey a pie a su mujer, que iba en silla, y las damas tras él, locas de regocijo... La **galera es cosa grande**. Andan en ella 60 personas y aquella noche hizo la artillería de las suyas; los ministriles moros a la par atronando los aires, fuera de otras embarcaciones menores donde las Sirenas y Nereidas, si llegaran al Leteo, suspenderían las almas..." Por cierto, que tan solo unos días después, debido a los rigores estivales "encalló en el Retiro **la Real de España**, por falta de agua, que se acorta con el calor y rezumarse algo los estanques. Hiciéronla nadar a fuerza de brazos y remos, quebrando ocho, visto lo cual por el marqués de Liche, general de esta armada, ha puesto en plática hacer lugar a Jarama, para que, Atlante de tan gran peso, la sustente en sus hombros de cristal". En Jerónimo de BARRIONUEVO, *Avisos (1654-1658)*, CLXXXVI, Biblioteca de Autores Españoles, II, Edición y estudio preliminar por A. PAZ y MELIA, Madrid 1969, pp. 89-90.

¹²¹ A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napoletana, Nápoles 1983, p. 67.

de 1608, en Florencia y a la que Giulio Parigi, quien diseñó todas las embarcaciones del magno evento se refería como la *Festa d'Arno*¹²², convertido en escenario habitual del calendario de celebraciones, especialmente en el verano¹²³ y que tan notable impacto causó en Ménestrier, quien la describió casi al detalle en su *Tratado de Torneos y Carruseles* analizado más adelante.

La semiótica implícita del espectáculo ahondaba en la analogía del triunfo de los Argonautas con sus homólogos Toscanos, con motivo de los esponsales del príncipe Cosme II y María Magdalena de Austria, quienes asimismo participaron de forma activa en la representación de los personajes principales, Jasón y Medea. El interés de los Medici por resaltar la vertiente acuática y marina de la capital del Estado Toscano, se entendía dentro del contexto de una política de enaltecimiento de su proyección exterior, reforzando la flota creada por su progenitor Ferdinando I, quien había establecido la sede portuaria oficial en Livorno. La construcción de las embarcaciones fue sufragada por varios aristócratas florentinos, que también navegaron en ellas y Parigi, por su parte pudo inspirarse perfectamente en las creaciones de una ficticia flota se similares características en 1565 por Giorgio Vasari, en 1579 por Raffaello Gualterotti y en las mencionadas de Buontalenti para la *Sbarra* de 1589.

Pues bien, nada se dice en las referencias a archivos, bibliotecas y colecciones europeas, que poseen réplicas

¹²² A. BLUMENTHAL, 1980, p. 59.

¹²³ A.M. NAGLER, 1964, p. 2.

de este interesante material, de los centros documentales hispanos y sin embargo es lógico el interés cortesano coetáneo, en busca de modelos de emulación de tales usos y costumbres. Eso explicaría nuevamente la presencia en la Biblioteca Nacional de cuatro estampas¹²⁴ firmadas por Callot, con vistas de enfrentamientos navales y otras dieciséis que figuran con el título de Batallas de los Medici, insertas en una *Vida de Ferdinando de Medici*, impresa en 1619, en la que figuran como autores y coautores Jacques Callot, Antonio Tempestá y el mismo Pocetti¹²⁵, respectivamente.

El hecho es que se conocía un ejemplar de la minuciosa estampa de los festejos de Nancy, de la colección de R.L.Baumfeld, conservado en la National Gallery de Washington, idéntico a este de la BNE, que comparten el interés de Callot por la captación de los abundantes festejos de la sintaxis celebrativa florentina, que persistió aún con la reelaboración de la misma temática en su regreso a suelo francés. Estas imágenes tenían su origen en aquellas de diversa temática en la ostentación de la lúdica propagandística, integradas en la serie conocida como los *Capricci*, constituidas por una serie de pequeños graba-

¹²⁴ Folleto titulado *Relazione della Presa di due Bertoni di Tunis fatta in corsica in Firenze*, nella stamperia di Zanobi Pignoli, 1617. 1. El Ataque, 2. El Abordaje de Bertone, 3. El Abordaje de Petaccio y 4. El Abordaje, con signatura INVENT/8130.INVENT/8133

¹²⁵ De hecho, en la BNE se conserva igualmente una no menos interesante imagen, dentro de todo este rico corpus, de Jacques Callot cuyo título consta como "El Infierno", una estampa de 1612 basada en un dibujo de Pocetti, que serviría para demostrar su relación directa e implicación como fuente de inspiración tanto de Giulio Parigi como de Callot, apreciable igualmente en las creaciones de ambos dos en montajes posteriores como el de la *Veglia della Liberazione di Tirreno e Arnea*.

dos que mostraban festivales, carnavales, torneos y juegos ecuestres, de modalidades nacionales como el palio o carreras de carrozas, instituidas desde 1540 por Cosme I en honor de San Juan Bautista, fuegos artificiales y demás divertimentos florentinos con decoraciones efímeras, todos los cuales componen igualmente el modelo de referencia de la práctica cortesana, y que Callot pudo contemplar a lo largo del año 1617. Como Callot, los monarcas europeos aprendieron la lección de incorporar el espacio urbano como espacio de representación, tal y como acostumbraban en la ciudad del Arno a habilitar las plazas delanteras de reconocidos santuarios, frente a la Santa María Novella o Santa Croce en la devoción popular a manera de hipódromos ocasionales. Por otra parte, además, instantáneas como estas abundan en información al respecto de los personajes de la llamada «Comedia del Arte», compañías profesionales de actores de caracteres habituales que participaban masivamente en los festejos medicos, luego precisamente por eso, exportados a otras cortes europeas, funcionando en sus giras como vehículos de transmisión de usos y costumbres lúdicas festivas. Así, es posible mencionar a la Compañía *dei Confidenti*, promocionados por Giovanni de Medici, demandados por Callot para escenificar el *Siège de Gradisca* en 1618, en la que se destacaba el nombre del célebre Doménico Bruni en el papel de enamorado, Francesco Gabrielli en el de Scapin o inventor de máscaras, Marc'Antonio Romagnesi, en el de Pantalone¹²⁶.

¹²⁶ L'oeil teatral", en *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, París 1993, p. 215. Y específicamente sobre este asunto, puntualmente, ver

Para Callot, los años pasados en Florencia fueron un tiempo de aprendizaje, que le hicieron profundizar en su interés por el teatro y en general por las decoraciones conmemorativas que él inmortalizó en sus grabados, convirtiéndole en uno de los mejores cronistas de esa época. No se trata de entrar en el debate sobre la participación en mayor o en menor medida del grabador en los diseños decorativos de los montajes, porque lo cierto es que su obra gráfica contribuyó a la difusión de un modelo protocolario en la puesta en escena. Después de un siglo de experimentación, en la primera mitad del siglo XVII, el espectáculo florentino asentaba ya sobre una tradición expresiva en la organización de eventos lúdicos con transfondo iconológico, que requería una habilidad técnica para movilizar simultáneamente todos los recursos disponibles, incluyendo los creativos provenientes de un grupo de eruditos y artistas, encargados de la elaboración de la política ideológica del Estado para la legitimación dinástica, en lo que algunos han denominado "*culture de l'épargne dans l'ostentation*"¹²⁷. En la sofisticada corte florentina, la frontera entre la vida cotidiana y la Fiesta era muy difusa y sus cortesanos se comportaban casi como si formaran parte de un *ballet*¹²⁸.

F. TAVIANI y M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Florencia, Casa Usher, 1982. Y S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Turín 1993.

¹²⁷ "L'oeil teatral", en *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, París 1993, p. 203. Ver también Howard DANIEL (ed.) *Callot's etchings*, Dover Publications, New York 1974.

¹²⁸ Anthony BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Manuales Arte Cátedra, Madrid 1992, p. 191.

La grandeza de los Medici, hábiles en lo que puede denominarse «juegos ilusorios», fue posible gracias a las labores de los escenógrafos, los artistas totales, «multiédricos». Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti¹²⁹, Giulio Parigi, Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca, Giacomo Chiavistelli y Antonio Ferri ya a caballo del otro siglo, el *Ottocento*. Gloriosos nombres de quienes, como precursores, hicieron posible ese sueño: El reino de la Ilusión. En Italia, los miembros de esta distinguida familia patricia¹³⁰ tuvieron la perspicacia y habilidad de estimar la belleza, de dotarse de los medios para vivir en unas residencias fabulosas, pero también de insertar de forma visionaria, toda esa estética en un conjunto de fuerte simbología política, que supieron manipular magistralmente como los Romanos a lo que siempre quisieron emular en la grandilocuencia de sus ceremonias, civiles o religiosas, y es ahí donde radica la importancia de estos polivalentes que fueron los Escenógrafos. Florencia tuvo su época dorada en el Renacimiento, pero la culminación de conocimientos aplicados a la ostentación del poder áulico tuvo especial florecimiento en el *Seicento*. Sin duda alguna, el siglo XVII es el del esplendor florentino y el siglo XVII hispano, nuestro Siglo de Oro, es el de la preeminencia de los modelos de influencia florentinos, pero la «cartografía» de la Fiesta quedaría fragmentada si no se contemplara el panorama de la Fiesta Barroca Francesa.

¹²⁹ Alessandra BUCCHERI, “Il ruolo della scenografia da Bernardo Buontalenti a Giulio Parigi”, en Mina GREGORI, *Il Seicento*, Cassa di Risparmio di Firenze, Florencia 2001, pp. 21-28.

¹³⁰ Cosme I (1519-74), Francisco I (1541-87), Fernando I (1549-1609), Cosme II (1590-1621) y Fernando II (1610-70).

Sin embargo, parece increíble que los estudios sobre Arte Efímero, y Escenografía más precisamente, se hayan retrasado en la historiografía hispana. En líneas generales se vieron identificados con los prejuicios del Barroco, como se ha dicho, pero empezaron a gozar de nuevas interpretaciones y revisiones a partir de los años sesenta en Italia¹³¹. La teatralidad, la exageración del histrionismo y del gesto trasladados a la esfera social, conceptos como los de apoteosis, de multiplicidad icnológica, todo lo cual parecía envuelto en connotaciones negativas, pero de un tiempo a esta parte se empieza a profundizar en el valor de las Artes Plásticas como instrumento de gobierno, doctrinal y propagandístico, demostrable en los esfuerzos de las principales cortes europeas por el mecenazgo de lo que se ha venido en llamar la lúdica del poder absolutista.

Establecidos los orígenes y las bases de la Escenografía durante la época moderna, cabría precisar un análisis a manera de hilo conductor, con la difusión de un modelo cuasi eterno y casi inmutable, que perdura hasta nuestros días, conectando con figuras emblemáticas de la Danza y el Cine, entre otras, que relacionan a Giulio Parigi con Nuréyev o Frigerio y el Expresionismo, todas las cuales contribuyen al sentido global, transversal y que abundan en el carácter más amplio, si cabe, de la Escenoplástica, un término nuevo, acuñado en los últimos tiempos de la era contemporánea, intentando dar sentido a las distintas muestras de lo que conforman las Artes Escénicas.

¹³¹ María T. MURARO (a cargo de la recopilación de estudios de varios autores), *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed Età Barocca*, L. Olschki editore, Florencia 1871.

Esta es la premisa de la historiografía italiana, más concretamente, florentina, de nueva generación, o lo que es lo mismo, la necesaria relación entre Artes plásticas e Historia del Espectáculo, de manera que esta venga a dar explicación de fenómenos diversos de la Historia de la Civilización y los modos de representación asociados, en la que haya que tener en consideración desde la Literatura, las Artes Figurativas y la diversas manifestaciones auspiciadas bajo ese epígrafe anteriormente citado de Escenoplástica. Arte y Poder, Arte y Teatro, Perspectiva, Música y Representación, con significados y propósitos recíprocos, englobando disciplinas múltiples pero interrelacionadas, testimonios de una época que sirvieron al objeto de crear una fantasía coherente a través de modelos de representación iconográficos, de cuyos ecos se pueden encontrar resonancias en manifestaciones vanguardistas, en los *Ballets* de Diáguilev, con decorados creados por Picasso. Así, la fábula de *Orfeo*, uno de los patronímicos paganos de Cosme II y de la Academia de eruditos de San Esteban que fundó y promovió como si de una orden caballerescas se tratara, pero con fines programáticos en la celebración lúdica, igualmente pueden rastrearse en el *Doctor Caligari* de Fritz Lang, de la misma forma que las ideas más originales de Buontalenti se suceden en las obras de Bakst.

Solo la Escenoplástica que fusiona retórica con iconología semiótica explica interrelaciones en el tiempo entre la Novela Fantástica de peregrinaje que ilustra el Polifilo, con el cine de Tim Burton y Coppola, la danza de Alexandre Benois y Fokine, la pintura de Friedrich y las máquinas de Francini, la revolución de

Eisenstein y Van Hoogstrate. Grandes estrellas como Nuréyev bailando sobre escenarios arqueologizantes en la senda de restitución de la tradición de los santuarios grecorromanos y del clasicismo musical de la Antigüedad, que posibilitó el nacimiento del Melodrama, habrían sido impensables sin las concomitancias del perfecto *Cortesano* de Baltasar de Castiglione, sin artistas de la mundanal Florencia del *Gran Siècle* que fue el *Seicento* Italiano, en el que no solo vivieron pintores, sino también actores, músicos y bailarines excelentes en la misma persona como Cristofano Allori¹³², que no habría sido lo mismo sin las *prima donnas* o divas, como la romana Anna Renzi¹³³, las francesas Catherine Desjardins o Madeleine Bèjart¹³⁴, actrices, cantantes y compositoras al tiempo como Virginia Andreini o Francesca Caccini, llamada Checca, sin dejar de mencionar las peripecias biográficas sobre escenarios y fuera de ellos a la par de intensas, de personajes como Siro Ferrone, y del patriarca de la estirpe, el Capitán

¹³² C. PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Olschki, Florencia 1982. En un fragmento interesante de la monografía sobre este artista en la que se recoge información del contexto florentino de la época, se puede leer que “*el Melodrama, nacido como resultado de la recuperación oculta, que no perdida, del clasicismo musical de la Antigüedad, se desarrolló en Florencia, junto al uso de la guitarra española, instrumento inferior [se dice literalmente] pero muy adaptable, por dimensiones y técnica, a la necesidad de las alegres brigadas de caballeros gentilhombres...los espectáculos formaban parte de la cultura, del comportamiento, decisivo para la vena creativa de algunos artistas como Callot, Bianco y el propio Allori [...]*”

¹³³ “Del Interludio a la Ópera Barroca. El gran mago Giacomo Torelli (1608-1678)”, E. MERINO, 2011, pp. 73-104, cita expresamente en p. 102.

¹³⁴ Ch. MAZOUER, “Molière et Carlo Vigarani”, en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, 2009, pp. 319-327, citas expresas en p. 322.

Spavento¹³⁵. Y ahí radica el nexa que posibilita a la Historia del Espectáculo como fórmula de integración de las Artes y la figura del Escenógrafo como Artista Total, según afirmaba Curtius¹³⁶ y todo ello dentro de la misma elucubración especulativa o síntesis escénica, en la que se integraban cultura y comportamiento social.

VI I. EL PERSONAJE

¹³⁵ Absolutamente maravilloso el texto de Sara MAMONE, “Arte e spettacolo: la partita senza fine”, en J. de LA GORCE, 1996, pp. 59-112.

¹³⁶ Afirmaba Curtius que el Escenógrafo era el verdadero representante de las integración de las Artes. Interesantes reflexiones las que hace en este sentido Enrique RULL, en “Calderón de la Barca y su mundo”, en AA. VV, *El Arte en la época de Calderón*, Madrid 1981/82.



FIG. 17. Retrato de Claude-François Ménéstrier, a la edad de 57 años. Grabado de Jean Baptiste Nolin (1657?-1708), de una obra de Pierre Simon (1640-1710), fechado en 1688. Biblioteca Nacional de Francia. Departamento de Música. Gallica.bnf.fr

CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER

El gran teórico del Carrusel y de los distintos espectáculos que comprende la Fiesta Barroca Francesa fue **MÉNESTRIER**.

De Claude-François Ménéstrier (1631-1705), no es mucho lo que se sabe, pese a su prolífica carrera en la redacción de textos relacionados con el espectáculo francés. Nacido en Lyon, que le rindió homenaje hace

unos años con una exposición antológica¹³⁷, se ordenó jesuita, convirtiéndose en un conocido erudito sobre emblemática nobiliaria, como ya se ha mencionado anteriormente, en la línea de Vulson de la Colombière. En una época temprana parece que compuso algunos *ballets* por su cuenta, dentro del encargo más amplio de organizar la fiesta de recepción con que obsequió su ciudad natal a Luis XIV en 1658, que recibió el título de *Destinées de Lyon* o *L'autel de Lyon*.

Pese a la escasa información que suele encontrarse sobre Ménéstrier, salvo la mención de los títulos de sus obras, pocas referencias tan interesantes como detalladas las que compila un manual italiano sobre las Artes Escénicas del *Seicento*, en el que se recogía la afirmación de que sobre la dramaturgia fue el padre jesuita “*gran ordenador de fiestas*” lo que ampliaba su enorme competencia en todas las facetas y géneros de la comunicación espectacular, en la época en la que el Colegio de Luis El Grande se erigió como uno de los centros de formación y elaboración de espectáculos en los que se fusionaban *ballets*, interludios musicales y sus correspondientes programas especulativos, basados en los relatos históricos, la actualidad política tanto como la fábula mitológica y alegórica.

El jesuita, residió una larga temporada en la Corte de Saboya, y también viajó por Italia antes de establecer su residencia de forma permanente en París dando buena cuenta de ello, con las informaciones detalladas que

¹³⁷ El catálogo de la muestra se titulaba *Un jesuita lyonnais. Claude-François Ménéstrier: histoire, image et erudition*, septiembre-diciembre de 2005, fue comisariada por Yves Joctuer Montrozier y Judi Loach, editado por la Revue Espace Patrimoine, nº 22, Association des Amis des Bibliothèques de Lyon, 2005, y cuya consulta se puede hacer on line, en www.bm-lyon.fr

se vierten en un texto sobre Torneos y Carruseles, siendo considerado el máximo conocedor de la Fiesta del siglo XVII, decoraciones, aparatos y espectáculos incluidos, lo cual sumado a su notable experiencia en emblemas, heráldica y empresas simbólicas, le posibilitaron para la elaboración de programas iconográficos e iconológicos de excelente servicio a la monarquía del rey Luis XIV. Conocimientos y experiencia que desarrolló en obras antológicas y monográficas sobre los asuntos contenidos en la Fiesta, como el Torneo y la Danza, cuyo análisis se propone a continuación. Todos ellos, al parecer, formaban parte de una empresa mayor, con mayores ambiciones enciclopédicas o de carácter universal, que tenía intención de exponer a la luz pública, bajo la forma de lo que iba a titularse *Philosophie des Images*¹³⁸ o ciencia de la comunicación a través de signos e imágenes, donde reconocía el valor publicitario de divulgación de la iconografía, que redundaba en la idea de que la imagen transmite más que las palabras si cabe, siendo el cauce del léxico de las artes escénicas el preferido del autor, lo que ahonda en el interés de las obras del jesuita, dentro de idéntico sentido por parte de la comunidad jesuítica en general, que incluían entre sus disciplinas docentes las representaciones, la docencia en la valoración del idioma teatral, en los distintos Colegios de la Compañía. En esta magna empresa¹³⁹, la pretensión

¹³⁸ S. CARANDINI, “Magia rappresentativa e teorie retoriche del linguaggio figurato”, en *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 1995, pp. 216-220.

¹³⁹ Hay un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid, que figura con título de *Philosophia imaginum id est sylloge symbolorum amplissima*, Amsterdam y Gdansk, 1695 y no consta la procedencia. Hay otras dos obras del mismo

era la de establecer un catálogo, con ese afán sintetizador científico que caracterizó la tratadística del siglo XVII, distinguiendo cuatro grandes categorías, como podían ser la filosofía de la imagen, las imágenes propiamente percibidas visualmente y aquellas percibidas empáticamente o espiritualmente, y finalmente las que resultaban sugeridas a instancias de la imaginación, es decir los distintos planos que distinguían entre iconografía y la semiótica de las imágenes, nivel ocupado por la Alegoría y la Metáfora, grandes protagonistas del lenguaje plástico y de las Artes del Barroco.

Es justamente a través del relato que hace en sus obras donde se puede acceder más a los conocimientos culturales del personaje, un verdadero erudito en la crónica de la historia del espectáculo europeo.

autor conservadas entre los fondos de la mencionada biblioteca, *La nouvelle methode raisonné du Blason: pour l'apprendre d'une maniere Alhué, reduite en leçons*, Lyon, Chez Louis Bruyset 1718, con *ex libris* desde el Colegio de la Compañía de Jesús de Villagarcía de Campos, ingresando desde aquella, procedente de la Facultad de Filología en el año 2000. La otra, *La devise du Roy iustificée avec un recueil de cinq cens devises faites pour S.M et toute la maisons royales*, París, Chez Estienne Michalet 1679, con *ex libris* manuscrito en portada de la Librería del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, ingresando en la Biblioteca Histórica de UCM procedente de la Facultad de Filología también en el año 2000.



VI
II. SU OBRA: EL CARRUSEL

La obra más relevante de lo que puede entenderse como género polivalente francés de la Fiesta, es el *Traite des tournois, joustes, carrousel et autres spectacles publics*¹⁴⁰, de Claude François Ménestrier. Un texto extenso, en el que se codificaba el protocolo ceremonial, se abordaba y desgranaba exhaustivamente orígenes, características, iconografía y simbología de un espectáculo complejo y global, que brilló con esplendor a lo largo del siglo XVII, sobre todo en torno al reinado del monarca Luis XIV. Y, sin embargo, incomprensiblemente, no ha sido objeto de atención o análisis bibliográfico, ni pormenorizado ni apenas genérico, pese a encontrarse un ejemplar depositado entre los ricos fondos de la Biblioteca Nacional de España¹⁴¹.

Divertimentos e invenciones ingeniosas, a través de las cuales los príncipes daban muestra de fuerza de espíritu. Nada de capricho, ni extravagancia, al contrario, los espectáculos públicos representaban las luces de la razón, la Pompa, la Magnificencia¹⁴². En las fiestas de 1664, bajo el epígrafe de los *Plaisirs de l'Isle Enchantée* en Versalles, con duración de una semana, los festejos superaron todo lo visto hasta entonces y se concibieron para entretener a más de setecientas personas que con-

¹⁴⁰ Publicada en Lyon, Chez Jacques Muguet, en la rue Neufve, proche le grand College, à l'Image S. Ignace, avec Privilege du Roy, & Permission, 1669. Que figura en el catálogo de la BNE con signatura T 3/50811.

¹⁴¹ Publicado en Lyon, chez Jacques Muguet, en la rue Neufve, proche le grand College, à l'Image S. Ignace. 1669. Avec Privilege du Roy & Permission. De hecho constan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional, ambos procedentes de la Biblioteca del Palacio Real.

¹⁴² "Inventions ingenieuses pour les spectacles publics, regle'es sur la pratique et les exemples des Anciens", en C. J. MÉNESTRIER, 1669, pp. 7-8.

formaban el séquito cortesano. Es en este evento donde se alude a la fórmula de *Carrousel*.

Divertimentos de príncipes, los torneos y espectáculos militares, tal y como se refiere a ellos Ménestrier en la dedicatoria a Monseigneur le comte de St. Paul, soberano de Neuf Chastel, eran «galanterías de corte» y duda si calificarlos también de «espirituales», pero en todo caso «involucrados» en la Magnificencia. Comenzaba así un extenso relato de reflexiones, haciendo referencia a su propia experiencia en la organización de festejos oficiales en su advertencia a los lectores, concretamente mencionando la fecha

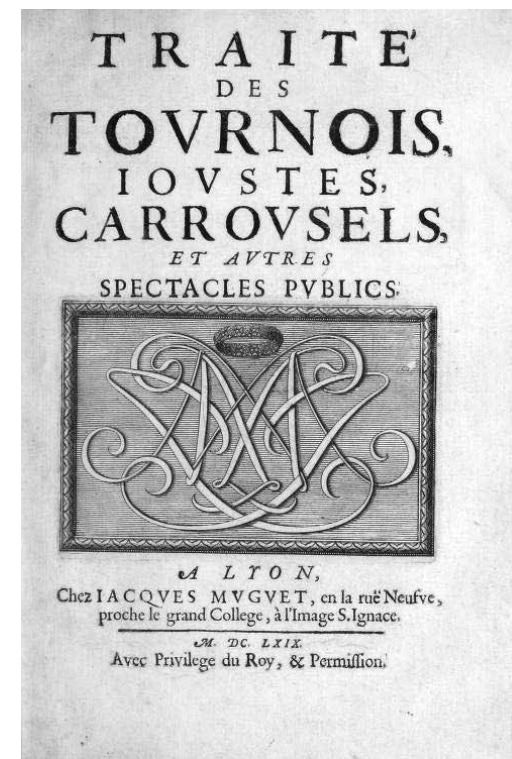


FIG. 18. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Portada, Colección Getty, Open Library.

de 1658, el año en que la Compañía de Jesús le encargó la organización de la fiesta de recepción con motivo de la visita de Luis XIV a la ciudad de Lyon. Fue en esa ocasión cuando al parecer se preguntó si existía un método reglado para este tipo de actuaciones, lo que viene a justificar su decisión de redactar un tratado al respecto. Ahí mismo confesaba que se le adjudicaron el conjunto de celebraciones con motivo del matrimonio con la infanta española, que comprendían Arcos de Triunfo, Pinturas, Maquinas y Fuegos de Artificio, por este orden literalmente, lo que “*le obligaba a recurrir a la consulta de los Antiguos para buscar información*”¹⁴³, justificación por otra parte tradicional en las investigaciones de restitución arqueológica del Renacimiento Humanístico. Porque decía no encontrar inspiración en ninguna obra contemporánea sobre “*Entrées, Receptions & Machines sans aucune regle certaine, qui put diriger l’entreprise que j’estoit obligé de faire*”.

La obra de Ménestrier trasciende la de Vulson, porque más allá de la crónica histórica y los debates especulativos éticos, pretendía ser más específico en la sistematización de la diversificación de los distintos episodios que integraban la Fiesta. Afirmaba que la Corte era escuela de honor y eco de la virtud, donde se podía alternar con poetas y filósofos, a manera de “*Theatre à plusieurs faces*”¹⁴⁴, donde florecían las pasiones y diversas intrigas. Así que las Fiestas Cortesanas en las distintas sedes hasta la centralización en Versalles fueron

¹⁴³ “*Ce qui m’oblige encore de recourir aux Anciens pour m’en faire des modeles*”. MÉNESTRIER, 1669, *Avis aux lecteurs*.

¹⁴⁴ MÉNESTRIER, 1669, “*Inventions ingenieuses pour les spectacles publics. Regles sur la pratique & les exemples de Anciens*”, Capítulo I.

la consagración de una evolución, desde las originarias emanadas del mundo grecorromano, desde las delficas a las naumaquias entre las más significativas de las romanas. Y, precisamente, lo que distinguía a los Borbones¹⁴⁵ de las anteriores dinastías desde los tiempos de Clovis, Dagoberto, Pepino o Carlomagno era su mutación en divertimentos galantes, como ejercicios de cuerpo y espíritu —en lo que coincidía con De la Colombière por otra parte— de carácter ético pero también estético, y era esa estética la que pretendía codificar el jesuita. Nada de entretenimientos caprichosos o extravagantes *per se*, sino cargados de contenido, momentos estelares en los que se manifestaban las «luces del espíritu», de los que se deduce la Magnificencia, la Pompa y hasta la Política Cortesana en su conjunto. Era por tan relevante razón por lo que había de hacerse necesaria la extracción de reglas y principios, justificándose estas reflexiones con el objeto de mejorar los montajes festivos, razones por las cuales las Artes habían de ajustarse a ese fin, desde las Cinegéticas a la Pintura.

Sobre estos axiomas genéricos establecía punto y seguido las tipologías de la Fiesta Francesa, definidas como “*choses qui sont d’un usage di Beau*”, introduciendo en el discurso el parámetro estético. En dicha clasificación el Carrusel¹⁴⁶ encabezaba la lista, explica-

¹⁴⁵ MÉNESTRIER, 1669, *Inventions ingenieuses*. Capit. I. “*L’habit Romain & la devise du Soleil, qu’il a toujours portez en ces courses découvrent également & la grandeur de son Ame & elevation de son Genie, qui conserve la majesté & e la dignité de Monarque iusques dans ces divertissement*”, pp. 2-3.

¹⁴⁶ MÉNESTRIER, 1669, “*Inventions*”. Cap. I, p. 7. Según algunos autores de la historiografía que se han ocupado de estos asuntos, los grandes juegos caballerescos como torneos, *giostre*, y carruseles, estipulados de forma

do como «combates de carros, máquinas, narraciones y danzas ecuestres», de antiguo uso, con todas las marcas de una institución relevante, además de agradable y magnífico divertimento. Un Arte compuesto de leyes y de preceptos.

Y luego se enumeraban las Carreras “*de Bague, du Faquin, de la Quintaine*” y otras sin carros, ni maquinaria, ni libreto ni argumento propiamente. Después, las Justas, descritas como contiendas sobre el agua, con combates o enfrentamientos de lanzas mediante separación de barreras. En cuarto lugar, las Mascaradas o diversiones carnavalescas o que necesitan de máscara. En quinto, los Torneos o luchas entre caballeros, también conocidas como juegos de cañas o correr lanzas. Otra clase de entretenimiento eran los Intermedios en los Banquetes o Interludios o representaciones que servían para esparcimiento en los cambios de servicio. Las Loterías o ingenios acompañados de versos, sentencias o juegos de palabras. Y en último término, los *Ballets*, que eran definidos como representaciones armónicas

Definiciones y tipos daban paso al análisis exhaustivo, arrancando por el origen. Tertuliano, S. Cyprien, San Agustín incluso, son algunos de los nombres que

espectacular y refinada se desarrollaron en tantas ciudades italianas como expresión más típica de la ideología cortesana y de la moda aristocrática que fue asentando en época barroca, como exponente de las habilidades y prestigio de las estirpes nobiliarias que así afianzaban su ascendencia en la órbita del príncipe en la que se distingue de aquellos, precisamente participando en dichos eventos como *Primus inter pares* en estas competiciones simbólicas, menos marcial que deportiva aderezada de máquinas y aparatos escenográficos, vestuario vistosos, música, danza y coreografía ecuestre. S. CARANDINI, “La corte in scena e la società nobiliare”, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 1995, pp. 34-44.



FIG. 19. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousels et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

aparecían ligados a Carreras, Combates y Espectáculos. *Ludi Equestres sive Curules* o Juegos ecuestres competencia de los Ediles romanos, cargo en la carrera de los patricios romanos que conllevaba ocuparse particularmente de todo el espectáculo público. Y no era cuestión baladí, porque conscientes de la publicidad implícita para el organizador de las diversiones romanas, ese año los miembros de las distinguidas familias se afanaban por todos sus medios en promocionarse con vistas a las reelecciones que impulsarían su ascenso hasta la máxima magistratura de Cónsul en tiempos de la República.

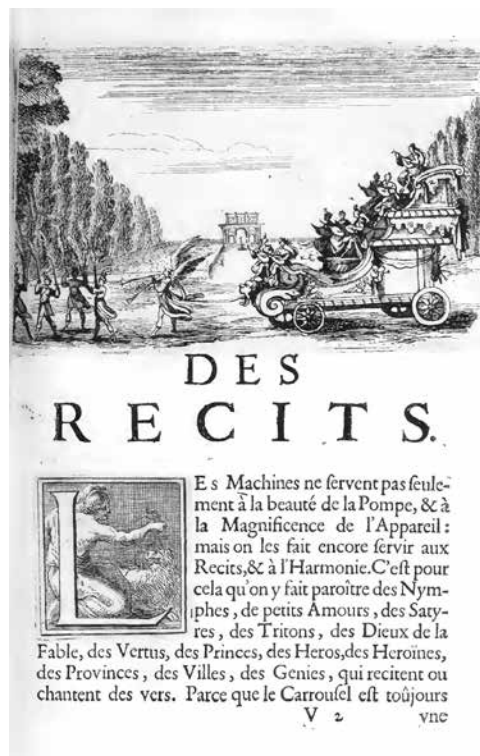


FIG. 20. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carruseles et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

Se suele aludir en este aspecto a la figura de Julio César, quien durante el tiempo que pasó como Edil en Roma, satisfizo los precios de las existencias de todos los floristas de Italia, para las decoraciones de los festejos de todo el calendario anual, además de hipotecar su menguada fortuna, solo recompuesta tras el botín de la segunda campaña en la Galia contra Vercingétorix. Asunto relevante por tanto desde tiempo inmemorial, no pasó inadvertido tampoco para alguien empeñado en buscar fuentes de inspiración solventes.

Ludi Scenici sive Poetici & Musici englobaban las Tragedias, Comedias, *Ballets*, Recitales y otros divertimentos de Teatro, describiendo diferencias asociadas para cada una de las representaciones, el Circo, por ejemplo, como lugar indicado para las Carreras o *Courses*, siendo el Anfiteatro la ubicación arquitectónica elegida para los enfrentamientos de hombres y bestias. Y el Teatro por su parte, el marco de celebración de los asuntos dramáticos incluidos los bailes de raigambre mística, en los santuarios griegos. Edificios presididos por las divinidades olímpicas, el Circo amparado por la divinidad solar y por Neptuno, mientras que el Anfiteatro quedaba bajo los auspicios o adscripción guerrera por excelencia, Marte y Diana. El Teatro al fin era el espacio que quedaba bajo protección de Venus y por Baco las comedias.

En todo caso, los juegos circenses se perfilaban como ejercicios de arrojo y valor, mientras que las representaciones cobijadas al amparo del santuario, de origen delfico u olímpico, se hacían en honor de los Dioses, para honrar la memoria de los Héroes y son estos los que hubieron de mudar, resurgiendo en forma de Torneos, Mascaradas y Carruseles, a juicio de Casiodoro¹⁴⁷, la autoridad retomada por la crónica de Ménestrier en este segundo capítulo dedicado a rastrear el origen del espectáculo.

En el Circo estaba entonces el origen del Carrusel. Y en los egipcios descubría el jesuita el preámbulo de «movimientos armónicos» que terminaron por configurar el *Ballet*, así como las fuentes de los emblemas jero-

¹⁴⁷ MÉNESTRIER, 1669. Cap. II. “De l’origine des Carruseles”, p. 14.

glíficos, útiles para la iconografía del lenguaje simbólico con que se adornaron las representaciones escénicas barrocas de todo tipo y condición, así como la conversión de los astros en personajes mitológicos, la investigación de las acciones de los Elementos y ahí entraron los Griegos, decidiendo adjudicar los Juegos de Circo a Apolo.

La mención tan pormenorizada de los *Ludi*, del calendario de celebraciones públicas romanas, junto a las numerosas citas de autoridades a lo largo de toda la obra, implicaba una notable erudición por parte de Ménestrier. “*Ludi Megalenses, Latiare, Capitolinos, Consulares, Apolinarie, Cereales, Florales y Ecuestres*” se enumeraban en uno de los márgenes del texto, antes de centrar su atención en Tertuliano, quien atribuía a Circe, hija del Sol, la invención del Carrusel, en honor de su padre Apolo¹⁴⁸. Así que si “*Circus à circuitu dicitur*” como decía Casiodoro, el término Carrusel deducíase de *Carrus Solis, Carro del Sole, Char du Soleil*. Y habría sido, según la misma fuente literaria, Virgilio, quien se habría referido en el Libro III de Las *Geórgicas*, a una de las más antiguas localizaciones del Circo en Roma, donde se pudieron celebrar en primer lugar tales Carruseles, cerca del monte Mincio, próximo al Templo de Augusto. En adelante, la fórmula se fue enriqueciendo con tramas, música y maquinaria, gracias a las invenciones del ingenio italiano, a las que habría que sumar la puntilla de la aportación francesa, que para Ménestrier radicaba en el fulgor y el brillo de los emblemas, blasones, cota de armas y divisas, aspectos de la parafernalia

¹⁴⁸ MÉNESTRIER, 1669. Cap. II, p. 17.



FIG. 21. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carruseles et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

caballeresca medieval de raigambre romántica que había terminado de conformar el carácter particular de la nacionalidad francesa, del que se buscaba su restitución, en la misma senda de las reivindicaciones de Vulson de la Colombière. Con todo, el jesuita no restaba importancia a las aportaciones que a lo largo del proceso fueron confluyendo desde distinta procedencia, de manera que eran definidos como “*divertimentos dignos de Principes*”.

Una revisión detallada de la Historia del Espectáculo y de las Artes Escénicas llevaba al escritor de Lyon

a retomar la figura de Ovidio, para quien el principal atributo del Carrusel debía de ser la Pompa, otro de los elementos inherentes a la majestad de los soberanos del Absolutismo del siglo XVII, extensible a otras manifestaciones plásticas, como la realización de “*admirables imágenes, estatuas, carrozas, máquinas...*”¹⁴⁹.

De nuevo la Historia de Grecia se convertía, en este caso, en fuente de información sobre las primeras manifestaciones de la Pompa Áulica, que contribuyeron a crear la imagen del poder, el poder de la imagen. En este caso la semblanza del ejército de Darío sería el modelo para epatar, tal y como describía Quinto Curcio en su *Vida de Alejandro*. En las campañas del macedonio contra los persas encontraron los romanos la referencia para la creación de la ceremonia del Triunfo y de las Entradas solemnes. En ambas, una parte de la Pompa venía delimitada por los Carruseles, “*destinados a portar las figuras de las imágenes de los dioses*”. Después transformadas en Procesiones Sagradas, para excitar la piedad y la devoción de los pueblos, tradición en la que los españoles se mostraban devotos creyentes y habituales practicantes, siendo esta la primera vez de otras muchas en las que Ménestrier les mencionaba a lo largo de esta obra.

También daba comienzo a partir de este punto de la alusión concreta a episodios específicos donde se fueron empleando tales ceremonias, citándose un Carro Triunfal todo de plata en su conjunto, que fue usado en 1653, en Savigliano, cerca de Saluzzo, en el reino de Piamonte, para la procesión de una imagen de No-

tre Dame, de la misma forma que se mencionaba no mucho más adelante la colaboración de distintas instituciones sociales y cívicas en la participación de estos festejos, como fue la Universidad de Pont a Mousson, en el nordeste de Francia, a orillas del Mosela, en Lorena, con la organización de un Triunfo a mayor gloria de San Ignacio y el Santo Javier, celebrado el 22 de julio de 1623. Un espectáculo en el que se pudo ver desfilar personificaciones de la Teología o la Filosofía, tanto como la Elocuencia frente a la Ignorancia y una máquina que representaba a su vez el triunfo de la Virtud entronizada sobre el Vicio.

Los participantes iban integrados en las denominadas «Cuadrillas»¹⁵⁰ o grupos de contendientes. Según Ménestrier, en Francia se rastreaba el punto de partida en la práctica de enfrentamientos conjuntos en el año 1605, en el marco de los eventos organizados en tiempo de carnavales por Enrique IV, en el Hotel Bourbon, para que miembros de la nobleza y la realeza pudieran ejercitarse en los asuntos de Marte. Y al año siguiente continuaron dichos ejercicios en el Castillo de Louvre como marco de los festejos del *Carrusel de los Cuatro Elementos*, representados por esas cuadrillas de caballeros.

Junto al Carrusel, el de Lyon se declaraba devoto partidario de las Mascaradas, espectáculo sumamente ingenioso según lo denominaba, siendo el tiempo de Carnaval el más indicado para su celebración, o sea después de diciembre y justo antes de marzo, época de toda suerte de regocijos antes del recogimiento es-

¹⁴⁹ MÉNESTRER, 1669. Capit. III, *La Pompe des Carrouseles*, p. 21.

¹⁵⁰ MÉNESTRER, 1669, “Des quadrilles”, pp. 138-139.

piritual, no menos recomendable para el nacimiento de príncipes, literalmente. En ese punto del discurso resurgía la alusión a los españoles, concretamente refiriéndose al caso de los estudiantes de la Universidad de Alcalá, quienes organizaron una fastuosa y magnífica el 1 de febrero de 1658, con ocasión del nacimiento del príncipe Felipe Próspero. Como se mencionaba igualmente la Mascarada con el tema de las Amazonas que organizara el Duque de Saboya en Turín, el último día del Carnaval del año siguiente. En líneas generales, afirmaba que las Academias y Colegios preferían Pompas en las que recurrían a temas relacionados con la Historia o la Fábula, de carácter moralizante y las carrozas iban en consonancia aderezadas con figuras y lemas que aludían a su remoto origen y parentesco divino, aunque pagano, así que las celebraciones con motivo del nacimiento del príncipe español, anteriormente citado, aparecían bajo el epígrafe de Juegos Sacros Megalenses, porque de lo que se trataba era de instituir de la manera más coherente posible la Pompa o Magnificencia de los Triunfos¹⁵¹ latinos, que constituyen el modelo a emular, a partir de los relatos de Tito Livio restituidos entre otros por Petrarca y la serie de los Triunfos de Mantegna, pintados al fresco sobre los paramentos del Palacio de Mantua, para los Gonzaga, mediante un decálogo de componentes, entre los que cobraban importancia significativa las imágenes, como ya se ha mencionado, así como las efigies divinas elevadas y paseadas sobre las carrozas en cuestión.

¹⁵¹ Mary BEARD, *El triunfo romano. Una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias*, Crítica, Barcelona 2008.

En este caso, señalaba Ménestrier el asunto del Triunfo de Paulo Emilio según la crónica de Plutarco, donde las carrozas triunfales desfilaron junto a los trofeos de las conquistas del general, hasta figuras de tamaño colosal¹⁵². No es la única mención al periodo republicano romano, pues a renglón seguido se retomaba la crónica de Apiano, en la que se daba cuenta de los tres días de las pompas triunfales de Quinto Flaminio o la de cuatro que duraron las celebradas por César, anotada por Dion Casio.

Un poco después aportaba más datos sobre las características de la Pompa en general, que no debía adolecer en ningún caso de variedad, orden y magnificencia, en esos términos expresamente, es decir, intercalaba nuevamente el argumento de justificación de la necesidad de arbitraje normativo de la Fiesta, para introducir en el discurso otra innovación, no menos esencial, que era la de la figura de los Maestros de Ceremonias, a quienes atribuye la función de ordenación, de coordinación en el marco de los Carruseles, apoyándose en las cualidades de los músicos, que desde tiempo inmemorial formaban parte de los desfiles sagrados. Solían encabezar las procesiones, porque su música, el sonido armonioso de los distintos instrumentos servía tanto al propósito de atraer la atención divina como portaestandartes de las almas que poblaban el cortejo, con cuyo sonido favorecían la predisposición a fusionarse con el cosmos de melódica cadencia olímpica, y por tanto, función primordial en la parafernalia celebrativa. Trompetas, atabales,

¹⁵² MÉNESTRIER, 1669. Cap. III, p. 44.

tambores y demás instrumentos iban marcando el ritmo de la ceremonia, la pauta, la dirección escénica, como los profesionales que con el *scabillum*¹⁵³ dirigían el paso de los pantomimos romanos. La magnificencia había de basarse en la riqueza del vestuario, trajes de parada, armaduras, belleza de armas, máquinas y pajes, si bien se decantaba por la variedad como elemento fundamental, dado que es aquella que se aplicaba a la dirección de la Pompa misma, ejemplificada en la elección de la uniformidad de colores de las cuadrillas participantes en los combates simulados que determinaban la belleza conjunta de las Fiestas, teniendo en consideración la diversidad del resto de componentes del conjunto, ya fueran instrumentos, armas o arneses de las monturas. Era la variedad en eventos de larga duración lo que hacía agradable el conjunto resultante, en su opinión.

En este sentido, la descripción de varias páginas que se recoge hasta el final del capítulo debió ser francamente maravillosa, entendida como sensacional a ojos de los espectadores. Imposible sustraerse del cuadro compuesto por distintos elementos a cual más fantástico del *Carrusel de Baviera*, del año 1662, que comenzó con un desfile precedido de estruendo de trompas que anunciaban a las Furias del Infierno, seguidas de una Medea aulladora en la parte alta de una torre sobre un carro de fuego arrastrada por un dragón, precedida a su vez de

¹⁵³ Artistas de escena tocaban el *scabillum*, una especie de pedal que se tocaba al golpear con el pie y servía para marcar el ritmo en el teatro. Se menciona en el Catálogo de obras de la exposición *El Teatro Romano*, celebrada en la Lonja de Zaragoza (abril-junio 2003), Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación La Caixa, que se puede consultar en la dirección electrónica ya citada www.almendron.com

ocho infernales Lamias portadoras de antorchas y en medio de ellas las personificaciones de la Perfidia y la Inconstancia, acompañados todos de otros seres monstruosos que entraban en el campo de liza por una abertura que representaba la entrada al Infierno, a manera de la impresionante Boca del Hades, decoración escenográfica confeccionada por Ludovico Burnacini en el estreno del Teatro de la Cortina de Viena, en la representación de *Il Pomo d'Oro*, con la que se conmemoró el matrimonio de Leopoldo I y otra infanta española, Margarita Teresa, en 1668, que también pudo conocer Ménestrier, dado que circularon copias del libreto con los grabados de las escenografías y que interesaron al rey Luis XIV, dado que se estableció una notable competencia propagandística, lidiada en los distintos escenarios tanto lúdico festivos como simbólicos, en la grandiosidad por la disputa de la herencia del trono español, a cuya herencia aspiraban los dos monarcas, el francés y el austríaco, por sus matrimonios con sendas hijas del rey Felipe IV, si este, como ocurrió hasta el nacimiento del futuro Carlos II, no aportaba el legítimo descendiente.

No es posible detenerse más en este episodio, aunque con reticencia, porque la riqueza de contenidos y de medios disponibles debió de ser ingente, salvo en los detalles de la sexta cuadrilla de los combates, dedicada a Hércules victorioso, cubierto con la corona de laurel, precedido de figuras de centauros trompeteros, acompañados de reyes sometidos a la clientela del héroe griego, como Diomedes o Euripilo, sin olvidar a otro personaje de las gestas de los *Doce Trabajos* como era la Hydra y detrás la figura del Atlas, con un gran

Orbe a sus espaldas, en referencia a la leyenda mítica del semidiós que fue capaz de cargar con el peso de la tierra, mientras el héroe cubierto con la piel del león de Nemea, víctima de otro de sus trabajos, se ocupaba de afanar las manzanas de las Hespérides. Indudablemente debió de dejar sobrecogidos, por no decir estupefactos a los espectadores de tan magno fasto, la máquina que simulaba una enorme gruta conducida por leopardos sometidos por aguerridos hombres armados hasta los dientes y sobre la roca el mismo dios de la Guerra, protector del mítico personaje que venía a representar no solo al héroe de procedencia griega, sino a la nación griega misma.

En el capítulo cuarto de este *Tratado sobre Torneos y Carruseles* se abordaba la cuestión espacial, para la ubicación del espectáculo. Y es en ese aspecto cuando se hacía inevitable aludir a la influencia italiana. Cómo no hacerlo si era en Italia donde estaba la vanguardia de las Artes Escénicas a todos los niveles, especialmente la Florencia de los Medici de la segunda mitad del siglo XVI y el *Seicento* completo, donde surgió la figura del Escenógrafo profesional y se sucedieron en el cargo oficial, de Valido cultural si es posible esta denominación, desde Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, a Giorgio Parigi, su hijo Alfonso, Ferdinando Tacca, Giacomo Chiavistelli y Antonio Ferri, ya a caballo con la siguiente centuria y con enclaves alternativos a lo que había sido la preeminencia florentina, como fueron los denominados *Quadraturistas* boloñeses.

Si las dimensiones considerables eran requisito básico para emplazamientos urbanos de este tipo de es-

pectáculos, donde se pudiera coordinar los combates y movimientos coreografiados de los integrantes, las plazas se convirtieron en escenarios públicos, razón por la cual se mencionaban los ejemplos italianos e hispanos como algunos de los más representativos de lo que terminó siendo una tipología estructural del entramado arquitectónico de los festejos cívicos. Era el caso de la Plaza de Vivarrambla de Granada, donde los balcones hicieron numerosas las veces de palcos, y en general se decía que “*todas las grandes villas de España tenían plazas para las corridas de toros*”¹⁵⁴.

Por cierto, que es el capítulo dedicado al espacio arquitectónico como marco de los festejos de esta naturaleza el que viene encabezado por una de las estampas rubricadas. Un poco más adelante se mencionaba la *Eneida* de Virgilio: “[...] *mediaque in parte Theatri Circus erat*”. A renglón seguido, en un alarde de los conocimientos históricos del jesuita, retomaba la historia romana del rey Tarquinio, como el primero de los monarcas prerrepúblicanos que construyó un circo entre el Aventino y el Palatino, al que se unió posteriormente el circo Flamínio, también mencionado por Tito Livio y a los que se fueron sumando otros tantos, dado el incremento festivo que fue del gusto de los restantes emperadores, como los Circos de Adriano o de Nerón, así como se extendió por la geografía del Imperio dicha tipología, no solo en España como Zaragoza («Sarragosse» en el texto original), sino con la presencia de alguno también en Constantinopla, Atenas, Gaza o Jerusalén.

¹⁵⁴ MÉNESTRIER, 1669. Capit. IV, “Du cirque ou de la carriere”, p. 55.

De Florencia la Piazza de Santa Croce, no muy lejos del Palazzo Vecchio, era un recinto casi acotado pero perfectamente adaptado a los usos y costumbres de la Fiesta, especialmente de estos combates figurados asimilables a este del Carrusel que se analiza, desde principios del siglo XVII, tal y como se puede comprobar a través de las estampas del cronista gráfico de los Medici, a la sazón francés de nacimiento también, Jacques Callot desde 1612, año en que aparecía ya asentado en la capital toscana y en sus muchos testimonios de los grabados de los espectáculos de Giulio Parigi, el espacio que más se repetía era dicha plaza como marco de ambientación, como fueron la Guerra de la Belleza y la Guerra del Amor.

Ménestrier citaba los festejos que allí se celebraron con ocasión de las *Noces* o Esponsales del gran duque Cosme de Medici y Magdalena de Austria en 1608, como ciertamente así ocurrió. Por su parte, de Nápoles mencionaba la plaza del Palacio Real, donde efectivamente se celebraron los actos con motivo del nacimiento del heredero de España en 1657, mientras que en suelo francés se refería a la Place du Vernay en Chamberi, con motivo del primer matrimonio del Duque de Saboya, Carlo Emanuel con Françoise d'Orleans Valois.

El Duque de Saboya organizó en 1587 un divertimento para los asistentes al bautismo de su hijo, el príncipe Philippe Emanuel en una de las grandes salas del palacio de Turín. Sobre uno de los paramentos del salón se colocó una decoración en forma de montaña sobre la que se levantaba un templo todo brillante de oro y azul con el lema de la "*Felicité amoureuse*". Tras los recitales

entró una carroza con la personificación de la Gracitud, tirada por dos leones, mientras una semblanza de la Ingracitud aparecía encadenada a una columna de hielo. Era esta la carroza de la cuadrilla de los seis caballeros dirigidos por el Duque, que apareció precedida de tambores y un grupo de músicos, además de su propio cortejo de pajes¹⁵⁵.

Otro de los epígrafes temáticos del tratado abordaba el asunto de las Comparsas, que eran "*en el Carrusel lo mismo que las Entradas o Entrée en los Ballets o la Escena en Comedias y Tragedias*"¹⁵⁶. O sea, que se trataba de la entrada de los grupos que conformaban el espectáculo, retro trayéndose de nuevo a la fuente de Virgilio para buscar su origen. Pero volviendo al emplazamiento, según precisaba Ménestrier había varias posibilidades de tipos de *Lizas* para los combates: plazas públicas, en los jardines, en un gran campo, los ríos, hielo y nieve y salones, que se podían entender como los escenarios de los Carruseles. *Par exemple*, el magnífico Carrusel que organizó la reina María de Medici para celebrar el doble matrimonio de Luis XIII con la infanta española Ana de Austria, y el de Isabel de Valois con el rey de España, su hermano Felipe IV, se ubicó en las Place Royale, durante el mes de abril de 1612. Por su parte El Cardenal Barberini organizó otro en la Piazza Navona el 25 de febrero de 1634, del que quedó testimonio gracias a los grabados de Vitale Mascardi, mientras que el Príncipe de Nemours se decantó por el jardín de Millesfleurs en 1608.

¹⁵⁵ MÉNESTRIER, 1669. Cap. IV, p. 56.

¹⁵⁶ MÉNESTRIER, 1669, "Des Comparses", p. 205.

Sobre el agua, la tipología ancestralmente usada con gran espectacularidad por los romanos, las Naumaquias, combates simulados sobre ficticias naves, con abultado número de participantes, a veces los propios miembros de la Armada como actores provisionales en contiendas de grandes dimensiones y espectacularidad no carentes de peligro y víctimas mortales en el fragor de la batalla. Mencionaba Ménestrier el caso de Virgilio, quien describía uno promovido por Eneas para conmemorar los funerales de su padre Ascanio. Agradables diversiones para las que servía la «mar marina» en terminología del siglo XVI, como otros cursos fluviales, como emplazamientos regados mediante canalización artificial, concebidos a tal uso, como existía en el Foro Romano o fue el uso circunstancial del Coliseo, para lo cual había de desviarse la canalización del río más cercano, el Arno, con gran complejidad solventado por la habilidad y pericia de los ingenieros romanos, que después quisieron restituir los nuevos escenógrafos modernos, tal y como hizo con éxito Buontalenti inundando el *Cortile* del Palacio Pitti, al otro lado del Arno.

En ese caso, las carrozas eran sustituidas por naves sobre las que se volcó enorme ingenio en su decoración, tal y como se pudo ver en el famoso espectáculo del *Carrusel de la Argonautica*, así aparece denominado en el texto de Ménestrier, en Florencia, igualmente en los festejos de sponsales de Cosme y Magdalena, hija del Archiduque de Graz y donde se representaba el legendario relato de la conquista del *Vellocino de Oro*, en el origen simbólico de la Dinastía de los Habsburgo. Allí, según se describía, se pudieron ver numerosas naves cargadas

hasta la proa con los ejércitos que simulaban las tropas de los héroes argonauticos y decoradas con escenas en grisalla con las hazañas de aquellos, Jasón, Hércules y compañía. El despliegue fue colosal en todo caso, tal y como se puede comprobar en el calendario de eventos, desde la Entrada del 18 de octubre, el Banquete del Salón del *Cinquecento*, con madrigales entonados por Gentile Breeze, el *Calcio* en la Piazza de Santa Croce, la *Veglia* o entretenimiento vespertino celebrado en el Palacio Pitti, la representación de *Il Giudizio di Paride* en el Teatro de los Uffizi, el *Ballet* Ecuestre, *Ballo e Giostra dei Venti* en Santa Croce cinco días después hasta el denominado *Giuoco del ponte*, una Naumaquia protagonizada por nobles pisanos a la altura del puente de Santa Trinita¹⁵⁷ y el mencionado Triunfo de los Argonautas sobre el Arno que se celebró el tercer día de noviembre.

Combate naval especialmente efectista por su celebración en horario nocturno acompañado de fuegos pirotécnicos, que estuvo planificándose durante los cinco meses anteriores al evento. Con argumento de Francesco Cini, basándose en la *Argonautica*¹⁵⁸ de Apollonius Rodius y Valerio Flaco, en cuya puesta en escena quiso participar toda la nobleza florentina, fue Giulio Parigi quien elaboró tan sofisticada alegoría escenográfica del valor de los héroes mitológicos, con el fin de identificarlos en la retina de los espectadores con los Medici, en la

¹⁵⁷ M. FAGIOLO, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, Officina Edizioni, Roma 1980.

¹⁵⁸ Noticias en A. M. NAGLER, *Theatre festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven y Londres, Yale University Press 1964, cap. 8, pp. 101-115. Y A. BLUMENTHAL, *Theater art of the Medici*, Dartmouth College Museum, Hanover, New Hampshire y Londres 1980.

que cada una de las naves —diseñadas todas por Parigi menos dos que corrieron a cargo de Ludovico Cardi llamado Il Cigoli— eran obras de arte individualizadas de notable ingenio y vistosidad, a la que contribuyeron trajes, aderezos y música, que se conocen por los grabados de Remigio Cantagallina¹⁵⁹. En dichas imágenes se pudieron ver mascarones de proa en forma de Hidra, de Cerbero, una divisa del sol entre los restantes signos del zodiaco, en alusión al nombre del gran duque de Toscana, ΚΟΣΜΩ, afirmando que el sol no se movía por sí mismo, sino por el bien del universo. Naves en forma de crustáceo, de cólquida o concha para contextualizar la procedencia de Aquiles, hijo de Peleo y de la ninfa Tetis, cuya imagen era sostenida por delfines, cubierta de rocalla y algas. La de Atalanta en forma de góndola argéntea, cubierta de amazonas como séquito de Diana cazadora, en representación de la cuadrilla de las Ninfas. Siendo el centro de la escuadra, la nave capitana de Jasón, con mascarón de proa representando a Minerva, montado sobre un *Bucentauro* —denominación de la galera de celebración del Dux veneciano— equipado con armamento de guerra, representado por el mismo príncipe de Toscana, que también participaba personal-

¹⁵⁹ De hecho, los grabadores como cronistas, pudieron ser algunas de las fuentes de conocimiento y de inspiración para el relato de Ménestrier. Entre los cientos de eventos reseñados en este tratado sobre torneos, se mencionaban a varios grabadores como su compatriota Jacques Callot, además del propio Cantagallina, quienes se ocuparon de la ilustración de los escenógrafos florentinos que trabajaron para los Medici a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Pero Ménestrier también parecía tener presente a Kussell, quien solía ocuparse de las estampas de los eventos ideados por los también italianos Burnacini, Giovanni y Ludovico Ottavio, todos ellos citados anteriormente en este trabajo. MÉNESTRER, 1669, capit. IX, p. 154.

mente, como era tradición entre los Medici, luciendo un gran manto de brocado, tejido regio por excelencia junto al armiño, y elemento iconográfico con el que se pretendía distinguir a una familia nobiliaria del resto de las antiguas patricias de la otrora República Florentina, *primus inter pares*, elemento esencial de la construcción del lenguaje áulico. El río, cual escenario, fue el lugar por el que se pudo ver desfilar a los principales personajes olímpicos y de los relatos mitológicos, desde Vulcano a los Cíclopes, de Cástor y Polux a la Gorgona del ciclo de Perseo, de Neptuno a las Arpías, de Baco a Orfeo, divinidad patronímica del propio Duque, bajo cuya adscripción creó la Orden de S. Esteban y que por evidente identificación con las Artes y la Música, no podía faltar en el magno espectáculo¹⁶⁰.

Terminaba el capítulo sobre la ubicación de los Carruseles describiendo el campo de liza, *Lèzes* según Ménestrier, precisamente en alusión a una de sus más pintorescas puestas en escena, sobre suelo helado, de manera que los carros se transformaron en trineos el año 1604, sobre el Arno congelado, como mudó el tiro, en este caso de personajes que simulaban «salvajes»¹⁶¹. Dicha

¹⁶⁰ MÉNESTRER, 1669, capit. IV, pp. 59-66.

¹⁶¹ Se les puede ver, entre otras, en las imágenes que ilustraron los Festivales de *Bains*, el espectáculo con el que la reina viuda María de Hungría puso fin a los festejos en su palacio de Bains o Binche, con los que obsequió a su hermano el emperador Carlos V, de viaje por Europa para presentar como heredero universal a su primogénito, el futuro Felipe II, que fue descrito por Calvete de la Estrella en su *Felicísimo Viaje*, de 1549. Los salvajes fueron los protagonistas de un baile cortesano, que junto a combates a pie, banquete y la escenificación que llevó por título *La aventura de la espada encantada y el Château Ténébreux*, formaron parte de los diversos entretenimientos caballerescos para la distracción de la egregia comitiva y ceremonias de iniciación de su regio sobrino, cuyas decoraciones y aparato festivo corrió

figura requeriría un tratado en sí mismo por la enorme carga simbólica que encerraba tal figura. Se repetía la presentación de forma que era internacionalmente reconocible, y arrancaba en la representación del alter ego del caballero de los relatos postartúricos. Como en el *Amadís*, o *El caballero determinado* de Olivier de la Marche, libros de cabecera de los monarcas de la época moderna, el emperador Carlos V por ejemplo, el héroe en busca del Grial y de fortuna viajaba por los caminos salvando damas en peligro, siendo uno de sus principales obstáculos un gigante coronado de media luna, conocido como el Infiel o Sarraceno, y que fue evolucionando, una vez superadas las Cruzadas, representado también en escala gigante, porque no era lo mismo una victoria sobre un alfeñique, y ataviado de forma rústica y vestuario de hojarasca propio de la floresta salvaje, de ahí el nombre. En pocas palabras no se puede resumir toda la carga iconológica de semejante tipo iconográfico, primero porque legitimaba las dinastías modernas, enraizadas con el modelo ético de la sociedad de la tabla redonda y de Camelot, con el guerrero perfecto de las

a cargo del arquitecto de la reina Jacques du Broeucq. Un relato delicioso el que hace Roy STRONG, en “Imágenes del Imperio. Carlos V y el viaje imperial”, *Arte y Poder*, Alianza Forma, 79, Madrid 1988, pp. 99-102. Ilustraciones incluidas en el catálogo de la Exposición que se celebró en los Reales Alcázares de Sevilla (19 septiembre-26 de noviembre del 2000) con motivo de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, el tema era analizado en el capítulo firmado por K de JONGE, “El Emperador y las Fiestas Flamencas de su época (1515-1558)”, *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, editado por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 49-71. Figuraba como obra de mano anónima, titulada específicamente aquella en que se retrata el baile de los salvajes, como “La sala de honor del Palacio de Binche: el baile de máscaras”, 1549, y que se conserva en Bruselas, en la Bibliothèque Royal Albert Ier., Cabinet des Estampes.

Cruzadas contra quien ocupó los Santos Lugares, aunque esto no fuera más que una falacia que ocultaba fines de rapiña económica. El perfecto caballero reconvertido en humanista polivalente y cortesano que con el paso del tiempo tenía un nuevo enemigo ideal, prefiguración de lo más salvaje de la Naturaleza humana de raigambre dionisiaca y como contienda moral al fin y al cabo, escenificación de la lucha del Bien encarnado por el Hombre y el Mal encarnado por la Naturaleza salvaje e indómita.

Sugerido como una tipología en función del ámbito acuático donde acostumbraban a escenificarse, las Naumaquias cobraron importancia iconológica expresa, lo que obligaba a dedicarles apartado específico en este tratado bajo el epígrafe de Naumaquias o Carruseles, que no eran sino combates y ejercicios sobre el agua, practicados por gentes expertas en el manejo de navíos, remeros y estrategias navales, que pudieran hacer de los simulacros algo verosímil, según instituyeron en el pasado, los romanos fundamentalmente, pasando con el tiempo, de los ejercicios a los divertimentos en que terminaron convirtiéndose. Así, contaba Ménestrier en el párrafo más adelante, que precisamente los Romanos solían ejercitar a sus soldados en tiempos de paz, en el Campo de Marte, donde crearon un gran lago inundado con agua desviada del Tíber, de hecho en esa zona extra muros del *pomerium* sagrado hubo varios recintos acondicionados para esa función, según constata la historiografía arqueológica y artística. Y seguía afirmando que fue Julio César el primero en instituir esa costumbre. Los emperadores continuaron fomentando

esta tradición lúdica, obsequiando al pueblo con numerosos festejos de ese tipo a lo largo de su Historia, y basándose en las *Rerum Memorabilium* de Pancirolus o lo que es lo mismo a Guido Pancirolli (1523-1599)¹⁶², de quien decía regirse como figura anotado en el margen lateral del texto, narra el hecho de que algunos de los reversos de las medallas conmemorativas de dichos emperadores mostraban escenas de esta especie asociadas a su reinado, porque fue en estos eventos donde desplegaron el mayor lujo de medios y de esfuerzos. Según Suetonio, fue Nerón uno de los que más gustaron del prototipo festivo acuático, haciendo construir incluso canales subterráneos para conducción de agua marina para rellenar un Teatro especialmente acondicionado para uno de estos combates simulados, según quedaba refrendado por el historiador bizantino Jean Xiphilin¹⁶³, que aparece mencionado en el texto igualmente.

Narraba el jesuita que a muchos de estos combates iban destinados los condenados a muerte en galeras¹⁶⁴, enfrentados tomando como referencia históricas rencillas reales, como las que protagonizaron sicilianos y atenienses, los de Rodas contra los persas y cualquiera del resto de naciones que lucharon contra los romanos a lo largo de su historia. Es en este ámbito donde se emplearon máquinas en mayor medida, las necesarias

¹⁶² Eminent jurista y profesor de derecho en la Universidad de Pisa y Turín escribió *De claris legum interpretibus*.

¹⁶³ Autor de finales del siglo XI, quien redactó un *Epitome* de la *Historia Romana* de Dion Casio, entre otras obras.

¹⁶⁴ Parece regirse por el parecer de Joannis Schefferi Argentoratensis (1621-1679), anotado al margen en el texto, al igual que su obra *De militia navali veterum libri quatuor ad Historiam Graecam Latinanque utiles* (1654).

para crear esas ficticias flotas. Así, se retomaban los relatos de Suetonio con respecto al emperador Claudio en este caso, para quien se inventó un aparato en forma de tritón de plata que era capaz de aparecer y desaparecer en el agua, y hacía sonar una trompa para llamar a la lucha¹⁶⁵. Domiciano promovió un combate con Nereidas como participantes, siendo el lugar natural para celebrarlas la tipología arquitectónica del Anfiteatro o "*Theatro quídam repente aquâ marina exploto, in quâ pises & animalia natabant, bellum navale dedit*" según Xiphilin de nuevo y según Marcial describía una especie de Carrusel que Domiciano asimismo hizo representar en medio acuático un combate entre diferentes especies animales, naves y maquinaria, con Tetis enfrentada a Galatea en el espectáculo. De la misma suerte se utilizaron las Naumaquias para conmemorar las Pompas Fúnebres o Funerales de renombrados personajes en célebres victorias para diversión popular, desde las de Anquises por su hijo Eneas, padre de la patria latina a decir de Virgilio.

Isócrates se refería a estos juegos funerarios como "*ludis gymnics, sed ed equorum Triremiunque certaminibus*"¹⁶⁶. Al parecer de todos estos testimonios, Combates y Juegos náuticos surgieron a la par que los Juegos Circenses, instituidos para honrar la memoria de fallecidos ilustres, aunque se fue ampliando el espectro de su utilización a celebraciones diversas como Fiestas

¹⁶⁵ MÉNESTRIER, 1669, capit. XXI, "Des Naumachies ou Carrousel qui se sont sur les Eaux", p. 352.

¹⁶⁶ MÉNESTRIER, 1669, capit. XXI, "Des Naumachies ou Carrousel qui se sont sur les Eaux", p. 353.

de Esponsales o Recepción y Entradas Triunfales. Ya en Francia, en la época cercana a la del jesuita, rememoraba las celebraciones con ocasión del matrimonio del Duque de Joyeuse, el martes 10 de octubre de 1581, con Margarita de Lorena, cuñada del rey Enrique III Valois, donde el cardenal de Bourbon obsequió a la pareja con un magnífico Banquete para toda la corte en la Abadía de S. Germain des Prez, donde se escenificó un desfile triunfal encabezada por una nave en forma de Baco a manera de carroza triunfal, surcando el Sena, sobre la que se acomodaban tanto el rey como sus hijos y el nuevo matrimonio, y el resto de las veinticuatro galeras arrastradas por figuras que asemejaban seres marinos como tritones, sirenas, delfines y tortugas, como las que se pudieron ver años después sobre las aguas del Arno, en las celebraciones mediceas¹⁶⁷, iluminadas con fuegos de artificio a manera de colofón.

Obviamente, no podía faltar en este capítulo la obligada alusión a las fiestas Versallescas, que aparecen citadas como “*Le grand Rondeau de 1664*”, para representar *Les Plaisirs de l’Île enchantée*, con escenografía en forma

¹⁶⁷ Se rememoraba esta forma particular de batalla naval simulada, en los festejos para conmemorar la Entrada triunfal de Catalina de Austria en Mantua, en 1549, donde el anónimo cronista contaba que intervinieron “*siete naves a manera de Bergantines contra un castillo turco fabricado de madera*”, reproducido posteriormente en 1561 en este caso dentro de las decoraciones ideadas por León Leoni y Celso Malespini. Aunque lo que resulta de mayor interés es la mención al arquitecto de los Gonzaga mantuanos, Gabriel Bertazzolo, autor de la organización de dicha Naumaquia, que habría sido reclamado a Florencia en 1608, para organizar un espectáculo similar en el seno de los festejos nupciales de Cosme de Medici y María Magdalena de Austria, premisa a su vez de la que se celebró en el centro de la *cavea* del Teatro Farnese de Parma en 1628. Ver Marzio dall’ACQUA, “I Tornei Farnesiani e Gonzagheschi”, 1990, pp. 247-266, p.254.

de roca en medio de una isla cubierta de animales de toda especie defendiendo su entrada en medio de un lago iluminado en todo su perímetro de luces, al tiempo que flotaban otras islas simuladas alrededor de la primera, una de ellas surcada de violines, otra de trompetas y timbales, causando enorme sorpresa la salida de Alcina por detrás de la gruta a lomos de un monstruo marino «de gran prodigio». Se representaba en aquella ocasión el mito de la hechicera y el héroe de la lucha contra el Islam, Ruggiero, basado en el poema épico de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, que encontró sin par acomodo en la corte francesa de Luis XIV. Así que el montaje encontraba un público predispuesto favorablemente a las analogías entre el héroe de la trama y el monarca, y por extensión todos los cortesanos, quienes pretendían verse reflejados en las virtudes de vencedor sobre el truco y el hechizo encarnado en el personaje femenino. Las noticias de la época inciden en la grandiosidad de la puesta en escena, aprovechando el medio acuático, con naves que simulaban ballenas, mientras la protagonista recitaba unos versos en alabanza a la reina madre del rey.

En el texto se usa el término de “*teatro de rocalla, céspedes, conchas mezcladas con espejos que causaron un efecto maravilloso, en combinación con surtidores y decoración de diosas marinas ubicadas en diversos nichos*”¹⁶⁸ expresamente para describir el espacio escénico construido en otra ocasión al borde de uno de los estanques que sirvieron de emplazamiento para uno de estos Carruseles de Agua en la corte de Saboya, para celebrar los dobles

¹⁶⁸ MÉNESTRIER, 1669, capit. XXI, “Des Naumachies ou Carrousel qui se sont sur les Eaux”, p. 356.



FIG. 22. C-F. MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

esponsales del Duque Carlo Enmanuel en 1608. En esa misma ocasión hubo una obertura de *ballet* con danzas de tritones y sirenas, basado en un prólogo dedicado a “*Amore in habito di pescatore*”, donde se podía leer que “[...] *Coll’arte, e coll’Inganno ogn’huom S’avanza, E da aperto avversario ogn’un si guarda, Quinci chi coglier vole il suo nemico, mostrar dee, se l’offende essergli amico. Fingendo il falso e non dicendo il vero [...] Mi sospinse; mutato in tutto e finito*”.

Quedaba claro que Ménestrier rendía homenaje al ingenio de los italianos a la hora de idear, organizar y crear la parafernalia más sobrecogedora y efectista, estilísticamente emanada del Manierismo artístico. Decía de ellos que eran como “*las serpientes del caduceo de Mercurio, dotados con la misma sinuosidad de graciosos movimientos*”¹⁶⁹ que imprimían en las coreografías de

sus Carruseles, en ciertas ocasiones incluso realizaron trazados complicados en forma de laberintos, unos maestros en definitiva, pese a tomar modelo de los «Antiguos», a quienes habrían llegado a superar.

En la senda de otras definiciones anteriormente planteadas, una vez expuestas algunas de las consideraciones reiteraba el jesuita que el Carrusel era por tanto una “*alegoría, una invención emblemática, destinada a la instrucción, mediante decoraciones y máquinas, donde honrar el mérito de los príncipes y las personas ilustres a favor de quienes se realizan y se componen sus argumentos*”¹⁷⁰. Una sentencia a propósito de hilvanar el discurso para abordar el capítulo de los aparatos y decoración escenográfica, bajo el epígrafe *Des Machines*, con anotación en el lateral referida a los *Deus ex machina* del Teatro grecorromano, junto a restantes elementos de la composición escénica, como las *Paraskenia* o plataformas laterales donde se emplazaban estos dioses de la máquina, en su traducción literal, o sea mecanismos ubicados en el nivel superior donde se presupone que habitaban los dioses, que tenían la capacidad de introducir algún elemento en la escena a nivel del suelo, donde moraban los hombres, habitualmente no demasiado complicados en su aplicación, a manera de un sistema de poleas con movimiento en la vertical, pero que en todo caso serían como recurso para enriquecer la aparición escénica y la decoración, junto a los famosos *Periactos* citados por Vitruvio. A partir del autor romano que consagró el repertorio constructivo del mundo antiguo, con *Los*

¹⁶⁹ MÉNESTRIER, 1669, capit. IV, pp. 68-69.

¹⁷⁰ MÉNESTRIER, 1669, capit X, “Des Recits”, p. 156.

diez libros de arquitectura, los prismas triangulares para cada uno de los tres géneros dramáticos, la tragedia, comedia y la sátira, se convirtieron junto a los «telones de boca» romanos, como el no menos célebre *Sipario*, en fuente de emulación e inspiración para los artistas que desde el Renacimiento bucearon en las fuentes remotas, con intención de conseguir para sus mecenas elementos decorativos de sus instantes de ocio. Fue el ingeniero romano de los tiempos del emperador Augusto, destinatario de las dedicatoria de su obra, una de las más leídas de Occidente, quien le adjudicaba a Agatarco de Samos a finales del siglo VI a. C, la creación de la *Scaenografía*¹⁷¹, literalmente pintura de escenario.

Es decir, que Ménestrier, unos cuantos siglos después, era consciente de ese pasado en el que se retrotrae para buscar el origen de las Artes Escénicas. De hecho, afirmaba, apenas iniciado el fragmento que “*todo lo relacionado con las máquinas es admirable, extraordinario y sorprendente*”¹⁷². El Carrusel asimilado entonces al género trágico por excelencia en la consideración de los antiguos, implicaba la necesidad inherente de utilización de una maquinaria complementaria semejante a aquella. Ornamento necesario lo denominaba, y como el Carrusel era *Pompa Sacra*, una especie de Apoteosis¹⁷³, requería una consagración a tono, para conseguir idéntica solemnidad a la lograda en las tragedias remotas con di-



FIG. 23. C-F MÉNESTRIER, *Traité des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

chos instrumentos mecánicos ingeniosos, grandes aparatos decía a continuación, como esencia para el lujo de este tipo de diversiones, así que concluía afirmando que la maquinaria escénica era “*parte necesaria*” de los montajes lúdicos.

Se entendía por máquinas “*todo aquello que se mueve por el artificio y requiere la fuerza humana*” y eran necesarias para la escena, los teatros móviles, carrozas, nubes y naves, “*igual que se requieren resortes para hacer revivir lo inmóvil, el viento, el agua el fuego, así por la industria del hombre se puede crear toda suerte de animación, para transportar por el aire y elevar en altura o descender los vuelos y causar prodigio*”. Escenas móviles, carros voladores, cielos cambiantes y personajes suspendidos en el aire, balanceos, nubes artificiales, barcos, bosques mudables, fuentes portátiles, monstruos, dragones, gigantes, figuras, todos estos elementos componían el universo de la escenografía barroca, creado por estas máquinas, tramo-

¹⁷¹ J.J. POLLIT, *Arte y Experiencia en la Grecia Clásica*, Xarait Ediciones, Bilbao 1984, p. 55.

¹⁷² MÉNESTRIER, 1669, capit. IX, Des Machines”, pp. 141-142.

¹⁷³ Ver Javier ARCE, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza Forma, 68, Madrid 1990 (2ª edic).

yas y aparatos les llamaban los italianos, a propósito de enriquecer el argumento, *epathar*, sobrecojer sin aliento a un público progresivamente más ávido de sortilegios, sorpresas y maravillas insuperables, en una carrera de ingenio colectivo por parte de los especialistas en la materia, los Escenógrafos. Asimismo distinguía entre decoración y máquina, porque la primera es fija, en forma de decoración permanente, citando los ejemplos de arcos triunfales, pirámides, estatuas, templos, obeliscos, pinturas, fuentes, jardines, paisajes y perspectivas. Y la máquina aventajaba a la decoración porque podía hacer que una cosa muerta simulara vitalidad¹⁷⁴. En definitiva, eran los elementos requeridos para decorar el campo de liza o escenario donde se representaba el Carrusel y por tanto imprescindibles para la composición.

Maravilloso era el efecto pretendido y maravillosa es la descripción de todo el repertorio de efectos logrados con la maquinaria. Imágenes fabulosas encadenadas, representaciones divinas para introducir personificaciones de conceptos como la gloria, de la belleza, de la fuerza, de la virtud, de la gracia, el amor, la guerra o el valor, íntimamente relacionados con el alma, las facultades del cuerpo y del espíritu. Con los efectos mecánicos se favorecía la comprensión de entelequias como la nobleza, el honor, el destino y la fortuna, cuestiones más asequibles en forma figurada y animadas, de manera que gracias a dicho «poder» se podían hacer revivir los cuerpos, mover los astros, el día y la noche, la atmósfera temporal, como los días y las horas, los planetas, los elementos y

¹⁷⁴ MÉNESTRIER, 1669, capit. IX, p. 143-144.

las estaciones, las plantas, cualquier cosa era susceptible de la «magia» maquinista, que posibilitó además mayor flexibilidad del movimiento escénico, en diagonal, como gran novedad con respecto a la Antigüedad.

En tal ensoñación, en la que el escenógrafo venía conferido de atributos divinos por los cuales era capaz de crear cualquier cosa simulada, con apariencia de veracidad y más aún, con carácter sobrenatural, en definitiva decía Ménestrier, se podían crear máquinas de guerra, de paz y de triunfo. Como *Aparatori* fueron denominados específicamente a finales del siglo XVII los escenógrafos especialistas en máquinas, y así era conocido Antonio Ferri, tal como recoge la documentación original de la época en Florencia. En este punto del discurso se refería a un ilustre personaje contemporáneo, Monsieur de Scudery¹⁷⁵, de quien decía haberse maravillado con

¹⁷⁵ Quizás sea oportuno hacer un breve inciso en este punto, a colación del personaje mencionado, George Monsieur de Scudery (1601-1667). Uno de los pocos contemporáneos a los que se refiere Ménestrier, junto a Callot. Novelista, dramaturgo y poeta, ya salió su nombre anteriormente en relación a la *Querrela del Cid*. Nacido en El Havre (Normandía) se ganó el favor del cardenal Richelieu al oponerse a la obra de Corneille. En 1643 fue nombrado alcaide de la fortaleza de Notre-dame de la Garde, cerca de Marsella. También opinó sobre política, en su *Discours politiques des rois* (1663) y su famoso poema heroico *Alaric ou Rome vaincue*, (1654), del que existe un ejemplar depositado entre los fondos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense, que figura como donación de J. F. Camacho (BH DER 17359), si bien fue quedando relegado por su hermana, Madeleine de Scudery, la primera mujer que obtuvo el premio de la elocuencia de la Academia Francesa de las Letras. Se podría entender, sin embargo, que el interés del jesuita se inclinara por una de las obras de Monsieur, concretamente por *L'amour tyrannique, tragédie-comédie* de 1639 (Biblioteca Nacional de Francia), con anotación manuscrita para Mademoiselle de Rambouillet y dedicatoria en los Preliminares para Madame Duchesse d'Aiguillon, donde se puede leer "qu'un homme luy estoit tout un Theatre [...]". Igualmente en los preámbulos de la obra se incluye un Discurso sobre la Tragedia, donde retomaba la idea de Aristóteles de que

las máquinas que «imaginó» para el denominado *Carusel de los héroes africanos*, evento en el que pudo verse, entre otras, representaciones figuradas de personajes célebres de la Historia relacionadas con estas latitudes, tanto como Aníbal, Amílcar, decoraciones con imágenes de ciudades no menos renombradas como Túnez, sin faltar el animal simbólico de dicha geografía, como era el elefante. Obviamente, una de las cuadrillas participantes iba encabezada con Iugurta, y decoración en la que era reconocible una vista de la ciudad de Alejandría, con un aparato que simulaba el lago Mareotis en la desembocadura del Delta del Nilo, y en otra, una de las carrozas portaba la imagen de Arsinoe, reina de Egipto entronizada, con un aparato que fue capaz de crear una fingida tumba de Cleopatra, donde ya herida de muerte por el fatal bífido, esperaba reunirse con su amado Marco Antonio. Una de las carrozas a manera de galera de tan soberbio despliegue iba decorada con bajorrelieves ilustrativos del árbol genealógico del que descendía la madre de Cesarión. Y cuando ya parecía haberse llegado al paroxismo otra carroza a manera de anfiteatro, donde luchaban leones contra dragones alados, en relación con el personaje de la reina de Saba, representada sobre la recreación de la isla de Meroe.

Entre las descripciones de tamañas fantasías megalomaniacas en escala e ingente cantidad de personajes, destacaba uno de los aparatos con el que se simulaba la

dicho género era “*el que se representaba para mayor placer del pueblo, porque se abordaban pasiones descarnadas, que excitaban las emociones violentas [...] que preparan el espíritu para la virtud y la disciplina [...] que mejoraban con embellecimientos extranjeros*”, pp. 7-10.

figura de un venerable anciano, situado en la zona alta de una montaña donde estaba la fuente del Nilo, sosteniendo con una mano una urna de agua de la que se derramaban afluentes en cascada a manera de aquellas obras del exceso helenístico¹⁷⁶, de aquella mecánica lúdica técnica en la que fueron expertos Filón de Bizancio o Herón de Alejandría¹⁷⁷, para recrear el famoso río que surcaba Egipto de norte a sur como eje vertebrador de su riqueza y de la propia vida, donde gracias a los entramados del aparato hidráulico, chapoteaban simulados cocodrilos a manera de autómatas¹⁷⁸, que recordaba sospechosamente a una variación de la carroza de Virginio Orsini, de la *Sbarra* de 1589, con la que se celebraron en Florencia los esponsales de Fernando de Medici y Cristina de Lorena¹⁷⁹. Además de ser aquella ocasión

¹⁷⁶ J.J. POLLIT, *El Arte Helenístico*, Nerea, Madrid 1989.

¹⁷⁷ Ctesibio según Vitruvio, Filón según Carra de Vaux, Herón conocido a través de la ilustración de Vanocci y Aleotti, entre otros contenidos del interesante trabajo de Alfredo ARACIL, “Los autómatas antes del Renacimiento”, I. Mitos, ciencia y artefactos, en *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 23-68.

¹⁷⁸ MÉNESTRIER, 1669, capit. IX, pp. 145-150.

¹⁷⁹ Participó Don Virginio de Medici con una carroza de extremada complejidad simbólica y alto grado de fantasía manierista tardía según algunos análisis, a la manera de artistas como Arcimboldo en los festivales para el emperador Rodolfo II. Virginio participó en el carrusel 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 titular de la carroza acompañado de ocho ninfas, que regalaron sonetos a las damas, queriéndose vincular a Marte como caracterización del Amor heroico y detrás de él hubo despliegue de un jardín portátil y extensible, como si una parte del jardín ducal de la Villa de Pratolino hubiese sido trasplantado milagrosamente o por arte de magia, al patio del Palacio Pitti, donde se celebró. En R. STRONG, “Apoteosis de una dinastía. El

pionera en la escenificación de un género independiente, los *Intermezzi*, por parte del ingeniero y escenógrafo ducal, Buontalenti, fue en los entreactos de *La Pellegrina*, donde se vio por primera vez, como novedad en la corte medicea, un tipo de espectáculo innovador con el que se remató la Fiesta, una Naumaquia como colofón, en una “*deliberada emulación de una forma de festival de la antigüedad clásica, cuando un anfiteatro romano podía ser inundado para una de estas contiendas marinas fingidas*”.

Así que el *Sujet* o tema del Carrusel era de considerable variedad, tal y como se recoge en capítulo aparte y especialmente vinculado a la celebración del Matrimonio. Como cuando recordaba el evento con ocasión de los segundos esponsales del Príncipe con Mademoiselle de Nemours “*il Sole costante nella sua via scorrendo per lo Zodiaco si ferma nel segno della Virgine*”¹⁸⁰, de la misma forma que las Victorias, Coronaciones, Recepción de Príncipes, Entradas solemnes en las ciudades y Canonizaciones de Santos podían aprovecharse de los juegos y ejercicios inherentes al Carrusel, por el carácter apoteósico que imprimieron los antiguos desde el remoto establecimiento de las primarias celebraciones relacionadas con los cultos de fertilidad. En toda circunstancia debían cumplir con el requisito de que fueran ceremonias ingeniosas, bien ideadas con imaginación y placenteras para los asistentes, sin descuidar los placeres de la Belleza. Recordaba con un atisbo de

gran duque Fernando y los intermezzi florentinos”, *Arte y Poder*, Alianza Forma, 79, Madrid 1988, pp. 129-152.

¹⁸⁰ MÉNESTRIER, 1669, capit. V, “Du sujet des Carrousel”, p. 75.

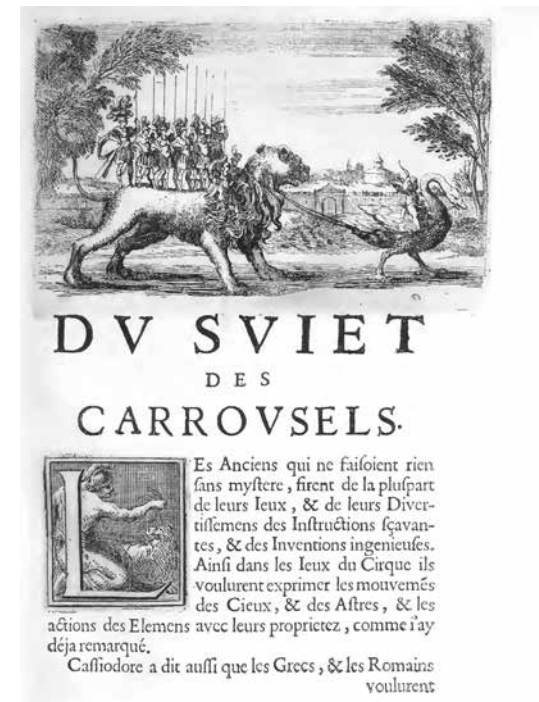


FIG. 24. C-F MÉNESTRIER, *Traité des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

romántica pérdida Ménéstrier en este punto la descripción de la obra de Olivier de la Marche, anteriormente citado, deleitándose con la descripción de las Magnificencias con motivo del matrimonio del Duque de Borgoña, Carlos el Temerario y Margarita de York, los trajes de los asistentes, los pabellones pintados de oro y plata como fondo de vistas de ciudades clientelares del Duque, todo el recinto lleno de armas para los combates y enseñas de los contendientes. E ilustraba ese pasaje con un fragmento con palabras de un autor italiano, el cual proponía que los príncipes “*usano representar alcun soggetto arguto, simulacro delle belliche attioni, acciò nelle*

*ricreationi medesima traspassa la forza dell'ingegno, e la fortezza dell'animo, ed in un tempo si eserciti la magnificenza de Principi e la destrezza de Cavalieri*¹⁸¹.

Se podían encontrar argumentos o temas para las diversiones en la Historia de los dioses y los héroes como en la Fábula, porque Hércules, Teseo, Orfeo, Jasón, Cástor y Pollux estaban tan dotados de aura y peripecias biográficas lo suficientemente complejas y atractivas, que bien podían ser escogidos como motivos de las celebraciones. Por analogía, sus cualidades y virtudes se traspasaban a los homenajeados, recreándose sus historias en Teatros, en hipódromos o en Juegos Olímpicos desde tiempo inmemorial en torno al Mediterráneo como cuna de la cultura clásica. Igualmente se podían encontrar asuntos, a juicio del jesuita, en los poemas de Homero, de Virgilio o de Estacio, de Ariosto y Tasso con la restitución arqueologizante del Renacimiento. Los héroes como Roger fueron reiteradamente elegidos como eje central de los divertimentos de la corte en Francia en 1617 y de *Les Plaisirs de l'Île enchantée* en 1664. El rey se decantaba por protagonistas con los que pudiera lucirse, aludiendo al glorioso pasado de su país, ya fueran Clovis, Alarico y Carlomagno, tanto como a los héroes legendarios artúricos como Perceval y Lanzarote, de manera que para Ménestrier en las invenciones poéticas se encontraban los temas más jugosos e ingeniosos, que permitían incluso una lectura moralizante y recreaciones figuradas de conceptos abstractos, así pudieron proliferar los Carruseles sobre los signos celestes, sobre

¹⁸¹ MÉNESTRIER, 1669, capit. V, p. 77.

los vientos, las flores, en la corte de Saboya por ejemplo. La de los planetas y las cuatro partes del mundo, como temas centrales del espectáculo representado en la corte napolitana en 1658. Eran los famosos *Torneos à thème* de los que se hablaba anteriormente, como el de la Realeza mismo, celebrado en Madrid con ocasión del nacimiento del príncipe Próspero ese mismo año.

Otra categoría de temas posibles se podían clasificar como bélicos y guerreros, inherentes a la propia naturaleza de los combates, puesto que el Carrusel era así entendido como ejercicio militar propiamente. Había un catálogo innumerable de posibles protagonistas, como los Temperamentos y los Humores, las Luces y las Sombras, Ríos y Montañas, los Vicios y las Virtudes, donde las caracterizaciones eran fundamentales, gracias al vestuario. Así recordaba la fecha de 1588, del Carrusel para el Carnaval de ese año celebrado en Ascoli, donde los caballeros se disfrazaron de Amazonas. O aquél de 1642, donde el heraldo acompañado de un trompetero anunciaba el cartel del Torneo protagonizado por “*D. Quixot de la Manche, Chevalier errant*”, clamando a todos los restantes caballeros a unirse en su defensa de las damas por la fuerza de las armas¹⁸². De la misma manera que en Stuttgart, en el año 1616 se conmemoró el Triunfo del Amor en honor del Duque Jean Frederic de Wittemberg, con multitud de máquinas y raras invenciones.

A estas alturas del extenso tratado emerge el jesuita como autor de una erudita crónica de eventos, que

¹⁸² “*Que comme il n'estoit rien de plus vaillant que luy dans le Monde, il n'estoit rien aussi de si beau que son aimable Dulcinée*”, MÉNESTRIER, 1669, p. 83.



FIG. 25. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

bien podrían configurar esa Historia del Espectáculo de mirada amplia geográficamente, como diversa en la descripción de todos los elementos y características que terminaron de definir la Fiesta Barroca, a partir de fuentes y precedentes remotos y otros más recientes e incluso contemporáneos. Es en este punto de sus reflexiones cuando recuperaba la figura de la Alegoría, imprescindible para el concepto del Carrusel, comprometiéndose con el lector a hacer una ampliación de su análisis, para cuando “trate de los *Ballets*”, como hizo efectivamente en su *Discurso o Tratado sobre la Danza*, también localizado entre los ricos fondos de la BNE.

Finalmente, como no podía ser de otra forma, el recopilatorio hacía alusión al ámbito francés, refiriéndose al rey franco Chilperico, a quien atribuía la paternidad de circos en la ciudad de París y en Soissons, para la representación de Carrusesles, durante el siglo VI, apoyándose en la cita del monje Aimoinus, en sus cuatro libros sobre las gestas de los francos. De la misma forma, le adjudicaba la introducción de este tipo de eventos, justas y torneos en Constantinopla, a la esposa del emperador Andrónico Paleólogo, a la sazón Anne de Saboya. En el listado, se ocupaba a continuación del rey René de Sicilia, de la Casa de Anjou, quien “*de todos nuestros príncipes*” fue el que más disfrutaba con esos ejercicios militares, en este caso retomando la obra de Vulson de la Colombière, concretamente ese capítulo entero que aquél titulaba como *Theatre de Chevalerie*, abordado al comienzo de este análisis. Allí contaba que dicho príncipe promovió *L'emprise du Chateau de la Joyeuse garde*, de su propia invención, en honor de su segunda esposa Jeanne de Laval. No deja de pronunciarse Ménestrier sobre la tragedia del rey Enrique II Valois, fallecido a causa de un percance funesto derivado de su combate en uno de esos torneos de *Barrière* o barrera, donde se celebraban el doble matrimonio del heredero Francisco con María de Escocia y de Margarita, Margot, con Enrique de Navarra, el que luego sería Enrique IV. Y otro Enrique, pero el emperador de ese nombre, fue quien introdujo estas ceremonias, al parecer, en Alemania, junto a otros señalados personajes de la nobleza como Conrado del Palatinado, Herman Duque de Suabia o Bertoldo de Baviera.

Era tal la relevancia conferida a estos espectáculos cortesanos, que en algunos estamentos nobiliarios, se destacaron determinados individuos, especializados en su creación, diseño y organización, a manera de coreógrafos o escenógrafos de las decoraciones contextuales. Ese fue el caso del Duque Carlo Emanuel de Saboya y muy expresamente el de su sobrino, el Conde Philippe d'Aglié¹⁸³, a quien se atribuía la sucesión en la organización de este tipo de fastos, adjudicándosele las «invenciones» de 1624, una infinidad de diseños ingeniosos que redundaron en la fama del personaje, según el jesuita, uno de los caballeros más completos de los que había conocido hasta la fecha, cualidades todas que le respaldaban como uno de los principales Ministros del Estado, Gran Maestre de la Casa Real de Saboya, Superintendente de Finanzas, Caballero de la Orden de la

¹⁸³ Distintas fuentes reiteran la alusión al personaje célebre de la Corte de Saboya, habitual lugar de confluencia de modelos de espectáculos dentro de la tradición cortés del norte de Italia, el hábito de celebración de Torneos con la misma frecuencia o integración dentro del programa político cultural que en la Florencia de los Medici. En 1645, con ocasión del cumpleaños del joven Carlo Emanuel II se celebró uno de los acostumbrados Carruseles, organizado por este Filippo d'Aglié, conocido organizador de fiestas y ballets en la corte de Cristina de Francia (hija de Enrique IV Borbón), regente por entonces como viuda de Vittorio Amadeo I. El Torneo se tituló *L'Oriente guerriero e festeggiante*, que disputaron cuatro cuadrillas, una de Turcos del Imperio Otomano que venían para la liberación de su reina Zaffira, otra de los Árabes de Abdalamiro, los Héroes Transalpinos la tercera y la última los Héroes Subalpinos en este caso. Un festejo del que se ha conservado testimonio mediante las miniaturas del Códice de Tommaso Borgonio, donde se puede reconocer el campo rectangular de la arena, con el palco para las damas y dos arcos triunfales para la entrada en la Liza. Habría que contextualizar la batalla simulada en el marco vigente de los enfrentamientos reales entre turcos y venecianos, en su máximo apogeo ese año con la Guerra de Candia o Creta, enclave estratégico del Mediterráneo por el que estaban en disputa. S. CARANDINI, "La corte in scena e la società nobiliare", *Teatro e spettacolo nel Seicento*, 1995, pp. 41-42.

Anunciación, además de erudito en Historia, Política y Letras. Compositor excelente de versos latinos, italianos y franceses, compositor e intérprete de todo tipo de instrumentos musicales, lo cual favoreció su nombramiento como primer «Maestro de todos los Divertimientos de la Corte», siendo uno de los primeros ideados en su cargo recién estrenado, el *Carrusel de Baco triunfante* el año señalado anteriormente. Consecutivamente, se sucedieron siendo el mismo autor de un espectáculo titulado *La Fuerza del Amor*, dos años después, en 1626. *Los amantes idólatras del Sol*. Otro dedicado a *Prometeo* y otro a la *Eternidad*, a la *Felicidad Pública* más tarde. *El Castillo Teatral*, *el Teatro de la Vida*, *Janus pacífico y guerrero*, *la Verdad enemiga de las Apariencias*, *Hércules vencedor de la empresa de las Hespérides*.

Significativos enunciados de los que se desprenden conclusiones moralizantes y éticas tanto para espectadores como participantes, en una útil instrumentalización del espectáculo ni de lejos con una función lúdica únicamente, sino conjuntamente concebidas como empresas globales de enorme calado simbólico, doctrinario y de vasallaje, por parte de comitentes y promotores. Eran ese tipo de aspectos los que hicieron de la Fiesta, uno de los principales canales de su misión a los Estados Absolutistas, mediante un cauce aparentemente lúdico pero de enorme trascendencia política, del que podía depender el mantenimiento de la paz social, de la Armonía elevada a categoría ética, no en vano uno de los capítulos de la obra en cuestión estaba dedicada precisamente a la reflexión sobre dicho concepto.

Casi cuatrocientas páginas dan para muchas anécdotas, incluyendo un capítulo completo destinado a las diversiones militares y “*espectáculos públicos de los Turcos*”, quienes apenas después del título recibían en el primer párrafo el calificativo de «bárbaros»¹⁸⁴, concretamente refiriéndose Ménestrier a ellos como los pueblos más bárbaros en la celebración de fiestas y ceremonias con ejercicios militares, ya que estos se circunscribían a las celebraciones de Circuncisión de herederos de las grandes familias. Siguiendo las fuentes consultadas, Gregorio Nicephoro, Mezeray¹⁸⁵ o Demetrio Chalcondyle (1424-1511)¹⁸⁶ entre otros, elaboraba el jesuita un relato de uno de los fastos más impresionantes de los que se pudieron ver por aquellos lares, con ocasión de los Juegos para celebrar la del hijo del Emperador Mahomet, durante el mes de junio y julio de 1582, en Constantinopla. Extraordinarios por diversos aspectos, entre ellos la duración de cincuenta días, y la utilización a manera de escenario de la práctica totalidad de la arquitectura urbana, como el Palacio de Ibrahim Bassa¹⁸⁷ en la

¹⁸⁴ MÉNESTRIER, 1669, capit. XVIII, p. 307.

¹⁸⁵ François Eudes de Mézeray (1610-1683) realizó las labores de historiador en la corte de Luis XIV y llegó a ser nombrado Secretario de la Academia.

¹⁸⁶ Escritor y gramático griego, quien realizó una de las primeras ediciones en italiano de las obras de Homero e Isócrates.

¹⁸⁷ La alusión a este nombre en el texto es significativa. El Visir Ibrahim Pachá fue reconocido promotor del mecenazgo a artistas europeos en la corte otomana durante el primer cuarto del siglo XVI, así como inductor de una política cultural que incidía en la imagen del poder del sultán Soleimán. Casi imposible que dicha cita no fuera premeditada por parte de Ménestrier, porque transcurre en la senda ideológica por la que se orienta el pensamiento caballeresco en la confección de la imagen áulica, a través de las artes plásticas. Por otra parte, coincide con la revisión de los temas

plaza del famoso Hipódromo. Extravagancias como las trescientas figuras de azúcar que desfilaron en una sola jornada, máquinas, carrozas en abundancia, algunas de ellas en forma de galeras, pintados de azul y oro otros, arrastradas otras por jirafas, leones y elefantes. Jornadas de torneos de todo tipo y condición, a la morisca, acompañados de música de Italia y Grecia.

Tipos de combates *à cheval l'Épée* o espada en mano, torneos ordinariamente conocidos por «romper lanzas» contra otros jinetes, mediando una barrera entre ellos. Los torneos españoles aparecían puntualmente representados con el nombre de «juego de las cañas»¹⁸⁸,

En relación a las diversiones con que se obsequiaron al Príncipe de Gales en su visita a Madrid en 1623, el 21 de agosto, en el marco de «las casas de las Panaderías». De hecho, no mucho después, se daba cuenta de otro evento organizado por la Universidad de Alcalá, en 1658, con las *loge en amphitheatre* para ubicar a doctores graduados, profesores y autoridades universitarias, y donde “*se hizo venir a gente ataviada para correr los toros a pie*”¹⁸⁹. El paradigmático torneo «contra la Quintana» también conocido

orientales en occidente, precisamente canalizados a través del espectáculo. Ya se ha mencionado el famoso libreto *Il Solimano*, presumiblemente llevado a la escena por Giulio Parigi, que fue tratado por los hermanos Scúderi en la obra que se editó firmada por Georges, *Ibrahim o el ilustre Bassa* en 1641.

¹⁸⁸ Aparece citado en el texto literalmente. MÉNESTRIER, 1669, capit. XVI, p. 272.

¹⁸⁹ MÉNESTRIER, 1669, “Des actions des tournois et des carrousel”, capit. XVI, p. 279. Se completaba la información al respecto afirmando que fue el emperador Claudio quien organizó uno de estos espectáculos con toros en los Juegos Circenses, retomando a su vez el relato de Suetonio, *supra quadrigarium certamen Troia lusit: exhibuit Thesalos Equites, qui feros Tauros per spatia Circi [...]*

como *Course du Faquin* o *Courre la Bague*. Todos estos términos redundaban en un juego de palabras que hacían referencia a ese ejercicio de romper lanzas en un enfrentamiento entre los contendientes. La *giostra della Quintana* en Italia aludía a una fiesta caballeresca de raigambre medieval, cuya evocación todavía se hace en nuestros días en Foligno, en la zona de Piceno, que tiene las mismas connotaciones históricas en las que ha devenido las distintas fiestas del *Calcio* en la península italiana. La *Quintaine*, también conocida como justa de *Sarracino* o *Sarracinesca*, en el que un caballero se enfrentaba contra un maniquí armado con cimitarra sobre mástil fijo o giratorio, quizás en referencia igualmente a la *via quintana* de los campamentos romanos, en la que se practicaban los ejercicios militares. Existía la variante, asimismo citada por Ménestrier¹⁹⁰, de romper lanzas contra *la Bague*¹⁹¹ o Anillo, en la que el ejercicio consistía en acertar con la lanza justo en el centro del mismo.

De las destrezas bélicas se fue evolucionando hacia espectáculos mucho más elaborados desde el punto de vista iconográfico y semiótico, así que en el *Carrusel de Saboya* de 1632, para congratulación del nacimiento

¹⁹⁰ MÉNESTRIER, 1669, “Des actions des tournois et des carrousel”, capit. XVI, p. 261.

¹⁹¹ En la BNE se conservan, además de las imágenes grabadas por Israel Silvestre de los espectáculos celebrados en Versalles, la referencia a una obra, que aparece en el Catálogo con la signatura ER/1243, con sello de procedencia de la Biblioteca Real, bajo el epígrafe de *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour, en l'année 1662*, de Charles Perrault (1628-1703), publicada en París, en la Imprenta Real (1670), consistente en 105 estampas, entre las que aparecen las firmas de Rousselet en la portada y Chauveau en los soldados y la del propio Israel Silvestre en dos grandes estampas con desfiles de soldados a caballo.



FIG. 26. Charles PERRAULT, *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour, en l'année 1662*. BNE

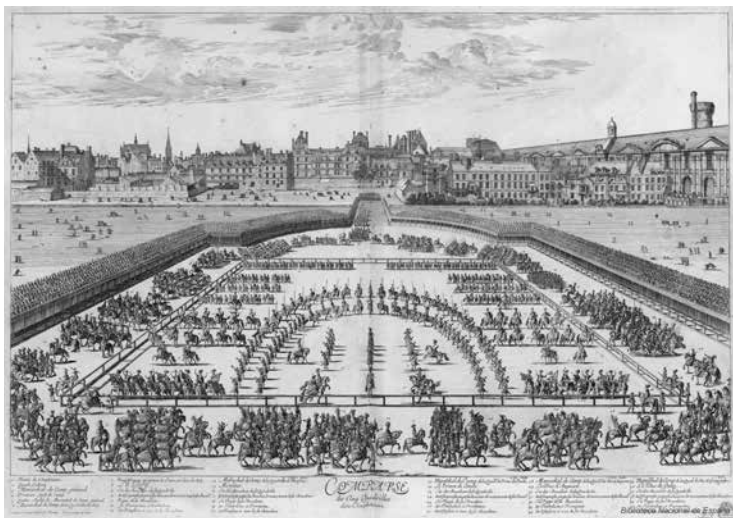


FIG. 27. Charles PERRAULT, *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour, en l'année 1662*. BNE

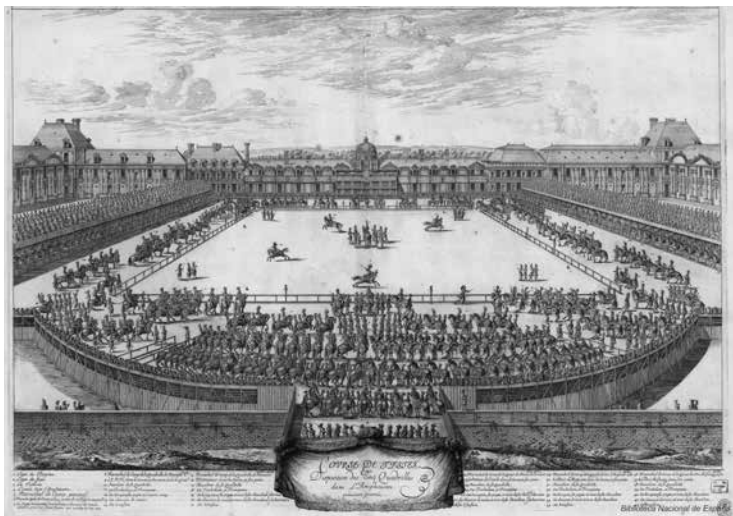


FIG. 28. Charles PERRAULT, *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour, en l'année 1662*. BNE

del príncipe *Iacinte*, las primeras lanzas se “rompieron contra un centauro y un segundo dardo contra una hidra, siendo la tercera carga con pistola contra un león, la cuarta espada en mano contra un dragón”¹⁹², rememorando los trabajos de Hércules. Para hacerse una idea de los distintos episodios que componían la Fiesta, recogía Ménestrier el magnífico *Carrusel de Viena* en 1613, que se acompañó de combates acuáticos, Fuegos de Artificio, una Mascarada de las Bodas campestres consta literalmente y de una Comedia moral sobre Orfeo. “Ejercicios que servían en septentrión al entretenimiento del ardor nobiliario y de la destreza militar”¹⁹³.

El florentino Francesco Guiciardini (1483-1540) era otro de los numerosos autores traídos a colación por el jesuita francés, para reivindicar la preeminencia de los italianos en esta materia. Decía que en ese país estaba el origen de la cortesía y de las Bellas Artes, imprescindible para unos enfrentamientos eminentemente caballerescos. Se refería a un espectáculo agradable de carreras y caracoles, que allí se denominaba la *Foule* o multitud, recogiendo un romance español que lo describía de esta forma:

“Ocho a ocho, diez a diez,
Saracinos y Aliatares,
Juegan cañas en Toledo
Contra alarifes y azarques”

¹⁹² MÉNESTRIER, 1669, “Des actions des tournois et des carrousel”, capit. XVI, p. 283.

¹⁹³ MÉNESTRIER, 1669, “Des actions des tournois et des carrousel”, capit. XVI, p. 285. En el mismo punto se refería a Henry Duque de Sajonia, luego Emperador, quien habría sido el inductor del uso del Torneo en Alemania en el año 934, aunque en ese tiempo los eventos se organizaron en Magdeburgo.

Una fiesta que remataba con fuegos pirotécnicos y que solía celebrarse de noche para aumentar el estupor, alumbrándose con hachones que portaban los propios participantes en el evento. Precisamente sobre los Fuegos de Artificio reflexionaba seguidamente, aquí asociados a la Artillería, porque no en vano solían ocuparse de tales menesteres avezados artilleros, quienes guardaban sus saberes cual secretos de Estado y no era raro encontrarse con capítulos dedicados a este tema lúdico festivo en los tratados sobre Artillería, como en el caso de Diego Ufano (1613). Eran empleados en los juegos de paz y con las descargas sonoras se anunciaban las victorias de los ejercicios. Con el final de las cultas distracciones llegaban las *Entrées de Ballet*, que bailaban los caballeros en el mismo campo de liza, para demostrar a las damas que no se podía mostrar mayor galantería y generosidad. Así concluyó, con un gran baile y distribución de premios, la celebración de 1658 en Nápoles y con estas gentilezas, según se contaba en la *Historia de la Guerra de Granada*, igualmente consultada por el autor, en la anteriormente mencionada plaza de la Vivarambla, insertando incluso un fragmento en castellano original, donde se leía que “*en la qual cena hubo muy alegres fiestas, músicas, danzas y un sarao público. Danzaron todas las damas y caballeros con las mismas libreas con que habían jugado la sortija*”¹⁹⁴. No era la primera ni sería la última vez que se aludía a las ceremonias caballerescas hispanas, pues no mucho después contaba Ménestrier que hubo un célebre torneo en Granada, celebrado el

¹⁹⁴ MÉNESTRIER, 1669, “Des actions des tournois et des carrousels”, capit. XVI, p. 290.

día de San Juan Bautista, de moros y cristianos. Contaba que “*se vio cerca de la Fuente de los Leones una tienda de brocado verde y junto a la tienda un alto aparador, con un dosel de terciopelo en el que se expusieron los premios para los vencedores, pistolas, joyas y una riquísima cadena, que valía mil doblas de oro*”¹⁹⁵, pero abundaba en la cuestión a renglón seguido, cuando afirmaba que esta nación, la de los españoles, fue la que estipuló las recompensas por las «máquinas y de libreas», además de los combates. Más aún, los jueces del Carrusel fueron los que ordenaron otorgar a Malique Alabez los premios de la jornada, por haber contribuido al aderezo del torneo “*por la sutilidad de sus invenciones, entre ellos una gran carroza dorada y decorada con bajorrelieves toda la Historia de Granada desde su fundación con medallas de todos su reyes. Dicho carro iba cargado de músicos, los cuales dieron un soberbio recital. Sobre la parte más alta había una nube enorme puesta con tanto artificio que causó la admiración de todos los asistentes*”¹⁹⁶.

Cualquiera de los aspectos implicados en la trama del espectáculo y del torneo específicamente se impregnaron del carácter teatral de la época. Decía el jesuita de

¹⁹⁵ MÉNESTRIER, 1669, “Des Prix”, capit. XVII, p. 302.

¹⁹⁶ Una cita de notable erudición, que denotaba el pormenorizado conocimiento de la realidad festiva de cada una de las nacionalidades europeas, a través de fuentes literarias e históricas. Solo así se explica la referencia en este capítulo dedicado a los premios de los torneos a Malique Alabez, uno de los personajes que aparecía en la *Historia de los Vandos de los zegríes y abencerrajes* de Ginés Pérez de Hita (1544-1619), famoso novelista español del Siglo de Oro en la región de Murcia, narrador de las Guerras Civiles de Granada a través de los combates singulares de héroes valerosos como el encarnado por Malique en su lucha contra el Zegrí. Citado en MÉNESTRIER, 1669, capit. XVII, pp. 302-303.

Lyon que las “*personas de los recitales y de las máquinas eran como actores de teatro, que representaban los distintos papeles estipulados en el argumento*”¹⁹⁷. Sin duda, uno de los aspectos más interesantes de la Fiesta fue la decoración, las artes plásticas, a partir de materiales perecederos, lo cual pertenece al apartado del Arte Efímero. Así, se abordaba bajo el epígrafe de *La Decoration des Lices*, que para el autor era una condición de importancia considerable en el Carrusel.

Incluía el diseño espacial del campo de Liza, empalizadas y lo que vendría a ser la preparación del suelo de la arena de circos y anfiteatros, sobre los que se producían las diferentes contiendas, con el despliegue de barreras a manera de espina, para separar a los participantes de las justas. Y junto al diseño perimetral, las decoraciones de ambientación según los argumentos escogidos, que oscilaban desde trazados sencillos a creaciones fantásticas, un microcosmos efímero de riqueza especulativa en el fondo y de ampulosidad en los detalles. La forma solía coincidir con una planta cuadrangular, con gradas a manera de *cavea* en los laterales, que con el paso del tiempo, aprovechaba la forma característica de plazas urbanas, que iban acotándose con la construcción arquitectónica de los edificios colindantes coincidiendo con los cuatro ángulos con los que se identificaban los cuatro puntos cardinales de la disposición cartográfica, leída en términos más amplios de cariz simbólico, de suerte que lo acaecido en ese emplazamiento tenía una interpretación universal, cosmológica. Según el térmi-

¹⁹⁷ MÉNESTRER, 1669, “Des personne qui composent les Carrousel & des Habits”, p. 195.

no cosmovisión¹⁹⁸ ha sido denominado por algún estudio de estos asuntos.

Ménestrier admitía orgullosamente la contribución francesa, con la invención de las llamadas «lizas dobles», imitadas por el resto de naciones, como se imitaron las decoraciones grecolatinas, las “*magnificencias griegas y romanas*” con obeliscos y estatuas de los hipódromos, así como infinidad de bellos ornamentos y otras invenciones propias del campo de liza. La concepción triunfal se plasmaba con la erección de arcos monumentales para dar entrada al escenario, rodeadas de otros tantos elementos alusivos a la arquitectura del poder, como torres del homenaje de raigambre medieval (*donjon* francés, *keep* inglés), estilizadas pirámides o columnas triunfales, simulando materiales de calidad, como jaspes, mármoles y piedras preciosas, así como ornamentos varios como molduras, festones, guirnaldas y trofeos, sin olvidar gamas cromáticas de nobles materiales, como lapislázuli y dorados por doquier, que servían expresamente para las creaciones simuladas de *trompe l’oil* celestes, con astros incluidos. Representaciones de las Victorias según la descripción de Heliodoro, como de la Gloria o la Concordia, figuras entre pilastras situadas en hornacinas, columnas de los órdenes clásicos hasta detalles extravagantes como tronos de cristal completaban la semblanza de estos escenarios, a los que se precipitaban las distintas cuadrillas en sus cada vez más coreografiados encuentros.

En uno de los Carruseles citado no hace mucho, ce-

¹⁹⁸ Jonh. E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid 1987.

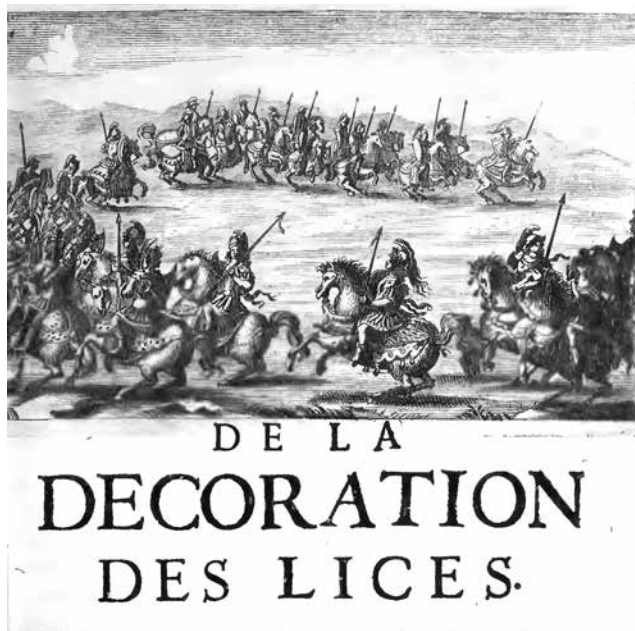


FIG. 29. C-F. MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joutes, Carrousels et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

lebrado el año 1634, en torno al motivo de Jano pacífico y guerrero, se construyó un campo de liza a manera de circo oval, con una espina en la zona central sobre la que se ubicó, además de obeliscos con imágenes del sol y la luna, una figura de Janus con dos caras, según idénticas pautas del templo original existente en la Roma antigua, sosteniendo en una de sus manos la balanza de oro de la justicia y en la otra, una de hierro, en referencia a los tiempos de guerra declarada. Si no había quedado claro, ya se encargaba el autor de indicar que “*Grecs & Romains, nous out servi de modele pour a décoration des Carrieres & des Lices*”¹⁹⁹.

El caso es que aludía casi al final de este apartado a la decoración de pabellones y pórticos a través de los cuales entraban las «comparsas» en la liza. Afirmaba en el caso de que fueran argumentos campestres los de la terna, semblanzas fingidas de bosques, jardines y fuentes, rocas y cavernas. Mientras que si respondían a temas acuáticos fueran representadas islas, puertos, «paraísos» y puertos para la prefiguración de naves y barcos. Para la decoración de Carruseles de disputa de ninfas, lo más recomendable era ornamento floral, con transformación de plazas en espacio ajardinado y árboles frutales, melocotoneros y naranjos específicamente se mencionaba, definiendo el perímetro de la arena. Se puede leer literalmente la referencia a obra de «verdure»²⁰⁰. Recomendaba igualmente la decoración estatuaria en los ángulos sobre pedestales y a cierta distancia entre ellas otras tantas, con inscripciones de alabanzas y lemas que redunden a favor del agrado de los participantes entre los espectadores. Sobre los teatros, doseles, balcones y gradas, andamiajes, *loggias* y anfiteatros para príncipes, señores, damas y jueces. A continuación señalaba que las barreras se podían pintar a discreción. Y toda esta parafernalia podía emplazarse en campo abierto, pero de la misma suerte servían tales indicaciones para el aderezo de espacios improvisados en el interior de castillos y palacios, como se hizo en 1618 en una celebración del Piamonte. En aquella ocasión los caballeros utilizaron unas naves en un baile coreografiado en torno

²⁰⁰ Ver V. CAZZATO, M. FAGIOLO y M^a A. GIUSTI, *Teatri di Verzuola. La scena del giardino del Barocco al Novecento*, Florencia 1993. Y C. AÑÓN, *El lenguaje oculto del jardín. Jardín y metáfora*, Madrid 1996.

¹⁹⁹ MÉNESTRIER, 1669, capit. VI, p. 97.

a un espacio insular fingido, volviendo sobre sus pasos surcando las mismas «gondolas», refiriéndose a este pasaje de la fiesta de “*buenos combates y uso de numerosa maquinaria*” como el momento más divertido.

Según Ménestrier, fue Ariosto quien describió de la mejor manera lo que era un campo de liza, en cuatro versos tan solo:

“In questo loco fu la lizza fatta
Di brevi legni d’ogni intorno chiusa
Per giusto spatio quadra al bisogno atta
Con due capaci porte come s’usa”²⁰¹

Pero, no solo el espacio circundante y las carrozas convertidas en escenarios portátiles, sino el propio vestuario, armadura, el traje de parada y disfraces podían ser susceptibles de convertirse en pantalla escenográfica sobre la que proyectar un mensaje simbólico y propagandístico. La rodela de la Medusa del Emperador Carlos V, como la no menos famosa Barda de Parada de su abuelo Maximiliano vienen a representar el perfecto exponente de dicho elemento artístico y doctrinario al tiempo. Se pueden encontrar datos al respecto en el apartado dedicado a Carteles y Desafíos, donde se establecían las condiciones de los combates que luego eran pregonados para llamar a la concurrencia. El príncipe piamontés aludido no hace mucho, apodado como caballero de Gigli-Albo, publicó un cartel en el que se declaraba partidario del lirio, que portaba sobre el escudo “*y en el corazón*”. No se podía ser más explícito sobre la política de alianzas dinásticas.

El Carrusel, como variante del torneo, como combate entre carrozas complementado mediante mascaradas y banquetes, se fue focalizando como elemento esencial de la trama festiva, en un sistema protocolario celebrativo internacionalmente aceptado, que explica su centralización dentro de la elaboración del programa ideológico del Absolutismo, para el que se hicieron indispensables las Artes Plásticas y la labor de coordinación de director artístico devenido en Escenógrafo. En Francia fue todavía si cabe más relevante, puesto que fue en el seno de los movimientos del Carrusel, de la danza coreografiada, de la que emanó el *Ballet* de Corte, género escogido por el monarca para hacerse visible tanto él personalmente por su afinidad con la danza, como de su política interior, desde los hábitos cotidianos escenificados cual dramas histriónicos, hasta la política exterior, en la que la imagen que se proyectaba, que se exportaba era la que se canalizaba a través de los actos festivos, fundamentalmente el *Ballet* y la Ópera como espectáculo global y puramente franceses ambos, a partir de modelos de influencia italianos sobre todo, que Ménestrier en este caso, y otros tantos consejeros áulicos que rodearon a Luis XIV, conocieron de primera mano y profusamente. Cuando el propio monarca encarnó a los héroes nacionales que le interesaba hacer revivir ante los espectadores para legitimar su estirpe, hundiendo las raíces de su árbol dinástico, como Roger, por ejemplo, en las Fiestas de Versalles, contaba el jesuita que eligió por divisa el mote : *Nec cesso nec erro*, que van configurando el discurso emblemático de su reinado.

Componentes esenciales de los combates simulados eran los animales, que arrastraban carruajes, desde el

²⁰¹ MÉNESTRER, 1669, capit. VI, p. 102.

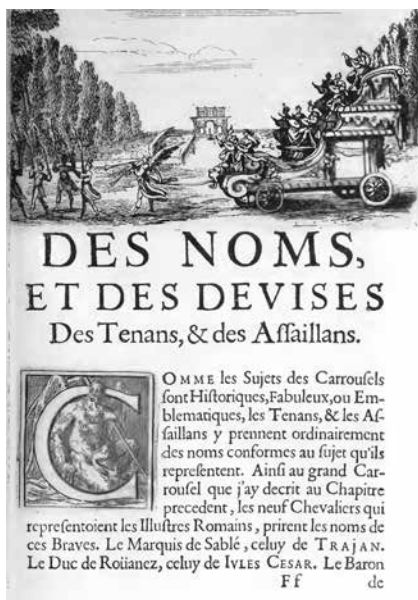


FIG. 30. C-F MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

punto de vista pragmático, aunque cargados de contenidos simbólicos por sí mismos. Ya se referían a ellos autores de la Antigüedad tales como Eliano y Marcial, cuando resaltaban su naturaleza, sus dotes naturales para la danza, ya fueran monos, osos y elefantes, tigres y cocodrilos, si bien es cierto que restituída la memoria de los espectáculos romanos, también lo hacían las noticias sobre circos plagados de todas las especies posibles, como jirafas o rinocerontes, no existiendo límites ni fronteras en la planificación de los eventos donde participan animales, ya que “tenían una inclinación maravillosa para la Armonía”²⁰², hasta el punto de que ocuparon en el análisis del jesuita un apartado específi-

²⁰² MÉNESTRIER, 1669, “De l’Armonie”, p. 177.

co, prolífico en citas alusivas a Tito Livio o Teodosio y a otras tantas eruditas citas de autores en latín o en griego original, en los márgenes del texto.

Tenía su explicación, ya que la presencia de animales de las distintas latitudes contribuía de forma gráfica a la elaboración cartográfica a pequeña escala del mundo conocido. Polivalente en significado, lo mismo representaba el orbe sobre el que reinaban los distintos comitentes honrados en los espectáculos, como se referían a los puntos cardinales, un universo reducido a ojos de los espectadores, que podrían deleitarse al tiempo en aspectos exóticos, que dieron como resultado ejemplos reiterados denominados como *Bailes de los Continentes*, los cuales pudieron verse en distintas cortes europeas, por ejemplo en Francia, donde el predecesor de Luis XIV, no muy aficionado a las mismas diversiones que su hijo y tampoco muy dotado para ello al parecer, danzó sin embargo en un baile bajo ese título. Animales reales y animales monstruosos, seres con mezcla de distintas naturaleza, híbridos, como en el mito de *Bellerefonte*²⁰³, mencionado expresamente por Ménéstrier, donde aparecía Pegaso, el caballo alado, y la Quimera.

Ya en época prehelénica, en el Arte de la Edad del Bronce gustaron los griegos de la iconografía de seres mixtos, decoración de grifos, esfinges y otros seres fantásticos como la Gorgona con melena de serpientes y capacidad para dejar de piedra a quien osara mirarla a los

²⁰³ E. MERINO, “Del interludio a la ópera barroca. El gran mago. Giacomo Torelli (1608-1678), en *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, pp. 73-104.

ojos. En ese contexto es en el que queda explícito el sentido de la elección de tales temas arquetípicos, como los de la Centauromaquia o los de la Guerra de Troya, todos los cuales venían a ejemplificar el triunfo de las fuerzas del orden y la civilización racional sobre las fuerzas del caos, de la irracionalidad y la barbarie, del occidente liderado por los atenienses del siglo V frente al oriente infausto e invertebrado del imperio persa²⁰⁴.

La Belleza artística *per se* no tenía lógica a menos que fuera instrumento al servicio de un propósito de mayor altura y miras. Ya lo apuntaba Aristóteles cuando decía que las Artes debían reflejar la esencia y no solo la apariencia. Y, se recuperó la interpretación moral de la representación teatral cuando Filarete formulara su *Teatro de della Virtú*, aquel teatro de *predicare* o *per ludiré messa* del que hablaba Leonardo²⁰⁵. Historias e imágenes, cuyo carácter moral es incuestionable, usadas con un sentido pedagógico, a través del cauce privilegiado de la representación teatral, con el mismo enfoque del pasado grecolatino, que servía a la vez para la difusión y la divulgación, tanto como símbolo de un proyecto de elevación espiritual que promoviera el desarrollo emocional del individuo en plenitud dentro de la colectividad, de la *civitas*, en estos nuevos tiempos bajo el prisma del sometimiento a los monarcas absolutos.

Una vez asumida la aseveración de Emile Mâle sobre la influencia del Espectáculo en la evolución de las Artes

²⁰⁴ J. J. POLLIT, 1984, 73.

²⁰⁵ Franco RUFFINI, "Il Teatro del Filarete. La casa del vizio e della virtù", en Raimondo GUARINO, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bolonia 1988, 324.

Figurativas en el Medievo y las hipótesis de Kernodle sobre los modelos emanados de las formas de representación escénica²⁰⁶, lo cierto es que los temas homéricos formaban parte, a esas alturas de la época moderna, del léxico habitual en la utilización de las artes plásticas al servicio de la propaganda áulica. A lo largo del proceso del Renacimiento²⁰⁷, esta iconografía fue insertándose en el mecanismo teatral de forma estructural, dentro del procedimiento de la fábula humanística y celebraciones alegóricas diversas. Haciendo un juego de palabras, se podría hablar de una especie de sincretismo del *sinecismo* del mundo antiguo. Las distintas Cortes del Barroco se fueron inclinando, lenta pero inexorablemente, hacia la estabilidad que proporcionaba la representación profana, basada en personajes y protagonistas reconocibles en el ideario de la cultura occidental²⁰⁸. Historias que generaron imágenes paradigmáticas, en su forma y en su fondo, convirtiéndose en «espejo» de príncipes, constituyendo el trasfondo de estos nuevos héroes de la modernidad. La astucia o la perfidia. El engaño o la arrogancia. La legitimidad o la insumisión. El orden o la barbarie. Se trataba, en definitiva, de la ilustración de conceptos, como la *Nikè* o Victoria alada representada en forma femenina y portando la corona del triunfo.

Ya se ha comentado que el vestuario, como los dis-

²⁰⁶ Raimondo GUARINO, "Immagini della scena, idee del teatro", 1988, 271.

²⁰⁷ F. MAROTTI, "Per un'epistemologia del teatro nel Rinascimento: le teorie sullo spazio teatrale", en *Biblioteca Teatrale*, 1971, n. 1, 23.

²⁰⁸ Mario APOLLONIO, "Alle origini della commedia", en Raimondo GUARINO, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bolonia 1988, 255-268, 267.

frases, formó parte de la composición de la imagen simbólica y emblemática. En el Carrusel de 1662 recogía Ménestrier detalladamente el repertorio del vestuario regio, a manera de crónica social. Se decía que el monarca iba ataviado con una coraza a la romana y sobre ella tres bandas de rosas de diamantes, hasta cuarenta y cuatro diamantes más se contabilizaron los que llevaba sobre la gorguera, aunque haciendo el recuento total, dicho vestuario no fue más que el soporte de cientos de piedras preciosas cubriéndole de arriba abajo, de forma que habría necesariamente de refulgir literal y metafóricamente hablando. Vestuario, lemas, motes y divisas completaban la escenificación de la puesta en escena, adornando el conjunto iconológico, resultando previsible aquella con la que se adornaba el Marqués de Villequier: un sol acompañado del mote en el que se leía “*Splendor ab obsequio*” y otra con un águila sobre la que aparecía la frase “*Uni militat Astro*”²⁰⁹.

De hecho, se acompañaba la descripción con la inscripción de entrada al Carrusel que rezaba en los siguientes términos:

“Victricibus Armis
Lodoici
Francorum Imperatoris.
Ludovicus XIV, Felicitati nationum datus
Regnum decus, humana gentis delicia,
Hostium terror, suorum desiderium,
Omnium admiratio.
Annorum vigesimo tertio, Victoriarum

²⁰⁹ MÉNESTRIER, 1669, “Des noms et des devises”, p. 148.

Numero multo majore
Adversariis mari, terrâque devictis.
Latè prolatis finibus, firmatis ubiq; terrarium sociies,
Pace suis legibus orbi sancita.
Ne quid sessarey Heroica virtus
Palastricam Victoriam non dedignatur”²¹⁰.

Ya se ha mencionado que el transcurso del torneo derivaba inevitablemente hacia otros episodios festivos: los fuegos pirotécnicos, las entradas para los bailes y las Mascaradas, a las que se dedica un capítulo aparte en el tratado. En las propias palabras del autor, “*la licencia del Carnaval era un resto de las Saturnales y las Bacanales Romanas, en las que los esclavos gozaban de provisional manumisión y libertad para divertirse, y al resto de la gente oportunidad para ocultarse y disfrazarse a su antojo*”²¹¹. Definidas igualmente como representaciones metafóricas por medio de los disfraces, de la máscara, a través de los cuales se ridiculizaban acciones más serias, pudiéndose escindir en varias categorías, como las Mascaradas Heroicas y las Bufonas. Las Mascaradas eran por tanto metáforas de un concepto explícitas por medio de los disfraces.

“*Mascherate son metafore rappresentativi un concetto per mezzo di abiti e sembianti diversi. Et ancor di queste altre son gravi piene, come il rapresentar un Heroe, un Nume con sembiance decenti. Altre capricciose e ridicole, che contrafanno straniamente i sembianti ò rappresentano cose sproporcio-*

²¹⁰ MÉNESTRIER, 1669, capit. VI, p. 102.

²¹¹ MÉNESTRIER, 1669, “Des Mascarades, Festes Populaires et Courses Burlesques”, capit. XX, p. 333.

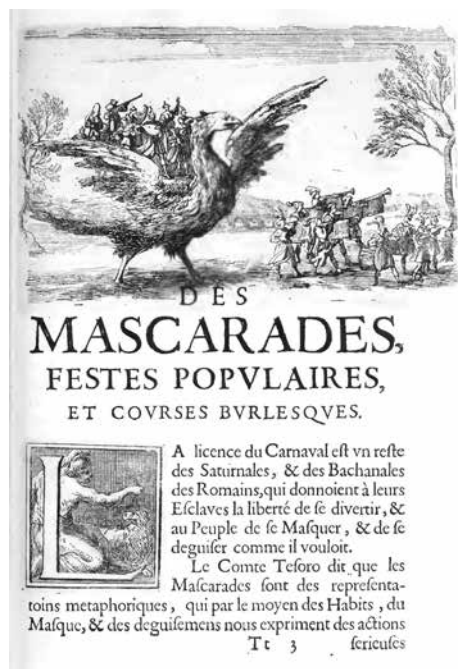


FIG. 31. C-F. MÉNESTRIER, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousel et autres spectacles publics*, 1669, Colección Getty, Open Library.

nate à imaginative". Con este párrafo resumía el sentir de un autor del pasado, incidiendo por su parte en el carácter ingenioso que se requería para la aplicación de la metáfora en todos los episodios del universo festivo, porque en su opinión no era otra cosa que una trasposición de una cosa en otra «en sentido figurado» y mencionaba expresamente el término de *figures iconologiques*²¹². En función de estas definiciones se proponían dos tipos de mascaradas, unas graves o serias y otras de sentido burlesco, siendo más frecuentes estas últimas y las protagonizaban habitualmente los bufones, *Pantalons & Saltimbanques* del mundo,

²¹² MÉNESTRIER, 1669, "Des Mascarades, Festes Populaires et Courses Burlesques", capit. XX, p. 334.

apoyándose en sus conocimientos de Merlin Cocaye²¹³, Esopo, la famosa *Égloga* del Asno de Apuleyo y de personajes habituales de la *Comedia dell'Arte*, como Trivelin o Zerlin. Como no podía ser de otra forma, remataba este apartado refiriéndose a los espectáculos venecianos, donde protagonizaban los festejos galeras, brigantinas incluida la nave ducal, el afamado Bucentauro, al que se refería también en el capítulo dedicado a la reflexión sobre las Naumaquias, recordando que en Venecia todos los años se organizaba una fiesta naval, aprovechando el escenario natural el día de la Ascensión, en la cual no solo el Dux sino todo el Senado se mostraba al público en la galera regia, en la ofrenda de un anillo al mar, mostrando simbólicamente el dominio que la República ostentaba sobre la geografía marítima en el golfo Adriático. En tal ocasión, a manera de procesión triunfal, además, desfilaban los trofeos requisados a los piratas y otros botines de campañas bélicas reales, como ocurrió precisamente a raíz de la batalla de Lepanto en 1571. Precisaba Ménestrier que el Bucentauro acostumbraba a custodiarse en el Arsenal y no se empleaba más que en ocasiones de señaladas ceremonias, como aquella en la que desfiló a su vez el rey de Francia Enrique III en su Entrada en Venecia, regresando de Polonia, rodeado de góndolas decoradas con "*escenas, pinturas y dorados*"²¹⁴.

²¹³ Teófilo Folengo, nacido como Gerolamo Folengo, más conocido por sus seudónimos de Limerno Pitocco, Merlín Cocayo o Merlinus Cocaius (Mantua 1491-Vicenza 1544). Escritor, humanista y religioso benedictino que se especializó en la sátira, sobre todo de las novelas de caballerías, con un lenguaje no muy convencional para la época, sus escritos se recopilaron en los veinticinco libros bajo el título de *Opus Maccaronicus*.

²¹⁴ MÉNESTRIER, 1669, capit. XXI, "Des Naumachies ou Carrousel qui

En esta ocasión, el año escogido para detenerse más detalladamente en las descripciones fue 1613, retrotrayéndose a las diversiones con las que el emperador agasajó a sus invitados en Viena, reunidos para tratar de los asuntos de la Casa de Austria. En la primera jornada del calendario fijado durante el mes de febrero se celebró un Carrusel, y en la tercera una Mascarada de Boda Campestre, habitualmente representada también en los escenarios teatrales, desde antaño con la descripción del ámbito satírico-pastoril de Vitruvio y la consiguiente codificación iconográfica en los grabados de Serlio sobre los tres géneros dramáticos. Un poco después volvía sobre algunas de las celebraciones organizadas en la Universidad de Alcalá, el año 1658, donde hubo “una especie de Juegos, que ellos denominaban Mojiganga”²¹⁵ y es prácticamente irresistible no reproducir los primeros versos del anuncio o cartel de las diversiones programadas:

“Un viernes se contaba por primero
Y a escarchas cano, amaneció Febrero
Tan achacoso mes, que cuando medra

se sont sur les Eaux”, pp. 360-361.

²¹⁵ Sobre este asunto son recomendables distintos trabajos del profesor J. M^a DIEZ BORQUE, como “Fiesta sacramental barroca de El gran mercado del mundo de don Pedro Calderón de la Barca”, en la *Fiesta Barroca*, Ministerio de Cultura, Madrid 1992, pp. 25-86. Del mismo autor, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto 2002. Ver también E. CO TARELO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, NBAE, 1911. Así que Mojiganga se podría definir en su acepción como diversión popular, no dramática en su origen, que se fue incorporando a la representación o breve juguete escénico, grotesco por su asunto, sus tipos y sus disfraces, frecuentemente animales, también llamado máscara o procesión, diversión carnavalesca acompañada de música estridente.

En faltarle la gota está con piedra.
Este día con trajes placenteros,
A correr Mojiganga los Barberos
Salieron en rocines disfrazados,
Veinte y ocho sumados y montados
Iban en dos hileras
Vestidos con pellejos de unas fieras,
Que sin duda en sus manos más crueles
Dejaron afeitándose las pieles
Y si en esto Lector por pio escarbas,
Callen las relaciones y hablen las barbas [...]”²¹⁶

Con un año de antelación, se publicó en la especializada imprenta de Robert Ballard en París, la Mascarada titulada *Les Plaisirs troublez*²¹⁷, representativa del gusto asentado en la corte por esta disciplina, del que Ménestrier se hacía eco, como no podía ser de otra forma, en un texto monográfico sobre los distintos aspectos de la Fiesta.

²¹⁶ MÉNESTRIER, 1669, “Des Mascarades, Festes Populaires et Courses Burlesques”, capit. XX, p. 345.

²¹⁷ Forma parte de un corpus de obras relacionadas con estos asuntos, conservadas en la Biblioteca Nacional de España (BNE), figurando esta en concreto en el Fondo Antiguo con signatura T/ 7930.

S.

Rigaudon

le Rigaudon des Vaisseaux.

VI
 III. SOBRE DANZA

En ocasiones se terminaban los torneos con las Entradas de *Ballet (Entrée)* en las que los caballeros danzaban en el campo de liza, para hacer ver a las damas que eran tan galantes y generosos como los anteriores contendientes. No menos habitualmente se organizaba un gran baile por la noche, en el que se aprovechaba para la entrega de premios, tal y como se pudo ver en la descripción del Torneo del Belvedere o en otros²¹⁸, como se hizo en Nápoles en 1658 y en otras tantas ocasiones en la Corte de Saboya.

Desde los coros ditirámicos y las danzas dionisiacas a las danzas de la victoria de Apolo contra la serpiente Pytón celebrados en el Santuario de Delfos, los bailes constaban en el sentido originario de tales muestras de alabanza en honor de los dioses mantenidos a lo largo del tiempo en la puesta en escena de acontecimientos oficiales de los estados, siendo una de las representaciones más espectaculares de todo el siglo XVII, la Ópera de *Le Nozze de Dei*, en julio de 1637, ideada por Alfonso Parigi para conmemorar el matrimonio de Fernando II de Medici y Victoria de la Rovere, Princesa de Urbino, donde se pudieron contemplar, entre otras atracciones, en el cortile del florentino Palazzo Pitti danzas acrobáticas de tritones, “*marvelously bizarre novelty of a dance*”²¹⁹ coreografiadas por Agnolo Ricci, con grupos de tres danzarines a cada lado de la escena sobre caballos marinos, entre docenas de delfines y nereidas y otras criaturas del ilusorio mundo marino.

²¹⁸ MÉNESTRIER, 1669, capit. XVI, “Des actions des Tournois”, p. 289.

²¹⁹ BLUMENTHAL, 1986, p. 255.

En la segunda escena del V acto, en la que se abría una vista de todo el cielo, Júpiter lideró un grupo de cantantes y bailarines. Hasta veinticuatro caballeros ocuparon el centro escénico, con angelotes sobre nubes flotantes en el cielo, y donde se pudo vislumbrar a los malvados *Dioscuros* cabalgando acompañados de otros miembros de su séquito. Otros danzarines se movieron formando las letras FO, por Fernando y VA, obviamente por Victoria, mientras los espectadores despreocupados por los aparatos técnicos que causaban estupor entre la concurrencia, acabaron por centrar su atención sobre la belleza de los bailes, y al cabo de las cuatro horas que duró la representación, basada en la idea de Fernando Saracinelli inspirada en *La Jerusalem liberada* de Tasso, los florentinos se mostraron orgullosos de no haber tenido que importar artistas foráneos para la actuación, ya que el total de los ciento cincuenta intérpretes y participantes eran residentes del territorio toscano. Asimismo, los festejos, con carrozas y maquinaria atribuida a Felice Gamberai²²⁰, finalizaron con un *ballet* ecuestre celebrado durante la tarde del 15 de julio en el anfiteatro de los jardines Boboli. Allí se pudo ver una carroza conducida por cuatro elefantes que condujeron a Armida a la arena, uno de los personajes que mejor encontraron acomodo en la corte francesa de Luis XIV. En uno de los momentos finales, el público quedó subyugado, cuando Eustaquio desde el oeste y Eberardo desde el lado contrario se enzarzaron en un complejo movimiento acompasado de *ballet* ecuestre, mientras la

²²⁰ A. M. NAGLER, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1964, pp. 162-174.

famosa hechicera, alabando el valor de los contendientes, les invitaba a su palacio, en el que se había transformado la anterior decoración. Por un momento la escena quedó desierta, al desaparecer los tres personajes tras la fachada del etéreo palacio hasta que apareció una figura que personificaba el Amor Púdico, conducido por seis impolutos caballos blancos que hicieron las delicias del personal y que llegaba con la misión de redimir a los cautivos por las delicias sensuales precederas, continuando su magnífica actuación con el asalto al Palacio, que desapareció mágicamente ante el estupor de los espectadores maravillados, retornando al suelo escénico los caballeros liberados envueltos en una danza de *ballet* igualmente compuesta por Ricci.

Apenas unas líneas, y muy superficialmente, en una de las obras de referencia de la Historia de la Danza, para aludir al mismo jesuita de Lyon que escribió otra monografía extensa, en este caso sobre el baile, pese a su enorme relevancia, en la línea de la historiografía²²¹ de los estudios que se han dedicado a este tema, incidiendo tradicionalmente en su ámbito de desarrollo e innovación de las grandes figuras ya en la época contempo-

²²¹ Los distintos estudios que han empezado a abordar la Historia de la Danza, desde no hace mucho, de forma monográfica, suelen adolecer de una visión un tanto constreñida y poco transversal, a la hora de considerar el pasado de forma descompensada frente a trabajos centrados en la técnica de baile y sobre todo a partir de figuras que han monopolizado la atención no tanto de los investigadores como de los profesionales del baile. En los últimos tiempos por ejemplo empiezan a mencionarse los movimientos acompañados de los espectáculos cortesanos promovidos por Catalina de Medici en la Francia de la segunda mitad del siglo XVI, obviados frente a recurrentes análisis de la figura de Fokine entre otros, pero es que “*hay vida antes de Fokine*”.

ránea y desde las Vanguardias, desde Nijinsky a Nuréyev. Sin embargo, hay que remitirse a tiempos mucho más remotos, desde los Pantomimos romanos, como Bathylus y Pylades, favoritos de Mecenas en tiempos del Imperio de Augusto y de Trajano respectivamente, para encontrar los orígenes de lo que en la documentación original ya se citaba como «Coreografía», aspecto que por entonces quedaba supeditado a la dirección escénica del Escenógrafo. Es el caso del mencionado Agnolo Ricci, quien se ocupó también de los bailes organizados para la representación del Intermezzo de *La Liberazione di Tirreno* en Florencia en 1617. O de Tomaso Gudoni, encargado de las danzas, concretamente “*Gallardas, Gavotas y Danzas Españolas con castañuelas*” que acompañaron por su parte en el espectáculo de la *Hipermestra*, bajo la supervisión de Ferdinando Tacca, en Florencia igualmente, pero en el marco del Teatro de la Pérgola, para conmemorar el nacimiento del Príncipe Felipe Próspero en 1658. Por esas fechas ya estaba perfilada la figura del *Maitre de Ballet*, cuando Ménestrier tipificaba pormenorizadamente en la Francia de Luis XIV los distintos episodios dentro de lo que se entiende como la Fiesta Barroca, no solo en el *Tratado sobre el Carrusel*, donde un capítulo entero estaba dedicado a las *Entrées* entendidas como divertimento ejecutado por bailarines casi milimétricamente definido, tal y como se puede comprobar en los gráficos que ilustran la teoría en los tratados recopilatorios, como los de sendas obras de Feuillet, que también se abordan seguidamente.

Así, en el texto de Copeland²²² se afirma que el famoso jesuita distinguía entre «danza simple», la cual “*imitaba las acciones de los hombres, animales y cosas inanimadas*” y hablaba de los coreógrafos como aquellos quienes se ocupaban de la composición de los bailes y de la selección de la música complementaria, distinguiendo los aspectos más agradables, pero adaptándose dogmáticamente a la naturaleza de las cosas imitadas, o sea que se bailaba el viento por analogía a cómo debía de ser una danza rápida y salvo esas apreciaciones parece que no era más específico en los aspectos técnicos. De hecho, según tales preceptos, se consideraba en este análisis del religioso de Lyon como promotor del “*bailarín de Fé o Filósofo*”. El texto de Copeland se refería a Ménestrier en dichos términos para contrarrestar su concepción más ortodoxa frente a las innovaciones que supuso la figura de la centuria siguiente, Noverre, quien aportaba un carácter individualista, más libertario y mutable para la labor del bailarín.

A estas alturas, se puede afirmar que la sociedad barroca era una sociedad educada en los usos y costumbres del espectáculo. Y dentro de ellas, la danza era una de las disciplinas más valoradas y completas, de la que se ocuparon hasta los jesuitas, sin duda la orden religiosa que asumió la herencia de las Artes como forma de educación principesca, tal y como ocurría con la Compañía en la sede del Colegio Imperial de Madrid. Porque la danza ayudaba a mejorar las calidades éticas y estéticas, de cuerpo y espíritu. Se consideraba reflejo de medida y

²²² Roger COPELAND y Marshall COHEN, *What is Dance?* Oxford University Press, 1983.

buenas maneras, derivadas del control del ritmo, cualidades todas gracias a las cuales se alcanzaban la armonía del estado de ánimo y la identificación del individuo con el cosmos. Y la danza era la coreografía la expresión de la geometría, de la perfección del movimiento, así que una muestra del dominio técnico, y así solía enseñarse a los alumnos, consistiendo su aplicación práctica en recitar al mismo tiempo que se bailaba.

Luis XIV vino a personificar el prototipo del virtuoso del baile ideal. Es verdad que desde tierna edad mostró una predisposición natural a la danza, pero no tardó menos en percatarse de las posibilidades inherentes a este aspecto artístico para desenvolverse en sociedad, para hacer gala del histrionismo propio de una época como maestro de ceremonias y protagonista a la vez, también para usarla como vehículo de transmisión de las ideas de gobierno absolutista. El *otium* sin olvidar el *negotium* de los patricios romanos. El patetismo catártico como forma de adoctrinar en la ética, en la épica de sometimiento al poder central, como el sol en el centro de ese universo que rememoraba los clásicos, el rey se asimilaba a la figura de Apolo, el rey Sol, un rey en continuo movimiento, sin el que no era posible la vida misma.

A los quince años casi recién cumplidos y con la Fronda sofocada no hacía mucho, el rey bailó en una de las primeras ocasiones en las que dejó extasiada a la concurrencia, con motivo de la representación de *Peleo y Tetis*. Y por esta facilidad personal, además de la aceptación de la disciplina, se fusionaron textos y música, canalizando la presentación a través de los dos géne-

ros que hicieron furor en Francia: el *Ballet* de Corte y la Ópera. Esta última promovida por el primer ministro, el cardenal Mazarino, quien se encargó de llevar a Francia al principal representante italiano y creador prácticamente del género operístico veneciano: Giacomo Torelli, reputado por sus impactantes creaciones para ambientar espectáculos a gran escala como el de la *Finta Pazza* (1645) y el *Orfeo* (1647), los primeros montajes italianos de tal carácter que se llevaron a cabo en la sala del Petit-Bourbon. Por esas mismas razones tampoco tuvieron problema en colaborar los genios de esa época de la órbita regia, el protegido del Duque de Guisa, Lully, nombrado compositor de la Real Cámara y el entonces protegido del príncipe de Conti, Molière. Texto y música se compaginaron a la perfección como fórmula en *El burgués gentilhombre* (1670) como ya se ha visto. De hecho, la actividad de Lully fue derivando hacia la naturalización de los tipos italianos importados, hasta llegar a modificar el lenguaje de los espectáculos por el francés, institucionalizado en la trilogía del texto que se canta y baila, dando lugar a la tragedia lírica propiamente gala, origen de la Ópera francesa, inaugurado con la representación de *Cadmus y Hermione*, con texto de Quinault. Entre 1673 y 1686 ambos dos, Lully y Quinault colaboraron produciendo hasta once obras, entre las que destacó indudablemente *Armida*, pasando a formar parte del repertorio básico en la imaginería del operístico internacional.

Lujo y esplendor se fueron asentando en la retina cortesana, pero igualmente los *ballets* eran representados en los teatros públicos y de unos y otros se nutrieron las

crónicas de algunas de las publicaciones y fuentes indispensables para el conocimiento del espectáculo francés, el *Mercurio Galante*, fundado por Donneau de Visé o *La Gaceta*²²³. Títulos firmados con Lully como compositor principal, en colaboración con Isaac de Benserade, además de las obras más representativas del repertorio de Molière, se localizan igualmente entre los inestimables fondos de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Toda esta evolución culminó con la aparición de los bailarines profesionales en 1681 con el *Triunfo del Amor* de Benserade, completándose la solidez poética del espectáculo puramente francés en el binomio de Lully y Quinault con la creación de la Escuela de Danza de la Ópera en 1713. Es en este contexto en el que se integran las Entradas, como género específico en el que intervenían distintos personajes de la corte versallesca en los comienzos de cada acto.

De hecho, antes de cumplir los siete años, Luis XIV ya había protagonizado una especie de *Intermezzo*, a manera de colofón de uno de los espectáculos en tiempos de su progenitor, que se tituló *Fantasías Ingeniosas*, una danza de monos, loros voladores y avestruces mecánicas. Así los *Ballets de Cour* a los que se aficionó el monarca desde niño²²⁴ eran mezcla de bailes de disfraces, una forma de entretenimiento dramático en el que co-

²²³ Se pueden consultar en Gallica. Fr.

²²⁴ Al parecer se mostraba aficionado a los bailes desde la infancia, y después, según Saint Simón, “*Las fiestas frecuentes, los paseos privados a Versalles, los viajes fueron los medios de que se valió el rey para distinguir y mortificar al nombrar a las personas que podían asistir cada vez*”, en G. MONGREDIEN, *Luis XIV*, Barcelona-México 1971, p. 215.

laboraban al unísono poetas, compositores, coreógrafos y artistas, que precedió a esa forma todavía más integral de representación musical, que terminó siendo la Ópera. Antes de su reinado por tanto, la danza se iba asentando en la preeminencia de divertimentos cortesanos, pese a que solía mencionarse el hecho de que a Luis XIII no le hiciera demasiada ilusión y solo hubiera bailado puntualmente en una ocasión un *ballet*, en 1625²²⁵. Voltaire ahondaba en este aspecto, cuando relataba que el baile de aquél era de mal gusto y no presagiaba los que serían dichas artes en Francia treinta años después,

²²⁵ Se menciona habitualmente el *Ballet de la Viuda heredera de Billebahaut*, celebrado en 1626 en el palacio del Louvre, organizado por el Duque Enrique de Nemours, Intendente de los Placeres de la Corte desde 1621 a 1637, en el que el rey Luis XIII bailó, y del que se conservan diversas estampas en el llamado *Album Rabel*, en el Gabinete de Estampas del Museo del Louvre. Los bailarines representaban a los distintos continentes, de cuyas lejanas tierras se habían presentado embajadas rindiendo homenaje ante la rica heredera y su amante Fanfan de Sotteville. Por otro lado, no se tienen muchas noticias ni sobre el libreto ni el diseño general del evento, salvo que su autor Daniel Revel (1578-1637) recogió algunas instantáneas en las que predominaba el sentido burlesco, a propuesta del poeta del rey, Bordier, de una sátira de la propia corte. Sabine DU CREST, *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, Actes du colloque du Centre du recherches sur le XVIIe siècle european, Université Michel de Montaigne, Ch. MAZOUER (ed.), Tubinga 2006, pp. 319-331. Ver también Nieves ESTEBAN CABRERA, *Ballet: nacimiento de un arte*, Nieves Esteban Cabrera S.L (ed) 1993. El caso es que, en otra ocasión al menos, se documenta la participación del monarca en un espectáculo de semejantes características, de Etienne Durand (1590-1618), *Discours au vray du Ballet avec les desseins, tant des machines et apparences différents que de tous les habits des Masques*, París, Ballard 1617, que resulta ser una temprana adaptación de la obra de Tasso en un Ballet, bailado por Luis XIII en la Sala del Louvre, el domingo 29 de enero de 1617, con magníficas ilustraciones por cierto, pudiéndose consultar texto e imágenes en [www. Gallica.fr](http://www.Gallica.fr)

en tanto Luis XIV “sobresalía en las danzas graves, convenientes a la majestad de su figura y que no ofendían la de su rango”²²⁶. Lo cierto es que en la corte de su padre ya se estaba fraguando un entorno favorable a la música en todas sus facetas. Entre 1621 y 1625 pasaron por Francia las compañías de los grandes músicos y cantantes Niccolò Barbieri y Francesco Gabrielli²²⁷. Trabajando para ellos cantó el solista Andreini en París *La Centaura*, en la que interpretó sonados duetos con personajes en el papel de Talía, Pan, la Tragedia y Sagitario, lo que hacía sospechar hacia dónde se inclinaba el gusto cortesano en cuestiones mitológicas, en concordancia con una creciente progresión del resto de episodios del género, como las partes de baile y los coros.

En 1622 se publicó también en la capital del Sena el libreto de *La Ferinda*, calificada como “*Comedia Musical con diálogos cantados en versos, recitativos varios y arias*”. Se trataba en todo caso de imitar en lo posible la adaptación para el lenguaje áulico en ciernes, de los géneros abordados con éxito en Italia, de la experiencia musical veneciana, florentina y mantovana. De hecho, a través de esos veteranos cantantes como Andreini, ya con un cierto repertorio fijo, enlazaba con el siguiente periodo, ya que sus últimos viajes a París, entre 1643 y 1647, coincidió con las representaciones en el Petit-Bourbon de la *Finta pazza*, donde cantó expresamente en el que se considera uno de los primeros exponentes del nuevo género operístico importado de los Teatros de la ciudad de los Canales,

²²⁶ VOLTAIRE, 1954, pp. 260-261.

²²⁷ S. CARANDINI, “Imprese teatrali nella penisola. Produrre e vendere spettacolo”, 1995, pp. 117-163.

donde el Gran Mago venía experimentando en los nuevos edificios habilitados para esta nueva práctica escénica, fundamentalmente en el Teatro Novísimo, diseñado por él mismo. Andreini volvió a cantar el *Orphée* de Francesco Buti y Luigi Rossi, con escenografía igualmente de Torelli, con bailes y vestuario de Giovan Battista Balbi, y maquinaria de grandes aparatos, precursores de los posteriores, reutilizados para empezar en la *Andromède* de Corneille en 1650. El espectáculo a gran escala quedó en suspenso con el paréntesis de la revuelta de La Fronda ciertamente, pero para su renacimiento en las condiciones que alcanzaron su apogeo con el reinado de Luis XIV, fusionando texto, música y danza, en manos de esos artistas especialmente dotados para las Artes Escénicas, que hicieron de su reinado una época dorada.

Se refería Ménestrier en el *Tratado sobre Torneos*, a un festejo de 1608, en el que ocho pajes condujeron la carroza que simbolizaba la Gloria, que fue introducida en una sala del palacio de Turín, donde después se danzó un *ballet*²²⁸ de muchas figuras alumbradas con numerosas antorchas, después del cual el personaje en cuestión lanzó el desafío mediante un heraldo vestido con una cota de armas con los blasones del Duque de Nemours, llegados desde París. Entre todas las Artes promovidas en el reino de Luis el Grande, la Danza es la que más rápidamente avanzó, porque el monarca era de la opinión de que con los ejercicios corporales se adquiría majestuosidad. A emulación del rey y para gozar de su favor, los cortesanos hicieron del baile el instrumento para fa-

²²⁸ MÉNESTRIER, 1669, p. 115.

bricar una corte esplendorosa. Y a la construcción de la imagen regia aprovechando la actividad coreográfica, dadas las condiciones naturales y la verdadera pasión con la que el monarca disfrutaba de dicha actividad. Ya con dieciséis años, protagonizó el *Ballet du Temps*²²⁹, el último día de noviembre de 1654, atendiendo a lo que figuraba en la portada del libreto, justo un año después de interpretar el *Ballet de la Nuit*, donde apareció ataviado ya con la semblanza del Sol en plenitud, uno de los motivos iconográficos y simbólicos por los que se rigió su política y su propia vida cotidiana, siendo uno de los más de setenta protagonistas que encarnó en los veinticinco *ballets* de su reinado en los que participó.

Hasta el no menos famoso *Ballet des Saisons*²³⁰ de 1661 donde encarnó el papel de la diosa²³¹ de la fertilidad Ceres donante de trigo a su pueblo, en la representación de la renovación periódica de la tierra, que fue el primero después de la muerte del Cardenal Mazarino,

²²⁹ Se conserva un ejemplar de este Ballet en la BNE, con la signatura T/2035, sin que conste la procedencia del ejemplar, ni del resto de los que constan en los depósitos de dicha biblioteca y que se referencian a continuación.

²³⁰ *Ballet des Saisons* Dansé à Fontainebleau par sa Majesté le 23 Iuillet 1661. Paris, Chez Ballard. El ejemplar de la BNE consta con signatura T/2029.

²³¹ Al parecer de los distintos registros historiográficos, el rey encarnó solo en el Ballet de *Les Amants Magnifiques*, en 1670 a dos dioses él mismo, como fueron Neptuno y Apolo. Bibliografía ineludible sobre el particular: Marie-Françoise CRISTOUT, *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*, Paris, Picard, Centre National de la Danse, 2005. Philippe HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand Siècle: 1643-1715*, Paris. Ed. Desjonquères, Centre National de la danse, 2002. Philippe BEAUSSANT, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992. Régine ASTIER, "Louis XIV, premier danseur", en *Sun King: The Ascendancy of French Culture Turing the Reign of Louis XIV*, Washinton, The Folger Shakespeare Library et London y Toronto, Associated University Presses, 1992, pp. 99-102. Marie-Claude CANOVA-GREEN, *Ballets pour Louis XIV*, Paris, Klincksieck 1997.

se sucedieron igualmente los significativos títulos: el *Ballet des Plaisirs* (1655)²³², *Amour Malade Ballet du Roy* (1657)²³³ y el *Ballet Royal de la Impatience* (1661)²³⁴. Y antes del último *ballet* donde parece que participó, el *Ballet de Flore* (1669)²³⁵ se registraron otros tantos con títulos igualmente representativos, no solo de la emblemática por la que transcurría la senda cortesana, sino además de la participación de valores propios de la mascarada y la implicación de las Artes en la configuración del programa político, a través del cauce de la danza. Así, se registraba en 1663, el *Ballet des Arts*²³⁶ y *Les Amours Deguisez*²³⁷ en 1664.

Alguien dijo una vez que la realidad es tozuda y lo cierto es que la corte francesa era persistente en el carácter teatral con predominio de la máscara, en el que

²³² *Ballet des Plaisirs*. Dansé par sa Majesté le 4 jour de Februrier 1655. Divisé en deux parties. Dont la premiere contient les delices de la Campagne & la seconde les divertissement de la Ville, Paris, Chez Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique 1655. El ejemplar conservado en la BNE consta con signatura T/2032

²³³ *Amour Malade*. Ballet du Roy. Dansé par sa Majesté, le 17 jour de Janvier 1657, Paris, Chez Robert Ballard. El ejemplar depositado en la BNE consta con signatura T/7933.

²³⁴ *Ballet Royal De la Impatience*. Dansé par sa Majesté le 19 Februrier 1661. Paris, Chez Robert Ballard. El eemplar de la BNE consta con signatura T/7938.

²³⁵ *Ballet Royal De Flore*. Dansé para sa Majesté, le mois de Février 1669, Paris, Chez Robert Ballard. El ejemplar de la BNE, consta signatura T/10754.

²³⁶ *Ballet Des Arts*. Dansé par sa Majesté le 8 Janvier 1663. Paris, Chez Robert Ballard. El ejemplar de la BNE consta con signatura T/7935.

²³⁷ *Les Amours Deguisez*. Ballet du Roy. Dansé par sa Majesté, au mois de Fevrier 1664. Paris, Chez Robert Ballard. El ejemplar de la BNE consta con signatura T/2031.

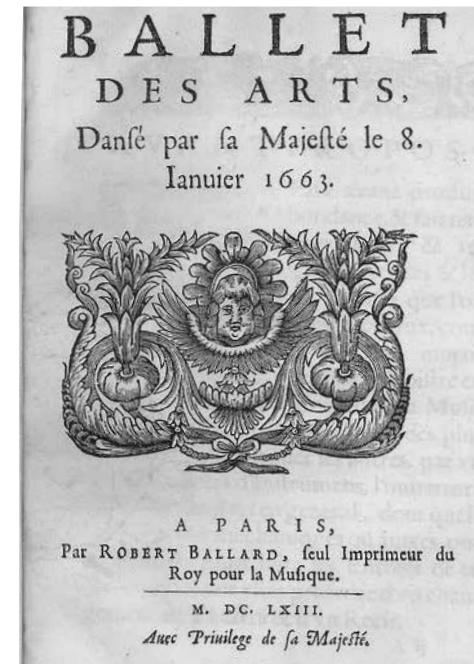


FIG. 32. *Ballet des Arts*, 1663.

los cortesanos funcionaban cual cuadrillas derivadas del torneo, oscilando en torno al epicentro constituido por el monarca. Máscara bufa a veces, con la paradoja de que emanaba de su escenario el destino de los propios participantes, tal y como se puede comprobar en los diseños coreográficos insertos en los libretos de estos bailes, en los tratados como el de Ménestrier y en los recopilatorios a posteriori como el *Recueil de dances* de Raoul Auger Feuillet (1660-1710). Las cuadrillas tenían su traslación en las formas perfectamente medidas y estudiadas, geométricas, representativas de convencionalismos. Tan solo en un *ballet* se podían multiplicar las «figuras» hasta los centenares, con cambios continuos,

que parecen imposibles de memorizar o de trasladar a una danza coherente, si no fuera por la presencia del «maestro de danza»²³⁸.

Desde el punto de vista escenográfico se contemplaba una evolución en el baile que fue desde el desarrollo en el proscenio, en la parte exterior del espacio escénico, hasta otros lugares posibles como fueron grandes salones o jardines, como ocurrió en numerosas ocasiones en Versalles. Se han llegado a analizar las danzas al detalle, empezando por dilucidar si las figuras eran compuestas de número par o impar, puesto que de estas últimas podría deducirse el favor sobre un individuo, o sea el rey, pero sin embargo, no hay una tendencia clara en su favor, de forma que lo mismo integraba uno de diez egipcios, como uno de nueve musas, que impide pensar en una ventaja manifiesta hacia el monarca para lucirse especialmente, porque hacerlo indiscriminadamente hubiera causado simplemente un desequilibrio en el grupo de baile, lo que no impide que en alguna ocasión se distinguiera como solista y que en otro caso permitiera dicha distinción a otra *vedette*, como hizo con Mademoiselle Verpré, hija de uno de los maestros de baile de la corte en esos momentos, cediéndole el protagonismo al final del *Ballet de Alcidiane* (1658). En ciertas ocasiones, por tanto, hizo gala de su protagonismo pero solía bailar en compañía, precisamente cuando encarnó el papel del dios Sol Apolo, tanto en el *Ballet de la Nuit* (1653), *Les Noces de Pélée et de Tetis* (1654), *Hercule amoureux* (1662) y el *Ballet Royal de Flore* en 1669. Y no solo bailaba personajes sino



FIG. 33. R. A. FEUILLET. *Ballet de neuf Danseurs, Recueil de dances*. 1700. BNE, European Library.

también papeles alegóricos como los de la Cólera, la Envidia, la Desesperación o los Elementos, como el Viento o Eolo. Parece que bailó solo por vez primera sobre un tablado, al final del *Ballet des Plaisirs*, personificando al genio de la danza, pues en el libreto se precisaba que ejecutó *une entrée seul* y ya unos meses después en el *Ballet des Bienvenus* ya se representó a sí mismo y ahí sí lo hizo en solitario, puesto que temas referidos a la gloria regia no podía compartirlos ni con los compañeros de baile. De manera que las cualidades de la danza quedaron supeitados al valor simbólico. No era la costumbre, pero en determinados momentos era impensable no hacerlo así, como ocurrió con motivo de su matrimonio con la

²³⁸ Pierre RAMEAU, *Le Maître à danser*, París 1725.

infanta española, donde Luis representó a la propia Casa Real Francesa y la reina a su vez a la de Austria, siendo un baile en pareja, pese a que la española no compartía la afición de su marido por este pasatiempo festivo y que no volvió a reaparecer bailando hasta 1664 en *Les Amours déguisés*, en el papel de Proserpina.

También se ha especulado sobre la calidad de baile del monarca y aunque es difícil precisar, lo cierto es que según las descripciones “no desmerecía” los papeles representados, ni siquiera cuando encarnó al Genio de la Danza con dieciséis años. Su primer maestro de baile desde 1644, fue Henri Prévost, a quien sucedió Jean Regnault, que años más tarde fue uno de los componentes de la Academia Real de Danza. Y cotidianamente recibía lecciones de Pierre Beauchamp²³⁹, que ostentó el cargo de compositor de *ballets* del rey durante veinte años. Cabe deducir que con cualidades innatas y buenos maestros no es de extrañar que fuera, pese a su cargo, un buen bailarín. Con todo, es posible que se sintiera más seguro si alguno de los componentes de las cuadrillas con quienes bailaba tuvieran mayor experiencia que el resto, como ocurría con el Duque de Saint Aignan, veintiocho años mayor, apasionado de la danza, y además uno de los hombres más cultos y de mayor refinamiento del reino, encargado por si fuera poco de la organización de las diversiones regias, quien le acompañó en cinco de las seis Entradas representadas

²³⁹ Ver Rebecca HARRIS-WARRICK, “Louis XIV et la danse”, en *Le Prince et la Musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Textos reunidos por Jean DURON, centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2009, pp. 117-136.

del *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) por ejemplo. No se puede olvidar el origen de estos bailes en las mascaradas, tal y como se ha dejado expuesto anteriormente, lo que explicaría el sobrenombre por el que fue conocido en *Ballet des Muses* (1666) o Mascarada Española. De lo que no queda duda es de su labor como protector de la Danza, y de las Artes en general, con la promoción y estabilización de las distintas Academias Reales así como de la música y la danza anotada, gracias a lo cual se conservan estos gráficos que permiten hacerse una idea aproximada de lo que fueron estos tipos y sus movimientos hasta la recopilación del sistema de Feuillet, publicado en 1700 en su libro titulado *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, y otro sobre contradanzas²⁴⁰.

Se suele considerar *Le triomphe de l'Amour* como una obra excepcional, ya que era un híbrido entre el *Ballet* y la Ópera, que fue representado en Saint-Germain-en-Laye en 1681, cuando el relevo lo habían tomado otros miembros de la familia, puesto que Luis había dejado de bailar en 1679, lo cual no significa que desapareciera el baile por completo porque había ocasiones suficientes para hacerlo, en los numerosos episodios de los que se componía la Fiesta, ya fueran bailes propiamente o mascaradas o en los entreactos de comedias, a la manera de los *Intermezzi* instituidos por Buontalenti a finales

²⁴⁰ En la BNE hay numerosos testimonios de la obra de Raoul Auger Feuillet, como el *Recueil de dances* (1700) que aparece en el catálogo con signatura M/1146(3), otra edición con el mismo título de 1709 (digitalizado) con signatura M/1147 (2), como el *Recueil de contredances mises en chorégraphie: d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans savoir eu aucune connoissance de la chorégraphie* (1706) con signatura M/858.

del siglo anterior, incluso haciéndolo en el interior de los distintos apartamentos de Versalles, como se registraron en el Salón de Marte y en el Salón de Apolo, donde los asistentes se acomodaron en estrados acondicionados y hasta los músicos en tribunas, en gradas si el espacio lo permitía, según prueban testimonios e imágenes como la del célebre grabado de Antoine Trouvain, de 1696 o la planta del baile celebrado en la mencionada Sala de Marte acondicionada con ocasión del matrimonio del Duque de Chartres, que figura en el “*Recueil des relations des cérémonies de la cour de France, copié pour Desgranges sur les originaux, appartenant au sieur de Sainctot, maître des cérémonies*”²⁴¹.

El *Ballet des Ballets*²⁴², de 1671, en honor de la segunda Madame, la princesa Palatina, formó parte de los regocijos habituales previos a la Cuaresma, que se celebraban en el palacio de Saint-Germain-en-Laye. Ocasiones nada aleatorias desde luego, ya que el espíritu carnavalesco marcó las comedias-*ballets* creadas por Molière para este escenario de festejos, concebidas en plena connivencia con el rey como obsequios impregnados de una ideología amorosa para la favorita de turno.

“*Louis XIV ne fut donc pas un roi sans divertissement*”²⁴³. Las fiestas reales estaban cargadas de implicaciones políticas, que contribuyeron sustancialmente a la exal-

²⁴¹ Depositado el tratado en la Bibliothèque Mazarine, en París.

²⁴² *Ballet des Ballets. Dansé devant sa Majesté en son Chateau de S. Germain en Laye au mois de Decembre 1671. Paris, Chez Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.*

²⁴³ Ch. MAZOUER, *Molière et des comédies-ballets*, Bibliothèque de l'Age classique, Klincksieck, Yonne 1993, p. 22.

tación de la grandeza del rey y de la monarquía. Las Artes, especialmente aplicadas al espectáculo, estaban orientadas a resaltar la figura central del monarca en un universo de decoraciones efímeras, no por ello menos cuidadas en todos los detalles al servicio regio. En dicho microuniverso de fiestas de corte efímeras, de carácter eminentemente barroco, las comedias-*ballets* de Molière y la música de Lully ocuparon un lugar prioritario.

“Unissens-nous tous trois d'une ardeur sans seconde, Pous donner du plaisirs au plus quand roi du monde”²⁴⁴

En la comedia-*ballet* estaba la clave para entender el sentido programático de la monarquía, mezcla de determinación, solemnidad, melodía, texto y alegoría. Las tres piezas: *Ballet de las Musas*, *Los Amantes magníficos* y el *Ballet de los Ballets*, formaron una suerte de unidad, una antología de los mejores en el género, basados en la fórmula de las *Entrées* ambientadas con ayuda de la maquinaria que se fue imponiendo en el Teatro de Saint Germain, pero también en el resto de los escenarios palatinos. Desvanecidos los efluvios y desmontada la parafernalia decorativa, la pretensión del eminente artista era aprovechar al máximo la pervivencia de sus creaciones, donándolas al público del Palais Royal en muchas ocasiones, aunque la pastoral de esta obra figura en la historiografía como perdida²⁴⁵, si bien se custodia un ejemplar en la BNE, lo que vuelve a incidir sobre la inestimable riqueza de sus fondos.

²⁴⁴ Ch. MAZOUER, 1993, p. 27.

²⁴⁵ Ch. MAZOUER, 1993, p. 45 y p.69.

Dentro de la denominación de comedia-*ballet*, la variedad era inmensa, de amores con analogías heroicas, de reproches, cómicas, pastorales, pero todas respondían a un propósito, de exaltación interna de cara a las exigencias exteriores, para fomentar la creencia en un programa político de sólida raigambre sustentado gracias a un proyecto artístico unitario, que pudiera debilitar las intenciones de agresión externa. Así que, pese a la crítica inherente en algunas de las tramas, además de los evidentes objetivos lúdicos, Molière y los demás colaboradores necesarios como Lully y los sucesivos escenógrafos participantes en los montajes, trabajaron al efecto de elaborar un preciso retablo social de honrosas e idílicas connotaciones, con proyección en el exterior.

Se desprende que la promoción regia influyó en diferentes ámbitos sociales y artísticos, lo que explicaría la estampa representativa del sello de la portada de esta obra emanada de la prensa de los Ballard, con Apolo rodeado de las Musas, deleitándose en el Parnaso, el mítico lugar de donde emanaba la creación artística. Parece notable el paralelismo con la imagen del grabado de Dolivar, colaborador habitual de Berain, quien ejerció las labores de escenógrafo de los espectáculos cortesanos a lo largo de la segunda mitad del siglo, en relevo de los italianos, todos los cuales sirvieron al efecto de fijar la iconografía e iconología de la Fiesta. En este punto merece una mención expresa la relación del monarca con la producción musical impresa, dada la importancia que va desvelándose de la implicación real con todas las facetas de las Artes Escénicas relacionadas con la Fiesta, porque en tales actos lúdico-propagandísticos se dilucidaba el gusto, la autocracia,

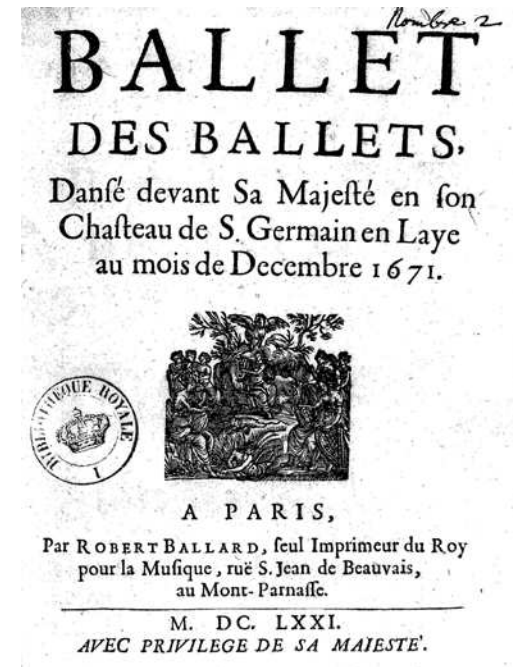


FIG. 34. *Ballet des Ballets*, 1671. BNE, The European Library.

la sumisión y hasta la misma reputación del monarca. Es más, la especial relación de la monarquía con la música arrancaba desde tiempos anteriores al rey Luis XIV. Ya había sido relevante la promoción de Catalina de Medici, cuyo apellido arraigaba con idéntica costumbre en Italia y más concretamente en Florencia, promocionando la Academia de *Palais*²⁴⁶ y la labor del poeta Ronsard a ma-

²⁴⁶ Las *Fêtes* de corte de los Valois parecían estar animadas fundamentalmente por el deseo de recuperación de la música y poesía antiguas. En este sentido, el poeta Pierre Ronsard era firmemente partidario de Mellin de Saint-Gelais, primer poeta francés que fusionó ambos aspectos. Las antiguas danzas tenían además efectos éticos y terapéuticos imposibles de obviar en una época tan convulsa como la que vivió la Francia en guerra interna a

nera de preámbulo de su descendiente, para la restitución de la música antigua. El “*milagro de la música, la lengua de los dioses*”²⁴⁷. Por su parte, Luis XIII otorgó cuantiosa pensión a uno de sus músicos de cabecera, pero para la impresión de música anotada y esquemas grafiados de danza, el impulso del rey Sol fue, cuantitativa y cualitativamente hablando, incomparable, sobre todo con la promoción sucesiva de varios miembros de la familia Ballard, de la que se encuentran significativos ejemplares de tales obras en Madrid, como ya se ha mencionado. Ellos fueron los creadores de la tipografía musical²⁴⁸, que se ilustra entre estas líneas, a partir de la sucesión en el privilegio real de Robert, de 1639 a 1673, después de su hijo Christophe, de 1673 a 1715 y de su hermano después, apodado Pierre III, de 1695 a 1697. Era tal la identificación con su mecenas, no solo en la escena que decora la portada del *Ballet des Ballets* (1671), que se contaba con reverencia el hecho de que Christophe hubiera tenido la deferencia de morir apenas un mes antes que su rey, pero ambos el año 1715.

lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Catalina procedía de Florencia y tenía afición por las danzas coreografiadas, que sumados a los componentes humanísticos de la Academia supusieron el precedente del Ballet de Corte. Así lo recoge R. STRONG, en “Las magnificencias de la política. Catalina de Medici y los festivales de la corte de los Valois”, *Arte y Poder*, 1988, pp. 105-128.

²⁴⁷ Sebastián NEUMEISTER “Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón”, en J. ALCALÁ-ZAMORA y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (Coordinadores), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa* (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000), Real Academia, 2000, pp. 197-220.

²⁴⁸ Laurent GUILLO, “Les Ballard: imprimeurs du Roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du Roi?”, en *Le Prince et la Musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Textos reunidos por Jean DURON, centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2009, p. 275.

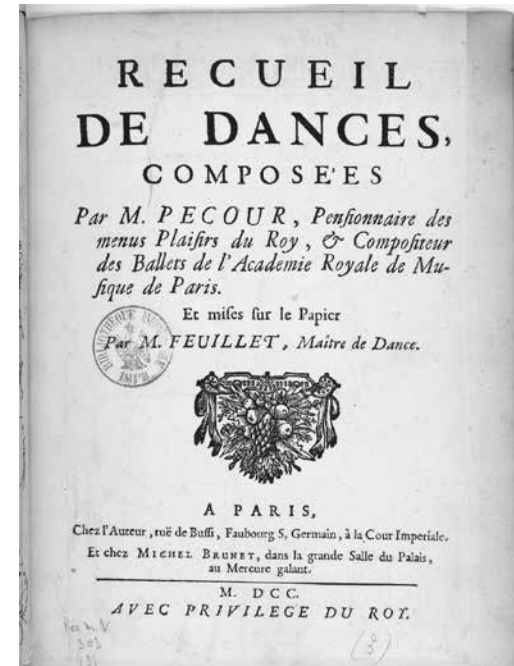


FIG. 35. R. A. FEUILLET, *Recueil de dances*. 1700. BNE, The European Library.

Lo cierto es que los cortesanos eran los bailarines de una danza coreografiada en torno a un epicentro a semejanza del cosmos solar, que en la sociedad francesa lideraba el rey. Actores de una representación teatral, educados desde la infancia en los beneficios del baile, con el que se lograba la elegancia y distinción inherentes para desenvolverse en ese microuniverso que era la cultura de las apariencias, en la que el Teatro y la Ópera se impusieron como formas artísticas esenciales. Asimismo, en la corte se suscitaba un código de gestos en los cuales se resumía la sociedad del momento, transmitidos a través de cauces privilegiados como eran las Fiestas y la Danza, como



FIG. 36. R. A. FEUILLET, *Recueil de dances*. 1700. BNF

caja de resonancia. La vida en la corte proporciona privilegios individuales que se extendían a los linajes que componían la sociedad estamental. La presencia regia iluminaba ese ámbito, como foco primigenio y el ceremonial tenía no solo función estética sino moral y política, así que el orden mundial dependía de ese hierático protocolo. Esta solemnidad misteriosa de ceremonias y fiestas cortesanas se gestó en ese arcaico núcleo caballeresco del torneo revitalizado a través de la danza. En el Antiguo Régimen la corte que constituye el contexto de la Fiesta era en sí mismo un espacio de fascinación, en el cual el rey era el supremo protagonista, participando activamente no solo bai-

lando él mismo, sino eligiendo los temas argumentales que perseguían su propia divinización en vida y la sumisión cuasi religiosa de sus cortesanos, devenidos en súbditos a través de los libretos publicados, de fiestas y bailes, el resto de segmentos sociales. Alguien ha propuesto un apelativo que parece bastante apropiado para definir el papel regio de Luis, como prototipo de «rey-maquinista», fascinado por la tramoya y las máquinas bélicas o espectaculares, convertido él mismo en *deus de la machina*, dentro de los divertimentos que él proponía y organizaba a mayor gloria de su persona como protagonista y promotor, dentro de un calendario de celebraciones anuales sumamente rígido y estricto.

Desde la década de los cincuenta se observa el comienzo de ese proceso de conversión de la persona regia en elemento simbólico, a través de un vocabulario imaginario y mitológico que se vierten en las distintas diversiones y eventos protocolarios, como matrimonios o bautizos. Precisamente, fue en Versalles donde el rey estableció el escenario principal para fijar su modelo de universo social de absolutismo político y de continuidad dinástica, en la que él mismo encarnaba al Estado. La música de Lully constituyó el fondo acústico de una obligación cotidiana que se fue generando desde finales del siglo XV y que alcanzó altas cotas de gastos, cuya asistencia, por si no fuera suficiente, el monarca controlaba puntillosamente.

El Prólogo fueron las tres grandiosas fiestas a partir de las cuales se estableció el centro celebrativo Versallesco: *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (1664), *Le Grand Di-*

vertissement (1668) y *Les Divertissements de Versailles* en 1674²⁴⁹. Indiscutiblemente, supuso el triunfo del Arte Efímero. Paradójicamente representaciones muy elaboradas pero en emplazamientos provisionales, ya que hasta 1763 dicho entorno palatino no dispuso de una estructura permanente, por las que fueron discurriendo de forma preeminente los miembros de la compañía profesional de la Comedia Italiana, invitados en 1570 por Catalina de Medici y que derivaba del género romano del Pantomimo y de las *Atellanas*, hasta que fueron suplantados a finales del siglo XVII, por los actores franceses en el gusto teatral, focalizados en la enorme figura y relevancia determinante de Molière, que algunos achacaron al *gallicismo* o refuerzo del sentimiento nacionalista francés, sumado al sentimiento devoto que se insufló en la corte por influencia de Madame de Maintenon.

El caso es que la evolución de las formas teatrales y la querencia del gusto de la nobleza cortesana, a lo largo de 1650 y 1680, dio como resultado un género por excelencia, la comedia-*ballet*, en el que fue progresando la danza, una forma particular de espectáculo correspondiente a la refundación de la ópera italiana de Torelli introducida en Francia por Mazarino. Dicho lo cual, progresivamente fue primando la inclinación en la aceptación cortesana del baile sobre el espectáculo literario teatral, lo que resulta bastante comprensible atendiendo al hecho de que el centro de ese microuniverso artificial, o sea, el propio rey, desde su infancia, se mos-

traba inclinado al baile como ya se ha visto. Por tanto, el modelo del *ballet* de corte evolucionó desde la comedia *ballet* que contaba ya con cierta tradición, con la intervención decisiva de Molière en colaboración con Lully, llegando a una cota de perfección entre 1663 y 1672, época en la que se pueden encontrar algunos episodios festivos sobresalientes, otorgados o promocionados por el monarca, transitando por el circuito de residencias palatinas regias, desde Versalles a Saint Germain, Fontainebleau o Chambord. En esas fechas, el entramado oficial que se había estado gestando se vio favorecido por la institucionalización de un cargo establecido expresamente para la organización de todo lo que conllevaba el evento, el *Intendente des Menus Plaisirs*. Hasta en la ubicación de los asistentes se fue consolidando una estricta jerarquización, de la misma forma que ocurría en la disposición de la grada de la arquitectura del espectáculo romano. Un hieratismo que coincidía con el carácter sumamente reglado y medido de los propios bailes de la época, para algunos demasiado asépticos, basados en la geometría de la destreza atlética, establecidos en el formato de las Entradas, llevados a su máximo esplendor por Lully, concebidos más como expresión técnica simbólica en los que se buscaba la perfección más que la diversión puramente.

Consciente de la implantación de la danza en Francia en la década de los ochenta, tras la obra dedicada al torneo publicó Ménestrier otro texto, para el análisis monográfico de este tema, con entidad propia, titulado *Des Ballets Anciens et Modernes* (1686), que, incomprensiblemente, dada la relevancia del autor, al que algunos

²⁴⁹ Marie-Christine MOINE, *Les fêtes à la cour du Roi Soleil (1653-1715)*, París, Fernand Lanore, 1984.

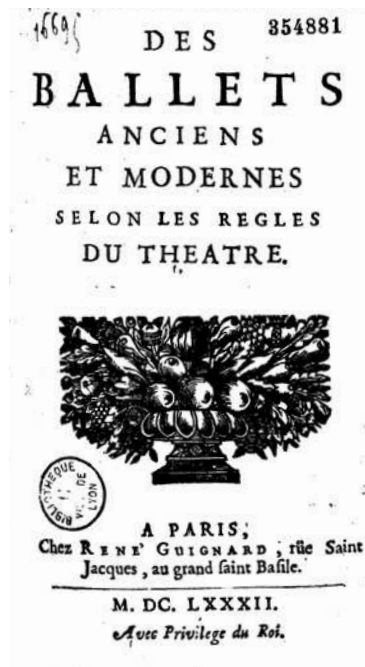


FIG. 37. C-F MÉNESTRIER, *Des Ballets Anciens et Modernes*, 1686.

consideraban verdadero experto en los espectáculos del siglo XVII, ha escapado del escrutinio pormenorizado de los historiadores, salvo en algunas consideraciones de pasada, incluso en aquellos estudios específicos sobre la Historia de la Danza.

El caso es que vuelve a tratarse de una obra de contenidos voluminosos, más de trescientas páginas a través de las cuales se establece un recorrido histórico con el propósito de identificar los orígenes del género, sus reglas y una revisión práctica de sus manifestaciones más significativas a lo largo del tiempo y de diferentes contextos geográficos, entre los que resalta ostensiblemente la corte de Saboya, donde se sabe que el autor pasó una

larga estancia, y todo ello con sentido didáctico evidente, plagado de referencias y citas eruditas, que dan muestra de sus conocimientos de diversas materias, no solo sobre el tema específico de la danza.

En los Preliminares ya se exponía una tabla de contenidos, con un listado detallado de *ballets* en el discurso elaborado a continuación, entre los que se puede encontrar mención de algunos tan conocidos como el de *Las Armas de Francia*, promovido por Richelieu, el de *Los destinos de Lyon* en cuya organización estuvo implicado el propio autor, para la recepción solemne del monarca en su ciudad natal, y otros como el del *Juego de Cartas*, *La verdad enemiga de las apariencias*, el *Ballet de la Noche* o el del *Palacio de Alcina*, desarrollado en el magno evento de *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, que se aborda más adelante.

En el recorrido establecido para ilustrar sobre el tema, Ménestrier rememoraba nuevamente las fuentes clásicas, las referencias a los griegos se repiten en numerosas ocasiones, de hecho son muchas las citas a los Antiguos las que justificaban los postulados de sendas obras del autor. Para aquellos, los *ballets* tenían un carácter sacro ya que se consideraban entretenimientos propios de la diosa Atenea y Aristóteles en su *Poética* afirmaba que conllevaban una imitación de la Naturaleza como otras Artes, definiendo la danza como conjunto de movimientos reglados de figuras a través de los cuales los bailarines expresaban sentimientos y pasiones. Dichos bailarines cristalizaron en la figura del Pantomimo, que ya se ha mencionado en alguna otra ocasión, que representaba el artista de la danza romana por excelencia,

que tenía capacidad para metamorfosear sus movimientos para describir acciones animadas como inanimadas. Retomaba para tal afirmación los postulados del Abad Manuel Thesaurus en sus *Canochiales Aristotélico*²⁵⁰, una especie de *Comentarios a la Retórica y la Poética* del preceptor de Alejandro, concluyendo que el *Ballet* llegó a ser ya en tiempos remotos una acción metafórica que podía explotar las afecciones anímicas, tanto como las acciones externas del ser humano, a través de los movimientos de las distintas partes del ser humano, aunque dicha muestra de expresividad no era suficiente para Ménestrier, puesto que tal capacidad era más amplia y podía llegar a abarcar la posibilidad de representar animales y cosas inanimadas como rocas o ríos o vientos, e incluso personajes históricos, mitológicos o conceptos abstractos ideados por la Poesía y la Fábula.

La otra autoridad de la Tradística desde el temprano Renacimiento citada e imprescindible solía ser Platón y no podía faltar en los eruditos análisis del jesuita, que se apoyaba en su teoría sobre la danza como expresión imitativa de cuestiones esenciales, calidad cualitativa lo denominaba, como la vida misma. Según Luciano era en la historia tanto como en la fábula mitológica donde se encontraban las bases argumentales de este género, siendo susceptibles de hilvanar las tramas, las sugerentes peripecias de Aquiles, la rebelión de los Titanes, las aventuras de Prometeo, sendos nacimientos de Baco, la

²⁵⁰ Claude-François MÉNESTRIER, *Des Ballets Anciens et Modernes selon les règles du Théâtre*, París 1686, p. 43. Consta en el catálogo de la BNE y está disponible en su versión digitalizada, si bien como ilustraciones del texto se han utilizado de otro ejemplar de distinta procedencia.

caída de Ícaro, las maldades de la Gorgona, los Trabajos de Hércules, los Vientos o la narración de la guerra de Troya. Los umbrales originarios del teatro se situaban inexorablemente en las grandes ceremonias religiosas de los principales santuarios de la cultura clásica, como Delfos u Olimpia, donde se recrearon cantos y danzas expiatorios, que los griegos denominaron *Thymele*²⁵¹ o *Τυμελε*, nombre tan afortunado en este ámbito que incluso se pueden localizar algunos personajes con tal apelativo, como aquél bailarín que fuera recompensado por el emperador Domiciano dadas sus habilidades como pantomimo. Otras fuentes primigenias fueron los Coros de la Comedia y las invenciones para las máscaras bailadas, denominadas como *Ballets Thymélicos*.

Una vez establecido el *sujet* o núcleo temático, conformaban las partes integrantes del *Ballet*: la invención, las figuras, los movimientos, la armonía y la decoración con máquinas, de las que se lee expresamente en el original, “*que eran componentes de la Belleza*”²⁵² de la composición. Justamente a propósito del *Ballet de la Pintura*, que se anunciaba en el índice, Ménestrier se pronunciaba a favor de la máxima leonardesca de “*Ut pictura poesis erit*” o lo que es lo mismo, que la poesía era una pintura parlante, así que la ordenanza del movimiento coreografiado era como una semblanza de una tabla compuesta de tres tipos pictóricos posibles: la histórica en la que las cosas eran «como son», la poética y la historia tratada poéticamente, en la que se mezcla-

²⁵¹ MÉNESTRIER, 1686, p. 107.

²⁵² MÉNESTRIER, 1686, p. 57.

ban personajes de la historia pero también de la poética alegórica, donde hundían sus raíces los personajes de los lienzos de la metáfora acomodada en la época. *Ballets* históricos como cuadros de historia, expresiones naturales según denominación de Sócrates.

A continuación, en ese recorrido se detenía Ménestrier en un aspecto no menos sugestivo, como eran los Árboles de Enamorados²⁵³ o «Mayos», elementos decorativos ubicados en las portadas de las iglesias como culminación de festejos devocionales propios del fervor en honor de santos, rematando la procesión en el escenario eclesiástico, donde jóvenes coronados de guirnaldas bailaban en torno a esos motivos, con “*mucho orden y método*”. Se trataba de los «*Ballets Ambulatorios*», que ya aparecían descritos anteriormente, en las narraciones de Apiano, que se denominaban entonces *Pompa Tyrrenica*, como en los textos de Estacio y Marcial, quienes se las apropiaban como danzas puramente italianas e hispanas, con enorme desarrollo en época medieval y que podían emplearse en todo tipo de eventos de carácter religioso, como ocurrió tanto en la Beatificación de San Ignacio como en la Canonización de San Carlos.

Capítulos extensos los que se dedican a las Figuras y a los Movimientos, elementos básicos de la estructura, partiendo de la base de que podían ser infinitos ambos, siendo las primeras los personajes del *Ballet* representados por los actores. A partir de ahí siguen descripciones de posibilidades diversas, como los *Morphasme*²⁵⁴ con

²⁵³ MÉNESTRIER, 1686, p. 101.

²⁵⁴ MÉNESTRIER, 1686, p. 138.

que los griegos denominaban a las representaciones bailadas encarnando a animales enriqueciéndose el discurso durante la época moderna con las «infecciones» de la *Iconología* de Cesare Ripa, que facilitaron la incorporación de personajes alegóricos usados convenientemente y de forma diversa tanto en torneos, en las mascaradas como en los mismos *ballets*, los cuales se fueron extendiendo cual marea difusoria en eventos como los que recogía Ménestrier, desde Estocolmo a Londres pasando por Centroeuropa e Italia por descontado. Entre los más originales, el de los *Alquimistas*, fechado en 1640 y celebrado en la corte saboyana, sobre el argumento de la piedra filosofal, habiendo sido sus participantes personajes que representaban a famosos alquimistas como “*Raimond Lulle, Hortulan Español o Pierre Lorrain*”²⁵⁵, algunos de ellos enriquecidos con las mutaciones imperantes en la Escenografía de la época, donde “*la escena cambiaba de rostro [...] para simular la semblanza de un bosque sobre el que se precipitaba las Aurora en un carro solar que atravesaba el escenario*”. O el *Baile del Orbe*, donde Europa salió vestida de reina con cinco de sus hijos: Francia, España, Alemania, Italia y Grecia, con el Océano y el Mar acompañados de cinco Ríos: Loira, Guadalquivir, Rin, Tíber y el sagrado Achelous griego. Además de cinco princesas seguidas de tres pajes, entre las que se contaban a Francia con un vasco, un bretón y uno de Lorena, junto a España con uno de Portugal, un aragonés y un catalán. Son algunas muestras de la riqueza de contenidos de una obra, de cuyo análi-

²⁵⁵ MÉNESTRIER, 1686, p. 76.

sis se derivan, no solo técnicas o estructuras de bailes sino conclusiones imprescindibles para la semiótica de la Historia del Espectáculo y su uso instrumentalizado como vehículo propagandístico.

Ya mencionaba el filósofo alejandrino Ammonius (175-242) esas tres partes de las danzas anteriormente desglosadas, que junto a las figuras se sumaban movimientos como ritmo de las acciones o «gestas», que habrían de ser marcados con tiempos en justa armonía para coordinar las distintas partes del cuerpo humano identificado con esa «poesía parlante» según Plutarco. La diferencia entre la danza simple y el *ballet* radicaba por tanto en la complejidad frente a movimientos que no representan más que una justa cadencia de los instrumentos musicales que imponían sencillos pasos. Era por eso por lo que Teofrasto incidía en la importancia de la música para establecer las tres distinciones esenciales de movimientos para expresar desde el dolor, al placer e instintos divinos, los cuales producen movimientos particularmente identificables, perfectamente aplicables a los usos espectaculares de funerales, diversiones varias y otros ejercicios más violentos desde el punto de vista gestual, así que por dichas condiciones, el *ballet* habría de superar a la propia pintura en ese parangón tradicional, ya que sus protagonistas eran capaces de transmitir expresividad a través de su evolución en movimiento. En ese punto precisaba el jesuita las diferentes tipologías existentes como *Piquetas*, *Sauter* o *S'élever*, con los que podrían componerse pasos de *Gavotas*, *Minuets* o *Sarabandas* entre otros, situándose entre las más efusivas las Sarabandas Es-

pañolas casualmente. De hecho eran famosos en Europa los bailes tradicionales hispanos por la efectista utilización de las castañuelas como acompañamiento musical, a los que solían aludir las fuentes documentales florentinas por ejemplo en el relato de episodios lúdico festivos.

Movimientos que eran denominados «Demostraciones»²⁵⁶ por los griegos para definir ese *ballet* más elaborado y complejo, que se usaron como espectáculos casi independientes, desgajados de los usos ceremoniales complementarios, con los que se podían demostrar o expresar infinitos efectos pasionales tanto de cólera como de aflicciones, combates, imitaciones de objetos inanimados incluso, que asumieron los romanos después con facilidad de disposición en sus espectáculos en los anfiteatros, como hiciera Nerón por ejemplo en martirologios, relatados por Tertuliano.

Así que el *ballet* fue convirtiéndose en una suerte de academia de ejercicios corporales aplicables luego tanto en el campo marcial como en el ámbito civil, aunque mediatizado por el ceremonial celebrativo, exactamente de la misma forma que será usado posteriormente en la sociedad barroca y en la Francia regida por Luis XIV en particular. Por tanto, Ménestrier apostaba por el respaldo argumental que sirvió de soporte a su sistemática utilización en el ámbito de divertimentos analizado, gracias al que los príncipes, desde tiempo inmemorial, juzgaron la danza como ejercicios corporales «honestos» en su provecho para la patria nacional.

²⁵⁶ MÉNESTRER, 1686, p. 162.

Pero ya antes se había reestablecido el baile en Francia, dentro de la restitución gubernamental y terapéutica emprendida a instancias de la reina Catalina de Medici. En 1581 su nuera, la reina Luisa representó a una ninfa en el *Ballet Comique de la Rey* y ya en la centuria siguiente, el decimocuarto Luis bailó encarnando a diversos personajes, como Apolo, Alejandro y varios héroes mitológicos, incluyendo ocasiones habituales del calendario celebrativo, en mascaradas de carnaval, donde los príncipes podían disfrutar de la inversión de papeles representando formas ridículas o burlescas, las cuales se remontaban a las Saturnales romanas, donde por un día se relajaban la rigidez estamental y los esclavos podían hacer de sus señores, de la misma forma que más tarde, los bufones fueron bien aceptados en las cortes, como licencia, llegando a poder amenizar los banquetes con sus danzas.

En definitiva, siguiendo a Luciano, la prosperidad de la danza que se alcanzó en lugares como la Francia de la segunda mitad del siglo XVII, pudo deberse a la creencia de que era algo misterioso, próximo a la divinidad o que se practicaba en honor de los dioses, por su capacidad expresiva que superaba al resto de Artes Liberales basándose en su sustrato musical encauzado a través del movimiento de amplio espectro semántico.

Y, precisamente, entre los bailes memorables recopilados por Ménéstrier no podía faltar la alusión a las fiestas versallescas de mayo de 1664²⁵⁷, que constituyeron un hito a manera de prolegómeno de lo que se iba

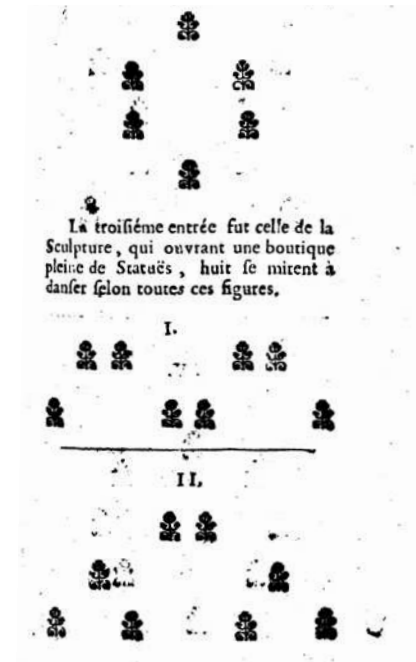


FIG. 39. MÉNESTRIER, *Des Ballets Anciens et Modernes*, 1686. Ilustración con Figuras. books.google.es/books/about/Des_Ballets_anciens_et_modernes

a convertir en protocolo de las celebraciones francesas, fusión de varios componentes estéticos, éticos y artísticos, en los que no faltó el torneo, el juego del Anillo, el banquete amenizado y decorado con maquinaria, así como comedia con danza y música, en la que el argumento del *ballet* fue el encantamiento de la malvada hechicera, similar a las diversiones caballerescas planeadas por María de Hungría para su egregio hermano el Emperador Carlos V, en Bínche, un siglo antes. Decía el jesuita de Lyon que dicho *Ballet* fue ejecutado “de manera extraordinaria sobre un gran estanque donde fue emplazado en palacio de la maga, salpicado con otras islas de

²⁵⁷ MÉNESTRIER, 1686, p. 75.

artificio para ubicar a los músicos”, donde se representó el doble encantamiento del bravo Roger y muchos otros valientes caballeros, que fueron retenidos hasta que el héroe vinculado analógicamente con el monarca, lograba la destrucción del palacio de la hechicera, escenificado mediante unos fuegos pirotécnicos que pusieron el punto y final a las diversiones en el jardín palatino, que se iba instituyendo justo con este tipo de instrumentos propagandísticos de la lúdica áulica, como verdadera capital del reino de Francia.

VII DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

LES PLAISIRS DE L'ISLE ENCHANTÉE, OU LES FESTES ET DIVERTISSEMENT DU ROI A VERSAILLES. 1664.

Alguien planteaba que el “gusto” es una construcción mediática²⁵⁸.

Nada más cercano a la realidad en el caso de la Francia de Luis XIV.

Y los medios empleados fueron precisamente los espectáculos como instrumento de gobierno y del establecimiento de unas pautas de comportamiento ético social, estético y plástico. El gusto se convirtió en una semiología funcional que se transmitió a través de esos magníficos festejos, imposibles de desentrañar si no se dilucida el entramado ceremonial de los episodios que componen la Fiesta, como era la pretensión inherente en los tratados de Ménestrier. Una revisión de aquellos, sobre todo el *Tratado sobre Torneos y Carruseles*, permite mayor penetración de algunos de los fastos más representativos del reinado, como fueron las diversiones de Versalles de 1664 con este encabezamiento, que establecieron la pauta de las celebraciones cortesanas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en Francia. Sería prácticamente imposible una revisión con análisis incluido de todos y cada uno de los fastos similares, pero basta una aproximación a este episodio para hacerse a la idea de la trascendencia y provecho que de tales eventos sacó la monarquía y el estado absoluto, que se

²⁵⁸ Christian BIET, “Le Roi, les ambrettes, le Théâtre et la fiction du goût”, *Le Prince et la Musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Textos reunidos por Jean DURON, centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2009, p. 137.

representaba en cada una de las escenificaciones detrás una tan engañosa apariencia lúdica como extraordinaria fachada material.

Los Borbones se fueron decantando hacia el modelo festivo para canalizar casi de forma exclusiva la comunicación con los súbditos. Se analizaban los gestos del soberano al detalle, la propaganda y el mecenazgo, como signos de exégesis para los cortesanos, a través de las representaciones versallescas, así que los distintos maestros de ceremonias y escenógrafos se convirtieron igualmente en personajes influyentes, no hay más que ver el caso de Gulio Parigi en la Florencia de los Medici. Educado en la cultura de la Antigüedad²⁵⁹, a la manera de *paideia* en las historias fabulosas en su juventud, retransmitidas también por el Humanismo, por medio de las artes plásticas, la música, la danza y las artes escénicas, por su parte Luis estipuló un discurso retórico. Eneas, Hércules, Aquiles, Quirón, Alejandro, Mecenas y todo el universo mitológico fueron conformando un imaginario poético en la base de su pensamiento, como estímulo que se tradujo a través de estos eventos con el torneo como marco de una energía creativa en la que confluyeron genios de diferentes ámbitos, para hacer posible estos montajes áulicos, líricos y dramáticos. El universo del torneo venía a ser el núcleo gordiano en

²⁵⁹ Según otras fuentes, sin embargo, la formación del rey no podría calificarse sino de mediocre. En ese sentido Voltaire recogía la anécdota en la que, supuestamente, el rey se interesó ante el Duque de Vivonne, mariscal de Francia, a la sazón hermano de las favorita, la Marquesa de Montespán, y por si fuera poco, uno de los hombres más instruidos del reino, por los beneficios de la lectura, a la que el Duque era tan aficionado. Fue su respuesta que “*la lectura hace al espíritu lo que las perdices de vuestros banquetes hacen a mis mejillas*”, VOLTAIRE, 1954, p. 283.



FIG. 41. « *Les plaisirs de l'isle enchantée, ordonnés par Louis XIV, roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664, » par DE BIZINCOURT.* Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 7834. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527887j>

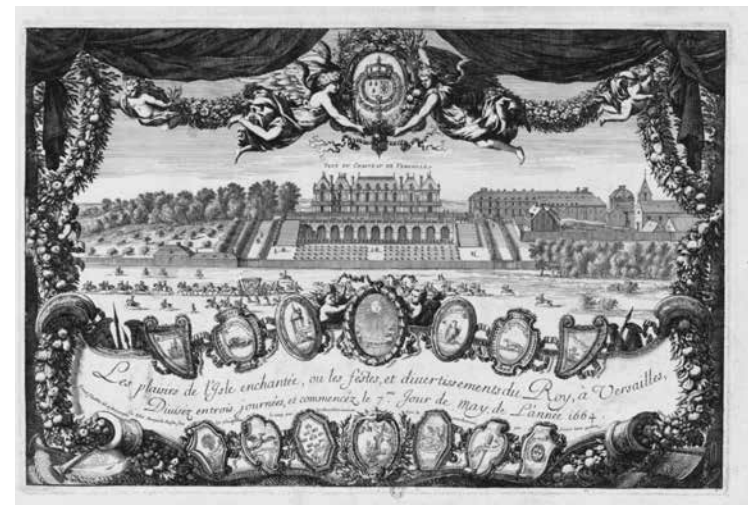


FIG. 42. I. SILVESTRE, *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-201 (46)-FOL. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8404784d>

el que se recreaba la memoria galante del monarca, a la manera de la imagen del caballero ideal que reproducían las estampas de Abraham Bosse por ejemplo u otros textos como *La Maison des Jeux*²⁶⁰ por Charles Sorrel en 1642, el *Art de plaire à la cour* de Nicolas Faret (1630), o *Le courtisan françois*, de autor anónimo que fue publicado en París 1612, en el que todos los elementos anteriormente analizados coadyuvaban, como el vestuario, los disfraces de la misma forma que la escritura, la pintura y las Bellas Artes, como las diversiones en general.

²⁶⁰ Sobre el Juego ver el interesante artículo de François LAVOCAT, “Jeux pastoraux: allégorie et fiction”, *Le Roman français au XVIIe siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, ed. Michèle CLEMENT y Pascale MOUNIER, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, pp. 145-159.

Por tanto, las imágenes de este tipo de fiestas eran significativos factores de representación social, de promoción de una imagen pública apropiada, que contribuían a la armonía individual tanto como colectiva, a la paz del reino, no por casualidad sino que con base en tal acepción se explicaba la presencia de un capítulo dedicado a este aspecto en el tratado de torneos de Ménestrier. En esas ocasiones, el escenario fue el medio a través del que se fue articulando un discurso, se enmascaraba o disimulaba, se establecieron como medio de disciplina política u ornamental, así que las Artes Escénicas tuvieron una profunda función doctrinal y didáctica. Los ministros sucesivos, Richelieu y Mazarino sobre todo, impulsaron este cauce, aprovechando las condiciones naturales del monarca para la condición «teatral», abriendo la puerta del reino a las influencias foráneas, italianas fundamentalmente en el caso de Mazarino, no como meras copias literales de modelos sino que eclosionaron en prototipos de perfil puramente francés, en el *Ballet de Cour* y en la Ópera. En palabras de Molière, Luis adquirió el gusto delicado de la Belleza²⁶¹, en el que los divertimentos lúdicos establecieron una imagen equilibrada entre el mundo real y el ficticio, detrás de cuya fachada latía un reinado intelectualmente encomiable, en el que los espectáculos tenían carácter catártico, sirviendo al tiempo a la cohesión y a la gloria de Francia, como nunca se había conocido y como nunca se publicitó. Y he aquí cuando se hace necesaria

²⁶¹ MOLIÈRE, Obras completas, por G. COUTON, París, Gallimard 1971, Colección Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 1193. Lo menciona en La Gloire du dôme du Val-de-Grâce.

la mención más específica a la habilidad de los artistas implicados, desde Lully a Quinault, Molière, Berain, Gissey y los Vigarani en el contexto de uno de los fastos de la plenitud celebrativa del reinado, los *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664, que cobran mayor sentido a la luz de todo lo anteriormente expuesto sobre la obra del jesuita de Lyon, en un punto de inflexión a partir del cual todas las Artes Escénicas progresaron con impulso inusitado.

Habría que remontarse a la impresión que le causarían al joven rey los excesivos derroches de las Fiestas ofrecidas por Fouquet en su *Chateaux de Vaux* en 1661, para comprender su decisión de contrarrestar tamaña exageración con una semana entera de diversiones, así confirmando de paso la relación íntima con Mademoiselle de *La Vallière*, que superaron lo conocido hasta esos momentos, donde se pudieron visualizar torneos, carruseles, *Entrées*, máscaras, representaciones teatrales y fuegos pirotécnicos, conocidos con todo lujo de detalles gracias a los grabados²⁶² de Israel Silvestre (1621-1691)²⁶³, que también se conservan depositados entre los inestimables fondos de la BNE. Cobran importancia las imágenes en líneas generales porque permiten

²⁶² *Ouvre de Silvestre*: Colección de estampas representando las Fiestas Reales de Versalles, los Palacios del rey, Vistas de Francia e Italia, 114 grabados, que figuran en el catálogo de la BNE con la signatura ER/2974, con *Ex libris* de D. Eugenio Izquierdo de Ribera y Lezaun (Fallecido en 1813).

²⁶³ El que fuera uno de los ilustradores de las Fiestas de Luis XIV, fue educado por su tío en París, Israel Henriot, a su vez grabador, impresor y amigo de Jacques Callot, entre 1630 y 1650 viajó por Francia, Italia y España. Heredó la colección de su tío compuesta en gran medida por la obra de Callot y de Stefano della Bella. En 1662 fue nombrado diseñador y grabador del Rey, cargo al que sumó en 1673 el de Pintor de Corte de Louis el Delfín.

reconocer el ostensible enriquecimiento iconográfico e iconológico de unas puestas en escena que habían evolucionado notablemente desde la escenografía del *Paso Borgoñón*. Y en este caso en particular porque permitían ver reunidos los distintos episodios que configuraban la Fiesta en su época álgida, en una secuencia completa, dando coherencia integral al relato de Ménestrier.

Divididas en tres jornadas fueron concebidos para complacer a más de setecientas personas que constituían por aquél entonces el séquito cortesano, repitiéndose como elemento central el tema del Carrusel en todo su esplendor, tras el habitual desfile de cuadrillas participantes con sus divisas y escudos heráldicos ideados por Périgny y el normando Isaac de Benserade (1612-1691), otro de los ideólogos del reino, con especial aplicación al entramado espectacular, puesto que de hecho era conocido “*por su talento para idear piezas galantes*”²⁶⁴.

El mismo rey escogió el tema de la novela de Ariosto, *Orlando furioso*, como *sujet*, adaptándolo al tema del Torneo, representando el papel de Roger, acompañando por la reina y trescientas damas, al servicio del lucimiento real en honor de la favorita.

Desde comienzos de la década de los sesenta, comenzaba a gestarse el espacio escénico y la escenografía prototípica de la Fiesta Barroca Francesa, desplegados en plenitud en Versalles. Así, en 1661 se hablaba de un Teatro Rústico, de Rocalla lo denominaba Ménestrier, preparado por Torelli para la comedia-ballet *Les Fâcheux*, el primero de su género en el país vecino.

²⁶⁴ VOLTAIRE, 1954, p. 272.

En el mismo año de las fiestas Versallescas que se retratan en las estampas de Silvestre, Lully ya figuraba como encargado de la música para representaciones teatrales varias, conciertos, bailes, de juegos ecuestres y fuegos pirotécnicos y así lo hizo para el Carrusel de la Primera Jornada, con trompetas para anunciar la entrada de las comparsas que iban a representar los dioses de las Cuatro Estaciones, llamados a moverse al son de los violines, presentando las pirámides de manjares destinados a los comensales, el rey, la reina y demás damas invitadas al banquete, tal y como se aprecia en la secuencia de imágenes grabadas para la posteridad.

En la Relación de Marigny²⁶⁵, que tan detalladamente describía los sucesos acaecidos, fechada el 14 de mayo, es significativa la apreciación con la que se refería a las diversiones *donnés* por el rey a sus invitados. De la misma forma que resulta reveladora la manera en que se refería a Lully, como “*el Orfeo de nuestros días*”²⁶⁶.

En el edificio de la esquina del Lungarno Americo Vespucci de Florencia hay una placa que recuerda a su ilustre conciudadano:

“*Genio della Musica in Francia,
Nacque su queste sponde il
28 Novembre 1632*”

²⁶⁵ MARIGNY, *Relation des divertissemens que lé Roy a donnés aux reines dans le parc de Versailles*, Pa ris 1664. Existe otro delicioso testimonio documental, la relación manuscrita de Bizincourt, que estaba dedicada al monarca e ilustrada con escenas de los diferentes momentos de la Fiesta en grisalla, y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, en el Gabinete de Manuscritos, BNF, Cabinet des Manuscrits Français (7834).

²⁶⁶ La biografía más completa sobre el personaje está firmada por Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard 2002, p. 246.

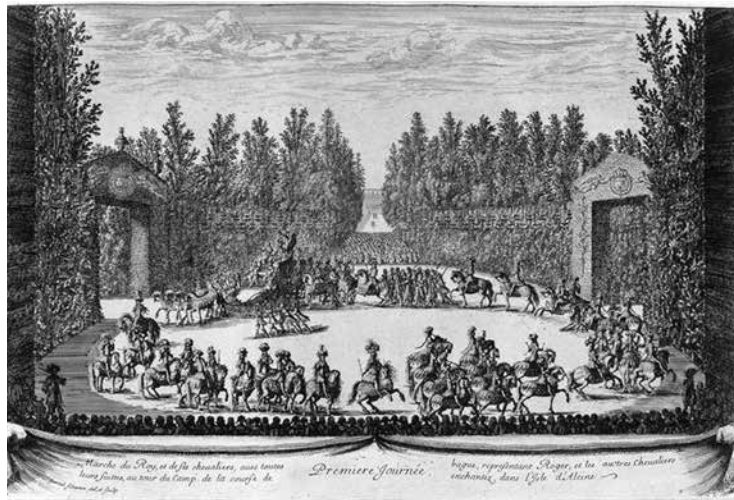


FIG.43. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. art.rmngp.fr

Fue este florentino quien llegó a considerarse más francés que italiano y en quien el rey Luis descargó el peso de la organización musical de todo tipo de diversiones cortesanas, amén de creador de la fórmula puramente gala de la Ópera. Constando que participó en distintos festejos en el entorno de Versalles entre 1664 hasta 1670, lo hizo en *Les Plaisirs*, el 7 de mayo, como director rítmico de los distintos acontecimientos en el Carrusel y *Comparsa de las Cuatro Estaciones* además del Banquete. Al día siguiente, en la Jornada de representación del mito de la *Princesa Eli-de* y el día 9 en la coordinación de figuras y movimientos del *Ballet d'Alcine*, fiestas que se dilataron hasta el día 13, donde habría participado en la organización musical de la denominada *Reprise du Mariage Forcé*.

El emplazamiento en el jardín y la semblanza de la denominada máquina de Pan y Diana ejemplificaban



FIG. 44. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. Detalle.

toda una suerte de complejidad metafórica inherente al Barroco, así que tiene relevancia en sí mismo. Hay bibliografía ingente sobre este asunto, gran parte de la cual se le deben a los trabajos pioneros de Marcello Fagiolo²⁶⁷ en Italia. Se ha denominado, entre otras, Jardín como Teatro del Mundo y de la Memoria, que parece responder a los usos y costumbres de las Fiestas Versallescas. De la misma forma que parecen corresponderse ciudad efímera con el universo artificial del jardín, como dos sistemas teatrales complementarios, entendiendo la artificialidad y el carácter efímero como elementos estructurales de la Fiesta. El Príncipe se convertía por descontado en esa metáfora cual *Demiurgo* actuando sobre la naturaleza ajardinada, un pedazo

²⁶⁷ Marcello FAGIOLO, "Il giardino come teatro del mondo e della memoria", en *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, 1980, pp. 125-141.

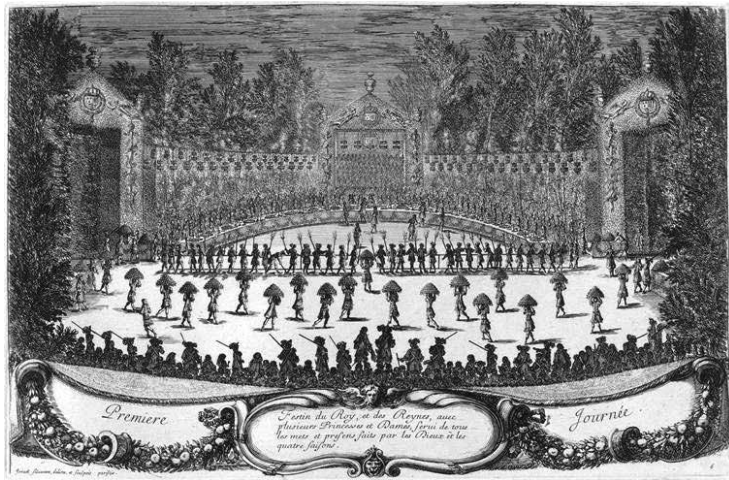


FIG. 45. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. <http://art.rmngp.fr/fr/library>

de artificio con tan solo abrir las ventanas del palacio, que de *hortus conclusus* evolucionó a escenario colosal de toda la sociedad. Así que teatro y jardín venían a testimoniar una representación de forma simbólica del universo a pequeña escala. Sobre este panorama especulativo se proyectaba el ideario del torneo generando un programa iconológico por el que fue codificándose la imagen del héroe y por analogía el del príncipe ideal con el que se identifica el monarca. Un teatro moral al tiempo que *Theatrum mundi*. El jardín se erigía en obra de arte global, una síntesis de las Artes, además de enciclopedia ética, lógica y metafísica, lugar emblemático de la geografía simbólica. En función de las descripciones vitruvianas, el jardín adoptó la grafía de la escena trágica, tanto el agua como la naturaleza arbórea tallada y apergolada, estructurada arquitectónicamente

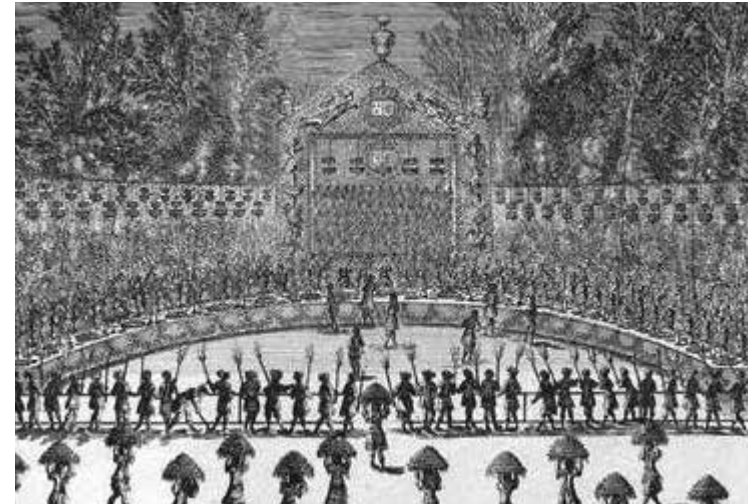


FIG. 46. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. Detalle.



FIG. 47. Retrato de Jean Baptiste Lully. Österreichische Nationalbibliothek- Austrian National Library.

imitando arcos, templos, construcciones áulicas según los criterios de la perspectiva científica. Así, el jardín tenía capacidad espacial y alegórica para ubicar los elementos inherentes esenciales del Torneo y el Carrusel, como el marco constructivo del Circo e Hipódromo, la Naumaquia y Ninfeos o Teatros acuáticos.

En el mundo festejante de la Fiesta, valga la redundancia, se producía de forma natural y asequible intelectualmente la metamorfosis y maravillosas mutaciones intrínsecamente relacionadas con la representación teatral. El cielo, como el jardín, con idéntico sentido simbólico, además de insertar el cosmos olímpico o morada divina en el microcosmos artificial, también se convirtió en escenario donde proyectar el mismo mensaje, en ese caso mediante otro recurso del léxico efímero, además de efectista por su propia naturaleza lumínica, como fueron los Fuegos de Artificio. Así que el jardín venía a constituir metáfora unitaria del Edén como del Arca, como del Parnaso y ciudad del ocio tanto como del «negocio» que se dilucidaba sutilmente del mensaje subliminal, tal era la habilidad para integrar complejidad semiótica en un solo escenario.

Pero no acabó ahí la implicación de Lully en los espectáculos Versallescos, ya que no mucho más tarde, el 20 de julio organizó varios conciertos con motivo de la recepción del Legado Papal y al año siguiente, en junio se ocupó de los festejos expresamente para regocijo de las damas de la corte. Unos divertimentos *Impromptu* le tuvieron ocupado desde el 14 al 16 de septiembre bajo el epígrafe de *L'Amour Médecin*. Tres años después, el 18 de julio estuvo implicado en el éxito de la represen-



FIG. 48. Israel SILVESTRE, Carrusel, Primera Jornada, Detalle, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664.

tación del *George Dandin*. Plenamente integrado en las labores de acondicionamiento festivo musical, participó igualmente en la Recepción de otro Príncipe Italiano, en este caso un Medici de Toscana, en el montaje de *La Grotte de Versailles* y el *Nicomède* (1669) y en 1670, aprovechando el solemne agasajo triunfal del Duque de Buckingham, ideó la ambientación armónica de un concierto en la *Grotte* del jardín y varios más en el marco de la representación de *Le gentilhomme de Beauce*.

Prosiguieron los festejos de la Primera Jornada con la presentación en el ruedo escénico ajardinado del Carrusel de Apolo sancionando un enfrentamiento coreografiado denominado de la *Bague*, derivación del torneo con esa calificación, al que se refería también Ménestrier, aunque más que destreza desplegada con

sentido de ejercicio militar, ha derivado en una coreografía histriónica. Pero parece indudable que el torneo era la parte esencial de los distintos episodios, ya que era concebido como el escenario principal para que el rey pudiera mostrar sus virtudes en el ejercicio caballeresco por excelencia, en su papel del héroe Roger, trasunto del Ruggiero creado por Ariosto.

Y así aparecía en otra de las instantáneas del evento en una carrera separado de su contendiente mediante la clásica Barrera, con sendas entradas al campo de liza acotado mediante decoración arbórea de *verzura*.

La persistencia de la grafía habitual de los torneos se mantiene vigente en la organización del palenque, presidido por el estrado-palco que preside la escena, tal y como se recoge en el delicioso manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia, De Bizincourt.

Lully también intervino en las diversiones náuticas, de las que ya se hizo eco Ménestrier igualmente, en su disertado sobre las Naumaquias o combates simulados sobre el medio acuático, para el que Versalles estaba perfectamente acondicionado. Como reza en el encabezamiento de la ilustración en la cartela inferior, se celebró el encuentro naval, en forma de seres acuáticos perfectamente en sintonía con la tradición iconográfica florentina, la Tercera Jornada, en la que se habilitó un «Teatro» en medio del Estanque Grande, donde se erigió una réplica del Castillo Encantado sobre la Isla de Alcina, que volaba por los aires, tal y como se recoge en otra imagen, representando la rotura del hechizo, surcada de rocas menores donde se ejecutó un *ballet* con muchas Entradas de bailarines.

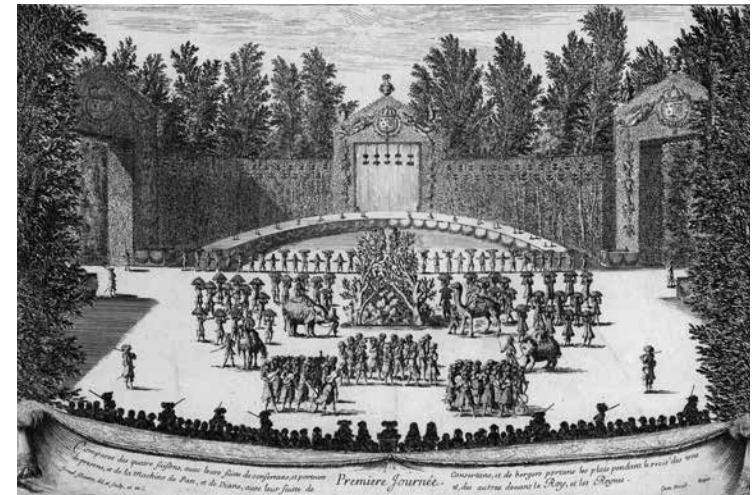


FIG. 49. Israel SILVESTRE. Comparsa de las Cuatro Estaciones, con las Máquinas de Pan y Diana. Primera Jornada. *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*. 1664.

http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/quaeitzsch_ludwig_xiv

En el detalle de la imagen se distingue toda la grafía de seres monstruosos, en que habían devenido estas coreografías náuticas, detrás de la que se proyectaba el fondo escénico ocupado por las danzas protagonistas de un mundo recreado que tanta importancia concedía a la música, hasta el punto de que las *Entrées*, anunciadas con redobles, derivaban del torneo, pero en una suerte de variación propiamente nativa gala. La imagen permite atisbar igualmente la estructura decorativa de los paneles laterales, sujetos en su parte trasera luciendo la restitución del legado clásico romano fundamentalmente, en el que toldos y telones escenográficos tenían su contrapeso en esa zona trasera de la arquitectura teatral. En la mayoría de las oca-

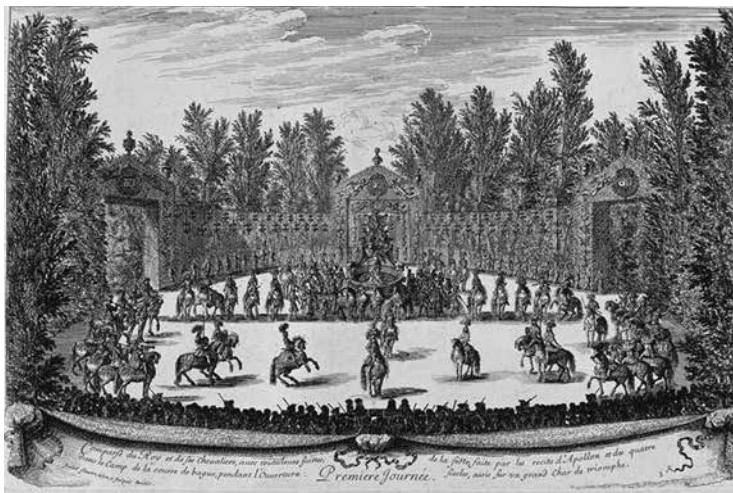


FIG. 50. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. <http://art.rmngp.fr/fr/library>

siones las poleas que los sustentaban estaban sujetas por los mismos marinos de la flota romana anclada en Ostia y desplazados *ex professo* para estos menesteres escénicos.

El caso es que los eventos enumerados anteriormente no fueron los últimos acontecimientos de la dilatada vida profesional de Lully en la corte francesa, en un abanico amplio de diversidad, resultando irresistible no hacer mención de la ocasión en que se ocupó de la supervisión musical de una Mascarada Española, en el marco de los festejos celebrados en Saint-Germain-en-Laye, de diciembre de 1666 a febrero de 1667, donde el rey se distinguió, bailando vestido a la española, experto en el manejo de las castañuelas, según la lisonja del veneciano Marco Antonio Giustiniani o el parecer del embajador hispano La Fuente, quien “dijo no haber visto a nadie capaz de superarle

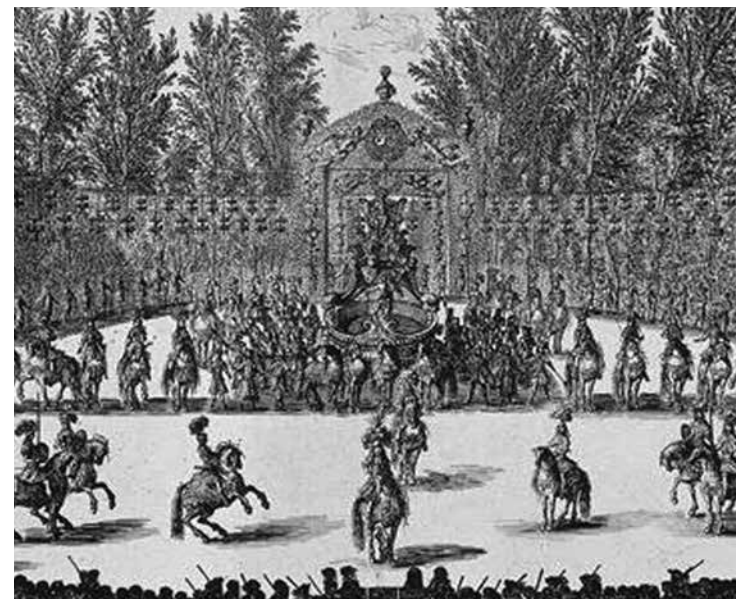


FIG. 51. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. Detalle.

en su país natal en gracia y maestría”²⁶⁸. En relación a la danza, las fuentes historiográficas coinciden en que el rey dejó de bailar, podría decirse que con «ritmo frenético» o habitualmente en 1670²⁶⁹, con ocasión de la puesta en escena de *Les Amants Magnifiques*, la Comedia ideada por Molière, donde estaba previsto que interpretara a Neptuno y a Apolo en varias *Entrées*, pero parece que sufrió un acceso de fiebre que

²⁶⁸ Sobre Lully es imprescindible la monumental biografía ya citada, que también es un compendio documental exhaustivo de la Francia del siglo XVII, de Jérôme de LA GORCE, 2002, pp. 146-156. En esas páginas se encuentra la información referida a su participación en las Fiestas de *Les Plaisirs* y detalles de la Mascarada Española.

²⁶⁹ VOLTAIRE, 1954, p. 279.

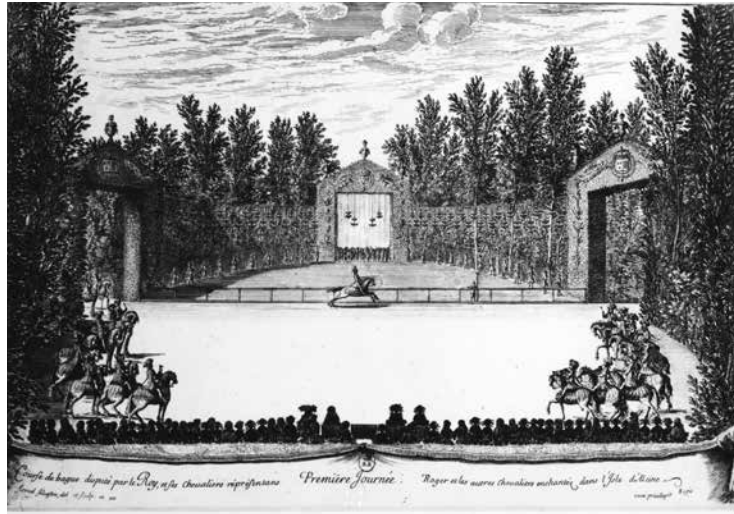


FIG. 52. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. gallica.bnf.fr

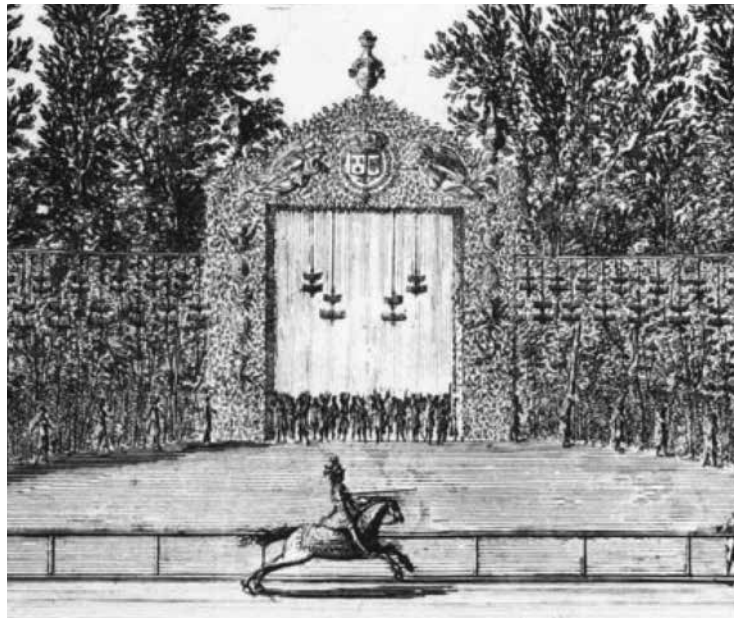


FIG. 53. Israel SILVESTRE, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. Detalle.



FIG. 54. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 7834

se achacó a los duros entrenamientos físicos²⁷⁰ con los

²⁷⁰ En un largometraje de 2001, de Gerard Corbiau, titulado *La pasión del rey*, se abordaba también el tema, proponiendo una conclusión alternativa, según la cual para esas fechas se estaban ya licenciando los primeros bailarines profesionales formados en la Academia de Danza creada a instancias del propio monarca y el baile se estaba complicando cada vez más, si es que esto era posible, hasta que, quizás, simplemente Luis no pudo

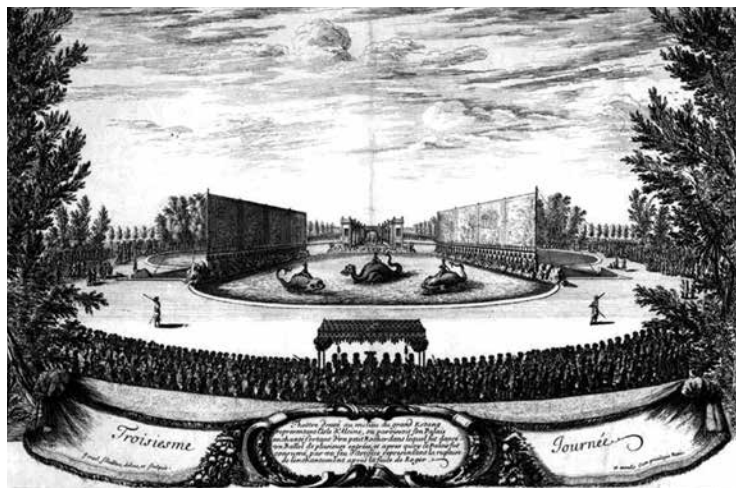


FIG. 55. Israel SILVESTRE, Tercera Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664.
http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/quaeitzsch_ludwig_xiv

que se castigó. Luego es verdad que sentó las bases de una confusión en este sentido, dado que en el libretto impreso para ser distribuido al público siguió figurando como si lo hubiera hecho de todas formas. Con todo, puede documentarse su presencia bailando *a posteriori*, esporádica o puntualmente, como por ejemplo en el baile de celebración del matrimonio de

seguir el ritmo. Y abundaba en la explicación, afirmando que “*el baile de corte requería una enorme fuerza y habilidad. Era difícil, de connotaciones que incidían en las cualidades físicas, que requerían coordinación precisa de movimientos, de los miembros y del cuerpo entero, además con marcado sentido simbólico riguroso para su apreciación completa. En la época que nos ocupa, estos bailes los ejecutaba una nobleza guerrera y arrogante, violenta y viril, en una imagen que se aleja sobremedida de la que se encuentra a veces para este tipo de coreografía, a menudo galante, por no decir femenina. Pero ¿lo era realmente? Era un baile de hombres, un baile de poder. Esa fue la opción elegida, la que se refleja en la película, gracias a la coreógrafa Béatrice Massin, que rompe con la idea estereotipada de la danza barroca*”. Se puede consultar en la web www.amigosdeladanza.es



FIG. 56. Israel SILVESTRE, Detalle de la Tercera Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664.

su sobrina con el rey de España, Carlos II, en 1679²⁷¹.

Con la ampliación de la imagen, aún con los píxeles un tanto desenfocados, es posible apreciar la decoración proyectada por Vigarani²⁷² para la ambientación de Alcina en su castillo encantado, sirviendo al objeto de recapitular sobre el tema más que relevante de la Escenografía en Francia, a partir de este ejemplo en particular. Decoración agradable, magnífica e hiperbólica fueron algunas de las apreciaciones referidas a las decoraciones escenográficas concebidas en función de los principios de la construcción perspectiva, en la que los miembros de la familia modenese se habían formado y desarro-

²⁷¹ *Mercurie Galant* (septiembre de 1679), p. 274-277.

²⁷² Ch. MAZOUER, “Molière et Carlo Vigarani”, en W. BARICCHI e J. De LA GORCE, *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, 2009, pp. 319-325.



FIG. 57. Relación de Monsieur de BIZINCOURT. *Recueil des Menus Plaisirs du roi intitulé Recueil de decorations de Théâtre recevilliers par Monsieur Levesque, garde general de magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy*, Tom I, París 1752. BNF

llado su actividad artística en Italia, trayéndola consigo en su traslado a la corte francesa y así la aplicó en sus diseños decorativos de ambientación del relato de la hechicera, de la que se libraría el género humano gracias a la intercesión heroica de Roger, encarnado por el monarca, en una de las empresas en las que se pudo ver hilvanado el discurso ideológico que sería sustento del reinado del rey Luis a lo largo del resto de su dominio.

En los Archivos Nacionales de Francia²⁷³ se conserva un diseño atribuido al taller de Carlo Vigarani, para la Primera Jornada de Les Plaisirs de 1664. También se ocu-

²⁷³ Figura como Diseño de Decoración Teatral, en “Recueil de décorations de théâtre recevilliers par Monsieur Levesque, Garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy, Tom. V, París 1752. Ministère de la Culture et de la Communication, Archivos Nacionales de Francia.

pó Carlo Vigarani de la creación del diseño de la denominada Máquina de Pan y Diana (Molière y Madeleine Béjart), que aparecía en la misma Primera Jornada. En ese evento se mostraron algunos exponentes de la máxima, también codificada por Ménestrier, quien reseñaba que todas las decoraciones escénicas se reducían a quince o dieciséis clases que se multiplican hasta el infinito y los trabajos de Vigarani en 1664 se movían en ese abanico de decoración rústica o campestres, celestes, marinas, regias, mágicas, con sus distintas variantes²⁷⁴.

También se ocupó del trazado y montaje del Teatro para la representación de la comedia-*ballet*²⁷⁵ con el mismo título la Segunda Jornada de los festejos, que era descrito según la *Gazette* como una perspectiva de un «bello Teatro» con embocadura del Proscenio simulando la apariencia vegetal en armonía con el entorno de naturaleza ajardinada, iluminado de cantidad de candelabros, enmarcado también por ristras de trofeos, para lo que no se escatimó tampoco en medios y máquinas. «Teatro rústico» fue denominado. Fue Vigarani asimismo el artífice del pequeño anfiteatro mencionado en las fuentes documentales, sin ir más lejos en las mismas estampas de Silvestre, para la ubicación del público.

En la historiografía en la que se analiza este aspecto, se alude a que Vigarani fue más «maquinista» que decorador, también en los diseños decorativos de este evento,

²⁷⁴ Ch. MAZOUER, 2009, p. 322.

²⁷⁵ Comedia- Ballet descrita como argumento adornado de conciertos, recitales y entradas de ballet, que se entrelazan bien con el tema, para hacerlo más agradable. La relación oficial de Marigny afirmaba que “la pieza de la Princesa, particularmente, estaba entremezclada con danzas y acompañamiento musical de las más bellas voces del mundo”. Ch. MAZOUER, 1993, p. 68.



FIG. 58. Israel SILVESTRE, Detalle de la Tercera Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. BNE

pero no parece ajustarse con rotundidad tal afirmación a la realidad. Ya se trató anteriormente, en relación a la evolución de la profesión del Escenógrafo en Italia y en Florencia más concretamente, donde se pudo comprobar la oscilación hacia una tendencia que fue inclinándose progresivamente hacia la definición escénica según la trama, la maquinaria o los aparatos, hasta el punto de que los profesionales dedicados a dichos menesteres llegaron a ser conocidos como *Aparatori*, como en el caso de Antonio Ferri, lo cual no excluye la coordinación decorativa de todo el espacio escénico incluido el vestuario. Ciertamente, en la Francia de Luis XIV la Escenografía casi cayó en la obsesión por las máquinas escenográficas²⁷⁶, cada vez

²⁷⁶ Alice JARRAD, “Vigarani, Italy and Machine Marvel in France, circa 1668”, en W. BARICCHI e J. De LA GORCE, 2009, pp. 113-122.

más sofisticadas y parte indisoluble de la acción dramática²⁷⁷, más que en la perspectiva de otras latitudes que culminaron en las obras de los Burnacini y los Bibiena, entre otras cosas por el determinismo del gusto del propio monarca.

El caso es que los Vigarani se movían con soltura en la ambientación de los espectáculos en el marco de los jardines. No es de extrañar que concibieran los de Versalles como escenario. En 1632 Gaspare Vigarani (1588-1663) estaba en Módena, donde ese año fue nombrado Supervisor del Jardín del Palacio Ducal. Se las tuvo que ver habitualmente con Grutas y Ninfeas, está documentado su diseño del *Teatro d'acqua* de la residencia de Sassuolo y el proyecto de resistemización del parque acuático de Hipólito d'Este durante su estancia romana, como el diseño y la construcción de la Villa de Pentetorri, cerca de Módena de nuevo, donde se refería a este tipo de edificaciones como “*lugares para la delicia*”²⁷⁸. En 1659 el rey, a instancias de Giulio Mazzarino, por cierto tío de la Duquesa de Módena Laura Martinozzi, demandó la presencia de Gaspare en París, quien acudió acompañado de sus hijos Carlo y Ludovico.

Tras la inauguración de la *Salle des Machines* del Palacio de las Tullerías en 1662, Gaspare y su otro hijo

²⁷⁷ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, 1981. Ver también Jean-Pierre NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, 1986.

²⁷⁸ Anna M^a MATEUCCI, “I giardini per spettacoli di Gaspare Vigarani”, en W. BARICCHI e J. de LA GORCE, 2009, pp. 73-83.

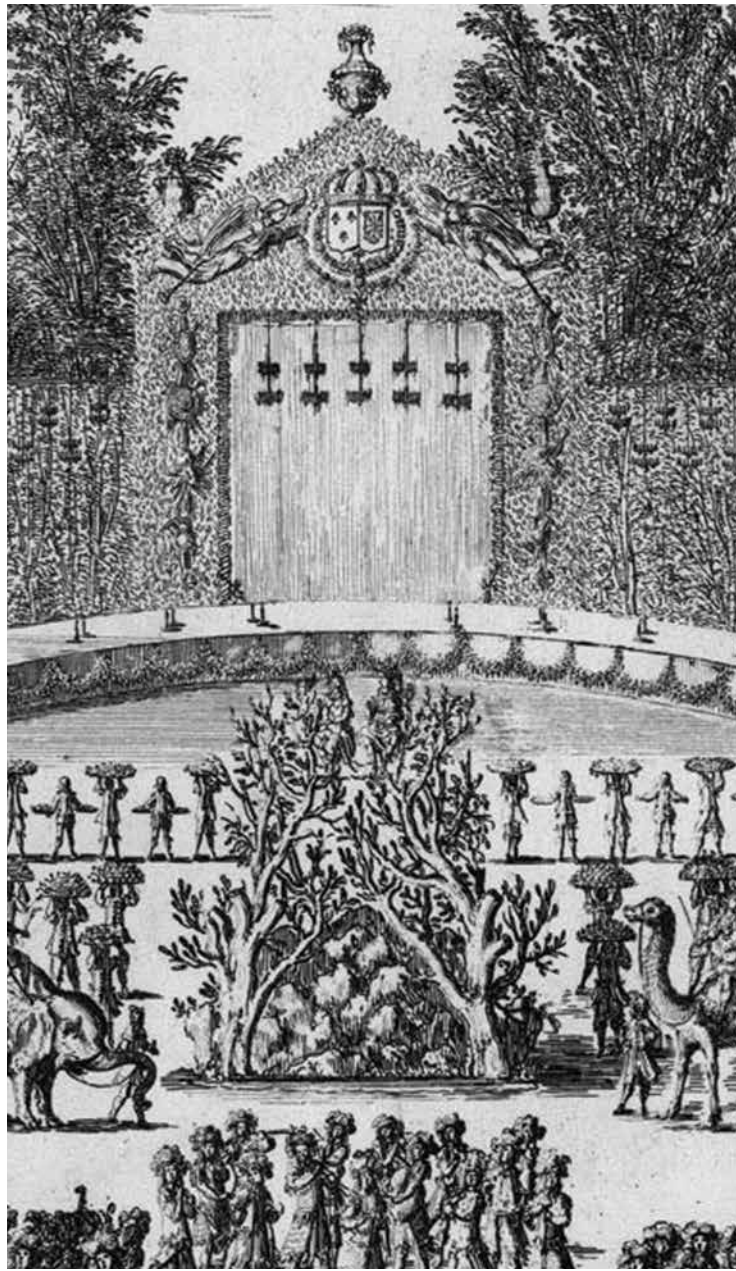


FIG. 60. Israel SILVESTRE, Máquina de Pan y Diana, Detalle de la Primera Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. BNE

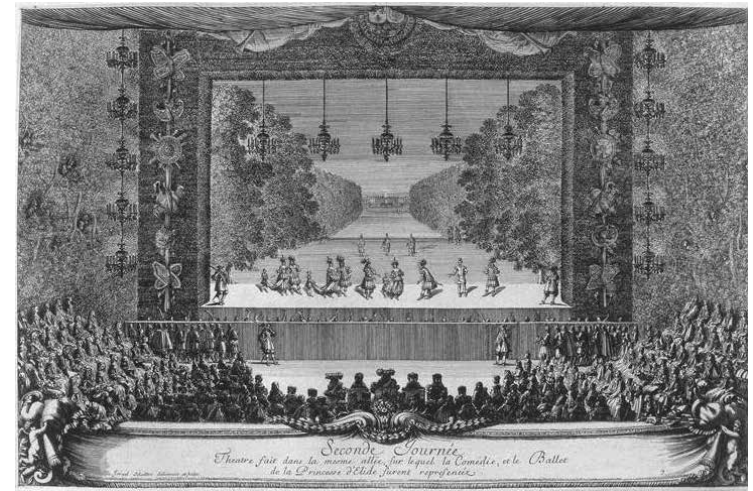


FIG. 61. Israel SILVESTRE, Segunda Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664. Public Domain- File: *La Fête-Les Plaisirs de l'Isle Enchantée*-donnée par Louis XIV à Versailles-Théâtre.jpg

Ludovico regresaron a Italia²⁷⁹, mientras que Carlo permaneció el resto de su vida en Francia, y fue tal su identificación que obtuvo la nacionalidad en 1673 y a partir de entonces modificó la grafía de su nombre por el de Charles Vigarany.

Carlo o Charles estableció una relación laboral con Lully. Formaban el equipo de trabajo²⁸⁰ encargado de la decoración de los festejos, la música uno y la esce-

²⁷⁹ Gianna DOTTI MESSORI, "Villa Vigarani a Fiorano", en W. BARICCHI e J. de LA GORCE, 2009, pp. 62-72.

²⁸⁰ Parece que Vigarani había contado con el permiso para disponer del espacio necesario para la preparación de la maquinaria escénica en los mismos apartamentos del Duque de Anjou y en cierta ocasión igualmente se le facilitó la disposición de la Galería del Rey o de la Pintura, para poder preparar las decoraciones escénicas, mientras en la parte del jardín del Louvre se ubicaba el material parase la fabricación del propio escenario lo que da indicios de la forma de trabajo. Walter BARICCHI, "La costruzione della sala delle Tuileries. Note di riletura dei documenti d'archivio", BARICCHI e J. de LA GORCE, 2009, pp. 219-227, p. 222 específicamente.

nografía el otro, entre cuyos elementos básicos estaba la realización de maquinaria o aparatos para las denominadas mutaciones o cambios decorativos a la vista de los espectadores, pero sin que se notara el entramado técnico, en eso consistía la magia, el efecto y la pericia por parte de estos artistas entre otras, como las grandes apariciones de la «Gloria» o del ámbito celeste donde moraban los dioses descendiendo a la tierra de los mortales, donde se desarrollaba la narración. Vigarani no lo hacía en solitario, sino que a su vez tenía una cuadrilla o colaboradores en la tarea, como el boloñés Rivani²⁸¹, otros especialista en aparatos o maquinista y específicamente en el año 1664, el de la Fiesta de *Les Plaisirs*, consta la colaboración de Jean Marot (1619?-1679)²⁸² y el pintor Paul Androuet du Cerceau (1623-1710)²⁸³. En este grupo de artistas fusionaban las dos tendencias, los italianos, a quienes se les aceptaba una cierta ventaja en su habilidad escenotécnica y en el montaje de determinados episodios festivos en los que tenían arraigada tradición latina, como las Naumaquias, reconocido por el propio Ménestrier, mientras que los franceses se sentían superiores en la mascarada y el *ballet*, siendo la destreza caballerisca la que quedaba en disputa.

²⁸¹ Ver el interesante trabajo de E. TAMBURINI, “Cultura materiale del teatro: le tecniche scenografiche di Bernini e quelle dei Vigarani”, en W. BARICCHI e J. de LA GORCE, 2009, pp. 96-112.

²⁸² Algunas fuentes historiográficas sobre el contexto de la Fiesta y el Arte Francés de la época, apuntan a que podría tratarse del arquitecto real con ese nombre, además de diseñador y grabador de edificios, planos y vistas de París.

²⁸³ Artífice y grabador igualmente, quizás sobrino del otro célebre Androuet Du Cerceau, Jacques, artista y arquitecto, hijo de Jean Baptiste, arquitecto de Pont-Neuf.



FIG. 62. Retrato de Giovanni Burnacini. Osterreichische NationalBibliothek-Austrian National Library.

No obstante, antes de la llegada a Francia de los Vigarani ya existía una tradición asentada en la cultura visual de la perspectiva aplicada a la decoración teatral, ya se citó anteriormente el trabajo de Georges Buffequin²⁸⁴, aunque no con la intensidad y el impulso en el complemento técnico que aportaron los italianos.

Así, pese a la experiencia en esas tareas, en 1668 el rey envió a Carlo de nuevo a Italia, para inspeccionar las novedades más vanguardistas en ese campo de las máquinas de maravillas, “*nouveaux miracles e infinité des merveilles*”, que tanto eran del gusto del monarca y nunca suficientes, así que cuando regresó recibió el título de «*Inventeur des Machines de Theatre et de Ballet*» y promovió su nombramiento de Escenógrafo en las nue-

²⁸⁴ Marc BAYARD, *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variétés au XVIIe siècle*, Collection d’histoire de l’art, Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2010.

va Academia Real de Música. Inspirado por la obsesión regia por la maquinaria teatral, pero también impulsado por el afán regio de superar a la corte vienesa del emperador Leopoldo, casado con otra infanta española, y por tanto en disputa por la herencia del trono hispano en tanto no hubiera heredero varón, en una competencia que se dilucidaba a través de los escenarios de la propaganda áulica, que en el caso austríaco venía de la mano de otra estirpe de escenógrafos italianos, Giovanni y Ludovico Ottavio, rival de Torelli (1608-1678) por un tiempo en los escenarios venecianos y promotores de la imagen dinástica festiva que proyectaba la Casa de Habsburgo, además de creadores del nuevo *Teatro Auf der Cortina* en Viena.

De hecho, la forma de enmarcar la boca del proscenio en teatro de la imagen de Silvestre, con ristas de trofeos es similar a las decoraciones aunque con mucha mayor profusión en los diseños de Ludovico Burnacini, tal y como se puede comprobar en las ilustraciones de los libretos de *Il Fuoco Eterno* o de *Il pomo d'oro*²⁸⁵. Es sumamente interesante esta ilustración de dicha obra²⁸⁶,

²⁸⁵ E. MERINO, “Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il pomo d'oro* de Cesti y Sbarra”, en *Historia de la Escenografía del siglo XVII. Creadores y Tratadistas*, Sevilla 2011, pp. 131-152.

²⁸⁶ De sendas obras, *Il Fuoco Eterno* e *Il Pomo d'Oro* hay ejemplares en la BNE, de los que proceden las ilustraciones del texto. Según aparece en la portada el título completo de la primera era *Il Fuoco Eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale per la Felicissima Nascita della Sereniss. Archiduchessa Anna Maria, figlia delle SS.CC.RR.MM dell'Imperatore Leopoldo e della Imperatrice Claudia Felice et alle Medesime MM. Consacrata, posto musica dal Sr. Antonio Draghi, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M. & M. Di Cap. Della M. dell'Imperatrice Eleonor. Con l'Arie per li Balletti del Sr. Gio. Erice Smelzer, V. M. de Capella di S.M. C. in Vienna d'Austria, per Gio. Christoforo Cosmerovio, stampatore di S.M.C. Anno 1674*. En los Preliminares de la obra

una de las primeras, siquiera antes de las que describen pormenorizadamente en imagen las decoraciones ideadas por Burnacini, porque es una vista de una instantánea tomada desde el interior de la escena del público asistente, con el estrado de autoridades, a la manera de prototípica situación del Príncipe, que parece ejercer de punto de fuga como epicentro desde el que habría de tenerse la mejor panorámica o preferencial. De hecho sobre el estrado sobre elevado entronizado del personaje que preside parecen confluír las líneas de visión de la perspectiva, como si por un momento se hubiera invertido el escenario, en el que los espectadores, cortesanos y protagonista pasasen a ser los actores de la trama. Mucho se había debatido a lo largo del Renacimiento sobre esta cuestión, la de la situación preferente del príncipe y su ubicación en los nuevos espacios de la arquitectura teatral recuperada de la Antigüedad y así se contempla en la tratadística, desde Fra Giocondo o Cesariano, como un elemento del catálogo de partes constituyentes

se desglosan las Comparsas que participaron en el acto, como el Corteggio del Dittatore Romano, Paggi di pu. Scipione, Matrone Romane, Senatori y Popolo. Como se contaba que intervinieron de la Casas del Emperador y de la Emperatriz, “*favolose sirene del Canto. E diede il preggio alla Virt` di ciascuno la perfettione della Musica, che fu un prodigio di Note* [...] Consta el Catálogo con signatura T/18565. Los Preliminares también daban cuenta de las máquinas usadas en los tres actos de la obra, como la de “*Amore, che comparisce nella Grotta di Vulcano, da cui si fa temprare un cautissimo strale, per ferire Pub. Scipione d'altro amore, che di Claudia, che à lui non s'è voluta affitare* [...] *E le Machine, e le Scene furono Inventioni bellissime del sublime Spirito del Sigr. Ludovico Burnacini, Ingegniero di S. M. C il quale è un Fonte inessicabile di rarità e di Maraviglie*” En esos términos se refería al Escenógrafo, rematando todo ese capítulo habitual de información que figura en el Preámbulo, con la enumeración de los Bailes, De Ninfas, De genios y Juegos de Vesta en forma de Danza, atribuidos en ese caso a Santos Ventura, Maestro de Baile.



FIG. 63. Retrato de Torelli. Pintura sobre tabla.
Palazzo Malatestiano.

Pinacoteca del Museo Cívico. Fano, localidad natal del Escenógrafo.

del Teatro del pasado se movía buscando su apropiado lugar, desde el púlpito pegado al Proscenio, hasta desgajarse en un estrado más alto con respecto al nivel de la escena pero alejado y situado en el eje axial, centrado, para recalcar lo que aquí parece ya obvio, y es que el Príncipe, y vale para cualquiera de las latitudes europeas de las Artes Escénicas, forma parte del mismo sueño, de la misma ilusión, que emerge de la escena para convertirse en protagonista de otra, la sociopolítica.

Además del conocimiento de la realidad teatral del Norte de Italia, el viaje condujo a Vigarani hasta Roma, donde pudo conocer de primera mano lo que Bernini estaba haciendo en la ciudad papal, como las decoraciones para *La baldassara* en el Teatro Rospigliosi, y de vuelta a Venecia es de suponer que las creaciones extraordinarias del ingeniero Gasparo Mauro habrían sido de extremo interés para alguien ávido de aprender; como

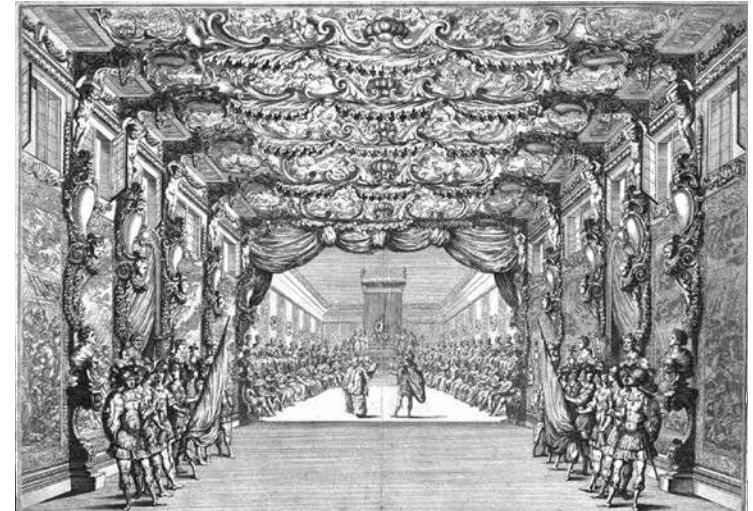


FIG. 64. L. BURNACINI, Sala de Armas. *Il Fuoco Eterno*. L. Burnacini. 1679.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1155723/print-collection-print-burnacini-lodovico-ottavio/>

incrementar los efectos dramáticos y toda la experiencia adquirida en el periplo italiano se tradujo en la primera colaboración con Molière en *Les Amants magnifiques*, con particular implicación regia en la elección de la temática argumental aderezada con los maravillosos artificios técnicos, a los que habría de sumarse el baile del rey, que a la postre supuso su abandono definitivo de la danza, como ya se mencionó anteriormente.

A tenor de todo lo anteriormente expuesto se puede afirmar que la tradición caballeresca del torneo, además de, y por si fuera poco, lo hasta aquí relatado, mantuvo vigente el legado heráldico y la antigua cultura del *Triunfo*, como más específicamente podría deducirse que la suntuosidad implícita se benefició de uno de los elementos imprescindibles de la puesta en escena, que fueron los llamados *Fuegos Artificiales*. Según el tra-

tado de Ménestrier, solían ser el fin de fiesta del resto de espectáculos y en todo caso, usados para iluminar los eventos celebrados a la caída de la tarde servían al propósito de causar el mayor efecto dramático posible. Usados en el interior de los recintos teatrales, era habitual su empleo en las escenas infernales, de la misma forma que las grandes obras de Arte Efímero en las celebraciones públicas solían iluminarse por obra del artificio pirotécnico, con tal pericia que se creaban imágenes figurativas de enorme complejidad, componiendo verdaderas escenas apoteósicas de elaborada simbología añadida.

Los efectos de la pirotecnia constituyeron, por tanto, la práctica escénica de la artillería explosiva, por lo cual eran estos, los artilleros, quienes se encargaban de esta actividad en tiempos de paz, de la misma forma que servían a los Estados en tiempos de guerra, manejando las piezas que sirvieron a la modificación del Arte de la Guerra Moderna. Desde la Edad Media, fueron evolucionando desde su carácter puramente bélico hasta convertirse en “*fuegos lúdicos*”²⁸⁷. De hecho, en el contexto austríaco alcanzaron gran relevancia y virtuosismo en su ejecución, consiguiendo componer en el cielo complicados lienzos alegóricos, con la misma exuberancia de la práctica decorativa teatral²⁸⁸. Efectos como los que se usaron en el interior del Teatro Olímpico de Vicenza,

²⁸⁷ Andrea SOMMER-MATHIS, “Teatro de la Gloria Austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos”, en *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Catálogo de la Exposición, SEACEX, Sevilla-Varsovia 2003.

²⁸⁸ E. MERINO, “Juegos Escénicos: Aparatos diversos de la Historia del Espectáculo en la época moderna”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCVIII, Cuaderno I, 2011, pp. 47-78.

en las ceremonias de inauguración, para amplificación del eco de la representación del *Edipo* de Sófocles. Para la posteridad quedaron ecos de los Fastos de la Viena Imperial de Leopoldo, en los que un ansioso público pudo deleitarse, al tiempo que intentaban descifrar el aéreo dibujo de uno de los lemas de los Habsburgo, el *aeiou*²⁸⁹, junto a otras recreaciones arquitectónicas tan del gusto de la pirotecnia barroca, como enfrentamientos armados simulados, armados con ingenios explosivos de alcances controlados.

Como refleja el grabado de Silvestre, se fue imponiendo la asociación de tales efectos a la composición de escenas infernales, o a la misma figura del diablo²⁹⁰ y seres en la misma línea mitológica de hechiceros y magos, como es el caso aquí reseñado de Alcina, o Circe o Armida en la fiesta versallesca de 1664. Más concretamente, con Gaspar Vigarani solían trabajar un grupo de pirotécnicos expertos, como Francesco Chiesa, Fioravanti Carandini, Giovan Antonio Burani, Agostino

²⁸⁹ “*Luminarias, fuegos de artificio y otro sinfín de ingenios pirotécnicos se repitieron constantemente en las relaciones de Fiestas, como las que aquí se analizan, reflejo de una obsesión por la luz, quintaesencia de la fugacidad, elemento tan característico del Barroco*”. Los tratados sobre pirotecnia se multiplicaron tanto en Europa como en España, país de origen de notables artilleros. “*Las luces se describían como logros en los que se alteraba el ritmo del día y de la noche, venciendo las tinieblas*”. Interesantes consideraciones recogidas en el Catálogo *Fiesta y Simulacro*, Rosario CAMACHO y Reyes ESCALERA (Comisarias), Consejería de la Junta de Andalucía, Sevilla 2007.

²⁹⁰ “*Demonios que echan chispas*”, *braseros a los que se aplicaba pólvora para generar fuego y humo*” o “*cobetes*” eran algunos de estos efectos empleados por Calderón, Lope de Vega o Quevedo, noticias recogidas por Agustín DE LA GRANJA, en “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II”, uno de los capítulos de *Teatros y Vida Teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, L. GARCÍA LORENZO y J. E VAREY (ed.), Londres 1991, pp. 19-41.

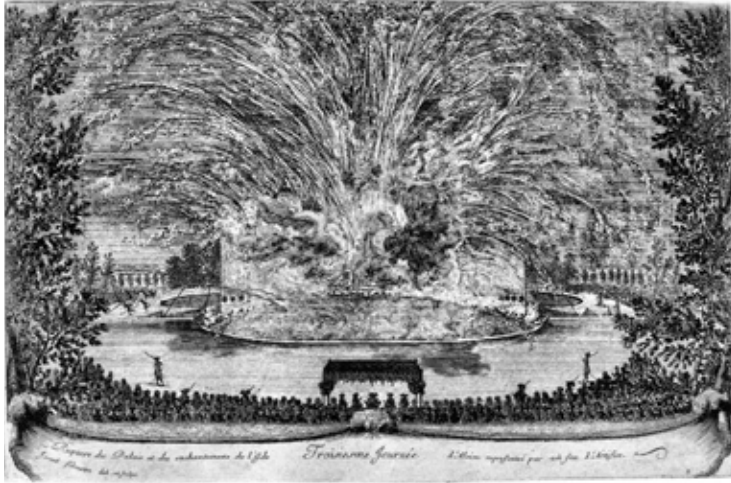


FIG. 65. Israel SILVESTRE, Tercera Jornada, *Plaisirs de l'Isle Enchantée* de 1664.
http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/quaeitzsch_ludwig_xiv

Chiesa, Giovanni di Stefano, quienes proporcionaban al escenógrafo soporte técnico en un aspecto recurrente en sus festejos, con un sentido jubiloso al tiempo que simbólico, sombras-tinieblas, luces-eternidad, representando un momento catártico de remate apoteósico. El caso es que los pirotécnicos reggianos²⁹¹ del equipo de los Vigarani gozaban de fama por su experiencia en este asunto aplicado a las Artes Escénicas.

Y, de la misma forma que las decoraciones, ingenios, tramoyas, máquinas y aparatos fueron encajando en un corpus teórico, primero en capítulos dentro de la tratadística de Arquitectura, de Artillería y posteriormente en obras monográficas sobre una materia cada vez más interesante, dentro de la denominación de Fuegos de

Artificio, que formaban parte de nociones y atribuciones de la Artillería, conocimientos y experiencia conjunta que llegaron a ser del todo asumibles por el escenógrafo profesional. En la evolución natural, del Arte a la Ciencia, que siguió la gran mayoría de conocimientos especulativos ligados al Humanismo, no era de extrañar por tanto, que los enciclopédicos manuales en que terminaron por convertirse los tratados de toda condición también se extendieran a los monográficos específicos sobre este nuevo Arte Pirotécnico, imposible de obviar en el resto del conjunto de ceremonias concebidas en función de la propaganda áulica, dentro de la ávida demanda de efectos visuales admirables para la prodigiosa composición de imágenes en el firmamento. Una de esas obras, el *Tratado de la Artillería uso della platicado por el Capitán Diego Ufano en las Guerras de Flandes (Bruselas 1613)*²⁹², contaba con algunas ilustraciones fantásticas, como la titulada “*Figura que muestra cómo se maquinara una nube artificial para esparcir la pólvora de un Torneo*” u otra que daba indicaciones sobre “*cómo se debe ordenar una salva*”. En el contexto francés había otra obra antológica, bien conocida en la época, la *Pratique de la Guerre, contenant l'usage de l'Artillerie, Bombres & Mortiers, Feux Artificiels & Petards, Sappes & Mines & a la fin un traité des flux de Ioye*, del Señor Malthus, Gentilhombre inglés, Comisario General de Fuegos y Artificios de la Artillería de Francia, Ingeniero

²⁹¹ Marinella PIGOZZI, “Strategie festose a Módena e a Reggio. Il valore politico e sociale della Festa”, W. BARICCHI e J. de LA GORCE, 2009, pp. 271-283.

²⁹² Entre otros se han ocupado del autor y de esta obra Félix DÍAZ MORENO, “Libros secretos de saberes desvelados”, en *Arquitectura y Ciudad. Memoria e Imprenta*, de D. SUAREZ (Comisario), Catálogo de la Exposición, Madrid 2009, Ficha del catálogo alfabético.

del Ejército del Rey, publicado por Gervais Clousier en 1672. Y ya rebasada la frontera del nuevo siglo, un *Traté des Feux d'Artifice*, de Amadeo François Frezier (1706).

Se puede afirmar que tanto Silvestre como Vigarani conocían la obra gráfica de Callot, cronista de los festejos mediceos, igual que la de otro compatriota florentino, Stefano della Bella (1610-1664). Este último fue un artista prolífico de la estampa, fallecido el mismo año que se celebraron *Les Plaisirs*, educado en la formación artística florentina del taller escultórico de Giambologna, conocido de las decoraciones ajardinadas de las Villas y de los ingenios utilizados en el entorno celebrativo de los gobernantes de Toscana, además de ahijado de Pietro Tacca. La vida de Della Bella estuvo ligada a los Medici, quienes sufragaron su viaje a Roma donde se instaló entre 1633 y 1636, más expresamente por el mecenazgo de Lorenzo, el tío del Gran Duque Ferdinando II. Fue allí, en la capital de los Estados Pontificios donde se codeó con grabadores franceses como Collignon e Israel Henriet (1590-1661), a la sazón tío de Silvestre, Pierre Mariette (1603-1657) y François Langlois (1588-1647), responsables de la rápida difusión de sus trabajos en el mercado francés y europeo. Todos ellos habrían influido además, y no poco, en la decisión de viajar a París, donde empezaba a conocerse la obra del italiano. Y así lo hizo finalmente, tomando el testigo de Callot, trasladándose en 1639 y formando parte del séquito del embajador del Gran Duque de Toscana en la corte de Luis XIII, Alessandro del Nero, comisionado por sus patronos para asistir a los festejos conmemorativos del nacimiento del Delfín, el futuro Luis XIV, y donde permaneció hasta 1650 bajo la protección del Cardenal

Richelieu primero y de Mazarino después. Así que no era de extrañar, por tanto que estando en la esfera de festejos los Fuegos Pirotécnicos, que Della Bella se hubiera ocupado también de esa faceta, de forma que se localizó en el inventario de la Biblioteca del Rey de Francia en 1729 una obra suya titulada *Traité des feux d'artifice*²⁹³, ya que integraba el corpus de obras de una corte en la que, como decía Saint Simon, “*el rey amaba el esplendor y la magnificencia*”²⁹⁴. Durante las celebraciones con motivo del matrimonio de Luis y la infanta española, ya se emplearon estos espectáculos pirotécnicos como «fuegos volantes». A lo largo del siglo XVII se fue sistematizando un discurso coherente, respecto de un tema en origen ubicado en el ámbito militar.

Nuevamente Ménestrier sale a colación, ya que algunas fuentes historiográficas²⁹⁵ le atribuyen el primer tratado

²⁹³ Ilustrado con cincuenta y cuatro acuarelas, treinta y cinco de las cuales incidían en la cuestión técnica de la organización de estos espectáculos, mientras las otras representaban a los expertos manejándose en la práctica y dos de ellas representando el resultado final. Muy posiblemente, dichas ilustraciones harían referencia expresa a los fuegos que se llevaron a cabo en el marco de las Fiestas celebradas en 1649 en la plaza de Grevé para conmemorar la paz de Rueil y el undécimo cumpleaños del rey. Roseline BACOU y Marie Rose SÉGUY (Comisarias), *Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Orangerie des Tuileries (7 octubre de 1977-9 enero 1978), Ministère de la Culture et de l'Environnement. Editions des Musées Nationaux, París 1977, p. 284. De hecho, Phyllis MASSAR llegó a afirmar que este tratado del italiano Della Bella fue el primero en poner el énfasis lúdico, no bélico, de los fuegos pirotécnicos. En P. D. MASSAR, “Stefano della Bella's Illustrations for a Fireworks Treatise”, *Master Drawings* 7, nº 3, 1969, pp. 294-303.

²⁹⁴ Roseline BACOU y Marie Rose SÉGUY (Comisarias), 1977, p. 30.

²⁹⁵ Abby E. ZANGER, *Scenes from the marriage of Louis XIV. Nuptial Fictions and the Making of Absolutism Power*, Stanford University Press, Stanford, California 1997, p. 100.

francés²⁹⁶ sobre fuegos pirotécnicos aplicados al aspecto lúdico de la Fiesta, lo que vuelve a tener su lógica, dada su sobresaliente experiencia en las distintas formas de representación pública con objeto de glorificación propagandística de la monarquía. Nadie mejor para hacerlo, por su dilatada vinculación con el vocabulario emblemático y heráldico²⁹⁷ transmitido, no solo por cauces meramente teóricos, sino a través de cualquiera de los episodios de los espectáculos, con los que estaba tan familiarizado. Tenía práctica en la organización de tales diversiones visuales y acústicas, empezando, por los diseñados para la solemne Entrada regia en su localidad natal, Lyon, en 1658. Parece ser que dichos conocimientos fueron agrupados en

²⁹⁶ Antes de Malthus y de Ménestrier, se fechaba en 1620 la obra de Jean Appier Hanzet, *Recueil de plusieurs machines Militaires, et feux Artificiels pour la Guerre & Recreation*, dividido en seis capítulos de los cuales tan solo uno y previo análisis de las aplicaciones bélicas, se hablaba de los “fuegos de recreo”.

²⁹⁷ Del extenso listado de obras del erudito jesuita, en la BNE hay un nutrido exponente, además de las ya mencionadas, de las que en su conjunto, nada se sabe sobre su procedencia, salvo algún caso, en el que, nuevamente se establece su origen en la Biblioteca Real, como ocurre con la *Histoire du Roy Louis Le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoires et autres monumens publiques*, 1ª edición de 1689, que figura con signatura ER/2734. Algunas del resto de interesantes textos de Ménestrier sobre estos asuntos, que se pueden encontrar en la BNE: *Abregé méthodique des principes heraldiques*, las dos ediciones publicadas en Lyon, en 1673 y en 1675, la primera Chez Benoist Coral y la segunda Chez Thomas Amaubry (con signaturas R 37320 y 2/8559). *Le blason de la noblesse de toutes les nation de l'Europe*, publicada en París en la prensa de Robert de la Caille en 1683 (signatura 2/8555), *L'Art des Emblemes*, París por J. B de la Caida, 1604 (2/8755), *De la Chevalerie ancienne et moderne avec les preuves pour tous les ordres de chevalerie*, París por Robert de la Caille 1683 (2/8792), *Estreines presentées aux gouverneurs et magistrats de la ville de Lyon*, donde se publicó en Chez Pierre Guillimin en 1665 (3/54665), *Discours del origine des armes*, publicada en 1658 por Guillaume Barbier (2/8438), *Eloge historique de la ville de Lyon*, publicado en París por B. Coral en 1669 (2/65719).

un corpus integrado dentro de *Les Rejouissances de la Paix avec un Recueil de diverses pièces sur ce sujet*, publicado en 1660, de cuyas setenta y tres páginas, más de treinta estaban dedicadas íntegramente al tema de los fuegos, bajo el epígrafe titulado *Advis Necessaires pour la Conduite des Feux d'Artifices*, y donde se justificaban las ventajas de emplear el material explosivo en los distintos festejos oficiales. Tal exégesis era un relato hermenéutico²⁹⁸, en el que se resaltaba el fuego dentro de una simbólica dimensión de los cuatro elementos, contemplados como maravillas de la naturaleza insertas en los espectáculos de artificio a mayor gloria del monarca.

Argumentaba la razón de la preeminencia del fuego, exponiendo que el brillo de sus llamas entraba de forma inmediata por los ojos, incidiendo en su valor lumínico, lo que constituía un placer para la vista favoreciendo al tiempo la empatía del espectador ante los espectáculos planeados²⁹⁹. Poderoso elemento de carácter catártico³⁰⁰ pues, anclado en los relatos mitológicos de la cultura grecolatina ancestral desde el incendio de Troya, con capacidad para transformar la sustancia de todo tipo de materias; Ménestrier llegó a cambiar la denominación apologética de fuegos pirotécnicos por «fuegos de alegría», siendo interesante también el matiz que introducía en el discurso el jesuita como colofón, cuando hablaba del

²⁹⁸ Abby E. ZANGER, 1997, pp. 100-101.

²⁹⁹ Abby E. ZANGER, 1997, p. 101.

³⁰⁰ Maurizio FAGIOLO y Silvia CARANDINI, *L'Effimero Barocco. Strutture della Festa nella Roma del 600*, Bulzoni Editore, Roma 1978, p. 167. En este volumen se incluye una ilustración del tratado sobre fuegos pirotécnicos de Stefano della Bella citado anteriormente.

goce añadido de poder controlar tan fútil como efímero elemento. Profusamente usados los cuatro componentes básicos de la naturaleza en la Escenografía teatral, se introdujeron en el vocabulario decorativo como referencia simbólica a la armonía cósmica, sustrato iconológico del «Buen Gobierno», del que se derivaba la paz cosmológica desde la reflexión pitagórica, quedando su utilización en escena perfectamente estipulada en la tratadística sustancial sobre Escenotécnica de Nicolás Sabbattini.

Versatilidad y capacidad inventiva eran características esenciales para el ejercicio de las labores artísticas en el marco de la Fiesta Barroca. La exigencia continua de nuevas invenciones encontró especial acomodo por tanto en el escenario aéreo. Dentro del llamado aparato festivo constituían elemento fundamental para la fascinación ilusoria. El elemento lúdico era consustancial con la política cultural desde el siglo anterior, de forma sistemáticamente empleada por los Estados, donde se cumplían todos los requisitos del Arte Barroco: experimentación continua, sentido alegórico e iconológico subliminal, imagen de maravilla generalmente asentada en la retina del espectador de la época, en la que el artista era el máximo especialista de la imagen, y de la imagen del poder más expresamente, y del escenógrafo como profesional de los distintos ámbitos de la imagen, donde el fuego de artificio era parte esencial del vocabulario gráfico y simbólico, representación de lo efímero³⁰¹ por excelencia, de lo transitorio, del renacimiento como cualidad atemporal.

³⁰¹ Rossella PANTANELLA, “Regesto della festa barocca a Roma (1585-1700)”, en Marcello FAGIOLO y Carlo COCCIOLI, *Il Gran Teatro del Barocco: le capitali della Festa*, 2007, Gangemi, Roma 1985, pp. 176-184.

Terminando con la relación de artistas que se sucedieron en la Historia de la Escenografía francesa, por su parte, Jean Berain sucedió a Carlo Vigarani en la hegemonía de la Escenografía Francesa, tras la separación en 1680 del binomio con el entonces ya Director del Teatro de la Ópera, Lully. La secuencia se sucedió consecutivamente desde Buffequin³⁰² en las primeras décadas del siglo XVII. Precisamente, se le atribuyen las decoraciones del *Ballet de La Prosperidad de las Armas de Francia*, ofrecido el 7 de febrero de 1641 en la Sala de su Palacio. A Buffequin le sucedió Torelli, llegado directamente desde Venecia, a este, los Vigarani y después Berain ocuparon los cargos mencionados, reinando de forma hegemónica en las creaciones escenográficas, en la gestación del modelo estético o estilo artístico, imperante en la segunda mitad del siglo, y en la difusión de la imagen áulica a través del cauce del espectáculo cortesano. Jean Berain fue bautizado en 1640 y vivió sus primeros años en la región de Lorena, que sufrió devastaciones varias a lo largo de la Guerra de los Treinta Años puesto que era zona de conflicto, inmersa en las intrigas entre el Duque Carlos IV y el Cardenal Richelieu. Una región convulsa políticamente, que fue retratada en numerosas ocasiones a través de sus célebres estampas por

³⁰² M. BAYARD, 2010, p. 87. En la misma obra se le sigue la peripecia vital, como residente en el distrito de *Les Halles* y del *Hotel Bourgogne*, donde practicó su actividad como escenógrafo, más concretamente en la *Rue Mauconseil* y al final de su vida, en torno al año 1635 en el *Palais Cardinal*, Richelieu, para quien trabajó igualmente. Entre sus diversas labores en el marco de los distintos episodios de la Fiesta, se documenta la organización por parte del personaje de un Fuego de Artificio en mayo de 1608, en la plaza de *Grève*, con ocasión del nacimiento del tercer hijo de Enrique IV, Duque de Anjou, futuro Duque de Orleans.

otro de sus ilustres hijos, el ya mencionado Jacques Callot. Fue el menor de los descendientes de un arcabucero emigrado a París, aunque se ignora la fecha concreta, su temprana formación se centró en la decoración de las armas fabricadas en el taller de la familia. Fue precisamente este tipo de obras la que le facilitó su entrada en la corte, interesándose Luis por una de estas armas, aprovechándose igualmente del fallecimiento de Henry Gissey, la noche del 4 al 5 de febrero de 1673, y con quien presumiblemente había trabajado anteriormente, que dejaba vacante el cargo de Diseñador del Gabinete del Rey, pasando a ocuparse él de la supervisión y organización de las Fiestas en Versalles ya a partir de 1664, en un primer momento, particularmente, en el diseño del vestuario y demás obras efímeras necesarias, además de la ejecución de toda suerte de diseños para la representación teatral, *Ballets*, Torneos y Carruseles, incluidas las Mascaradas³⁰³. Diseños enormemente valorados en todo caso, hasta cuatrocientas libras se pagaron por los que ideó para la Pompa Fúnebre del Mariscal de Turena en 1675.

Por esas fechas, 1677, se documenta la relación con Dolívar, grabador de muchos de sus diseños, anteriormente analizados, como los tempranos de *Thésée*, *Atys e Isis*, la ópera de Lully representada en Saint-Germain-en-Laye. La misma fecha en que sus atribuciones se incrementaron como Diseñador de Jardines, mientras que de cuatro años más tarde es la decoración ideada

³⁰³ Se ocupó, entre otras, de la organización de la *Mascarade de la Noce de Village*, que le encargó el Delfín, en Versalles en 1683 para Madame de Thiange, hermana de la Marquesa de Montespan.



FIG. 66. Berain aquí retratado por Claude Duflos, después Joseph Vivien. París, Bibliothèque Nationale.

para el interior del Gabinete de Medallas, que instauró un nuevo estilo ornamental. Ocupaciones de un amplio abanico, desde luego, pues protegido por el Marqués de Seignelay, hijo del ministro Colbert y a la sazón Secretario de Marina, Berain sucedió a Le Brun en el diseño de los Barcos de la Flota Real.

Las crónicas también dan cuenta de su carácter irascible, si bien no es menos cierto que volcó todo su talento al servicio de las diversiones cortesanas de la época, en el Trianon organizó la ambientación de la ópera *Issé* y unas Mascaradas en Marly en 1700, como las decoraciones en Fontainebleau de la puesta en escena de *Le Bourgeois Gentilhomme* con el concurso de los bailarines del Teatro de la Ópera, para cuyo trabajo el rey le concedió Privilegio en 1698, que iba acompañado de una muy sustanciosa pensión anual hasta su fallecimiento

en 1711, cuando se inventariaron sus bienes, muchos de los cuales se habían acumulado en la antecámara de su gabinete de trabajo en el Louvre, entre los que se encontraban obras de los artistas más relevantes de su tiempo, flamencos, holandeses e italianos como franceses, ya fueran de pintores como Teniers, Mignard, Bourdon, Le Brun, como Rembrandt, Giorgione y Rubens, así como planchas de grabadores como Callot y el propio Silvestre.

La Ópera importada por Mazarino tuvo que aclimatarse en Francia, encontrando acomodo y verdadero entusiasmo tanto en la Corte como en la Villa, cuando el género comenzó a representarse en la lengua del país. Fue Lully quien contribuyó en buena medida a dotar de un estilo nacional al espectáculo francés cuando en 1673 instauró junto a Philippe Quinault la *Tragédie en Musique*. La comunión entre Texto, Música y Maquinaria vino de la mano de los Escenógrafos. Desde 1645 decoración y maquinaria incrementaron su valor en la puesta en escena, con los prodigios, apariciones y vuelos que atrapaban a los espectadores, creando una burbuja ilusionística de fascinación y admiración al tiempo, intrigados por el recurso técnico tras la mutación vertiginosa. Fue este Arte Escénico de Portentos de origen italiano, conocidos en Francia de la mano de Torelli, al que se encargó de servir durante treinta años Berain, después de Gissey, retomando asimismo los modelos de influencia de Carlo Vigarani, llevándolos a la práctica en los diversos escenarios palatinos, que discurrían entre la Sala de *Ballet* de Saint-Germain-en-Laye en época de Carnaval o en la Sala de Comedias en Fontainebleau,

además de la capital ceremonial Versallesca. Espacios cada vez más amplios, a la manera de lo que se ha visto en la ilustración de Burnacini, para ubicar no solo al público, sino el despliegue de maquinaria cada vez más numerosa con su entramado técnico, como a los músicos y a los intérpretes, que podían superar la cincuenta sin ninguna dificultad los dirigidos por el florentino.

Todo ese «microuniverso» de ensoñación requería esfuerzo considerable y trabajo inmenso, de planificación y ejecución, que había de ser coordinado, dentro de las amplias labores de dirección artística que correspondían al Escenógrafo, ocupado en supervisar, no solo diseños creativos o específicamente de vestuario como en el caso de Gissey, sino, y he ahí el cambio, en un abanico más extenso de aspectos relacionados con la maquinaria de gran volumen como de otros menores pero igualmente importantes para el resultado final, como podía ser la coordinación de los talleres de suministros de plumas para los tocados, cordones, bordados y demás componentes de los disfraces de las Máscaradas, además de la gestión económica³⁰⁴ de mantenimiento de toda esta maraña efímera pero habitual en el calendario ceremonial. En eso consistía en toda su más amplia acepción el cargo de Intendente de la Administración de los Places que ocupó Berain.

³⁰⁴ Desde la planificación de aparatos técnicos a la distribución de salarios, como las 250 libras que se le abonaron exclusivamente al zapatero de los escaupines de la Ópera *Thésée*, para hacerse una idea del monto total de lo que podían suponer tales eventos.

Preocupado a lo largo de los años 1677 y 1678³⁰⁵ solo para ambientar sobre todo, personajes de la Mitología y la Historia de Grecia que satisficieran las necesidades simbólicas del monarca, inspirados en la sempiterna obra de Cesare Ripa, *Iconología*, aunque dotando a los personajes de penetración psicológica para mayor empatía con el entorno cortesano y popular, y por tanto de mayor calado sociopolítico. Diseños que se corresponden a la obra gráfica, grabados de Jacques Le Pautre y Juan o Jean Dolívar (1641-1701)³⁰⁶, secundado por el maquinista boloñés Rivani, que ya había colaborado con Vigarani hasta un momento dado, que ya no consta en la organización de uno de estos eventos, en la línea de estos años, el *Persée*, pero que demostraba la inevitable ascendencia en Berain de los modelos decorativos del modenés en la ambientación de las tragedias líricas de Lully, para una de las cuales, el *Phaéton* (1683) se conserva el esclarecedor dibujo anotado por él, de lo que hubo de ser el armazón de la cuadriga solar. De ese tiempo son una serie de estampas de apariencia similar en asuntos y en la composición como el *Amadis* (1684), de los que llegaron muestra hasta la corte española y hoy se encuentran depositados entre los muy estimables fondos de la BNE, los cuales denotan en su acepción general una inclinación de la libertad fantasiosa por en-

³⁰⁵ Para la figura de Berain resulta de ineludible consulta la obra de Jérôme de LA GORCE, *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, París 1986, especialmente los capítulos titulados “L’Opera”, “Les Fêtes et les Cérémonies”, pp. 67-104 y pp. 105-138 respectivamente.

³⁰⁶ De otro sesgo es el grabado que también realizó, para dar testimonio de las conmemoraciones con motivo de los Funerales de la reina de España, María Luisa de Orleans, en 1689.

cima de lo que sería una *verità* histórica, pero definidos por una arquitectura original, imaginativa, onírica, igualmente mágico en su contexto original de los libretos de Quinault que les dieron origen. Un conjunto de estampas fechadas entre 1682 y 1687, que sirven como testimonio de la labor rectora de las Academias, a la hora de traducir el programa propagandístico regio en la organización de eventos lúdicos. Y, cuyos protagonistas, eran, precisamente, algunos de los héroes de la mitología clásica con los que buscaba el monarca francés una alegoría manifiesta. Grabadas por el zaragozano Dolivar, que, sin embargo, desarrolló una gran parte de su trabajo en Francia, casi en su mayoría, en colaboración con Berain.

De 1686 es la estampa *Armide*³⁰⁷ y la escena de *Achilles y Polixena*³⁰⁸ del año siguiente, donde los dos protagonistas en primer término aparecen flanqueados de galería

³⁰⁷ [1] Frontispicio para “Armide” tragedia de Philippe Quinault representada por la Academie Royale de Musique en Versailles el 15 de febrero de 1686, 1 estampa: grab. calc. ; 230 x 180 mm, ARMIDE [Material gráfico] / I. Berin Inv.et del. ; Dolivar Sculp, Decoraciones para representaciones de la Academie Royale de Musique, con Inscripción sobre una banderola: “ACADEMIE ROYALE DE MUSYQUE”, Invent/12530. No se puede establecer una procedencia definida para estas las cuatro estampas que se analizan en el texto. No tienen marcas ni sellos ex libris, y solo puede deducirse alguna información del el artículo mencionado de Elena SANTIAGO PÁEZ, quien, además, recoge la referencia del catálogo de la exposición preparado por la Sección de Estampas, bajo la dirección de Elena PÁEZ, Luis XIV y su corte en el grabado francés, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional 1952. Sin embargo, las que se utilizan aquí como ilustración en el texto proceden de la Biblioteca Nacional de Francia.

³⁰⁸ Berin Inv.et del. ; Dolivar Sculp Frontispicio para “Achille et Polixene” tragedia de Philippe Quinault representada por la Academie Royale de Musique en Versailles en 1687, Decoraciones para representaciones de la Academie Royale de Musique, 1 estampa: grab. calc. ; 163 x 214 mm, Invent/12531.

arbolada sobre basamento con ménsulas, mientras en el fondo discurre una desbandada de personajes, en explosión centrípeta desde una arquitectura *cuadrifronte*, cual pérgola grandilocuente y coronada de una enorme cúpula rematada a su vez por linterna abalaustrada. Un derroche compositivo al que nada tiene que envidiar sendas figuras, agitándose entre llamas infernales y mesándose los cabellos en posturas de extremo dramatismo, escoltando la cartela con el título, bajo un apotropaico mascarón, con los huecos de las órbitas penetradas de serpenteantes reptiles.

Era Polixena la más joven de las hijas de Príamo y Hécuba, de la que se enamoró el líder de los Mirmidones, tanto que volvió del Hades, presentándose ante su hijo, Neoptolemo, reclamando a la mujer, que hubo de ser sacrificada ante la demanda del héroe. No en vano era la misma representación del amor cortés, pues Aquiles iba a reunirse con ella, cuando le alcanzara la fecha mortal de Paris en el talón mítico. Pero, si Perseo viene a ser la representación, por excelencia, de los valores heroicos, de tradición mitológica, y la pareja de Aquiles y Polixena pueden ser el recordatorio de otros binomios significativos, como Arturo y Ginebra, en alusión a la idílica conjunción, de constante vigencia para el establecimiento de compromisos ventajosos y sostén de la armónica sociedad estamental de la Edad Moderna. No lo es menos, la alusión iconográfica, en este corpus de imágenes, a otros dos personajes, Roland y Armide, cuyo redescubrimiento e inserción en el ámbito de las analogías festivas cortesanas, si se puede atribuir al interés particular del monarca francés.

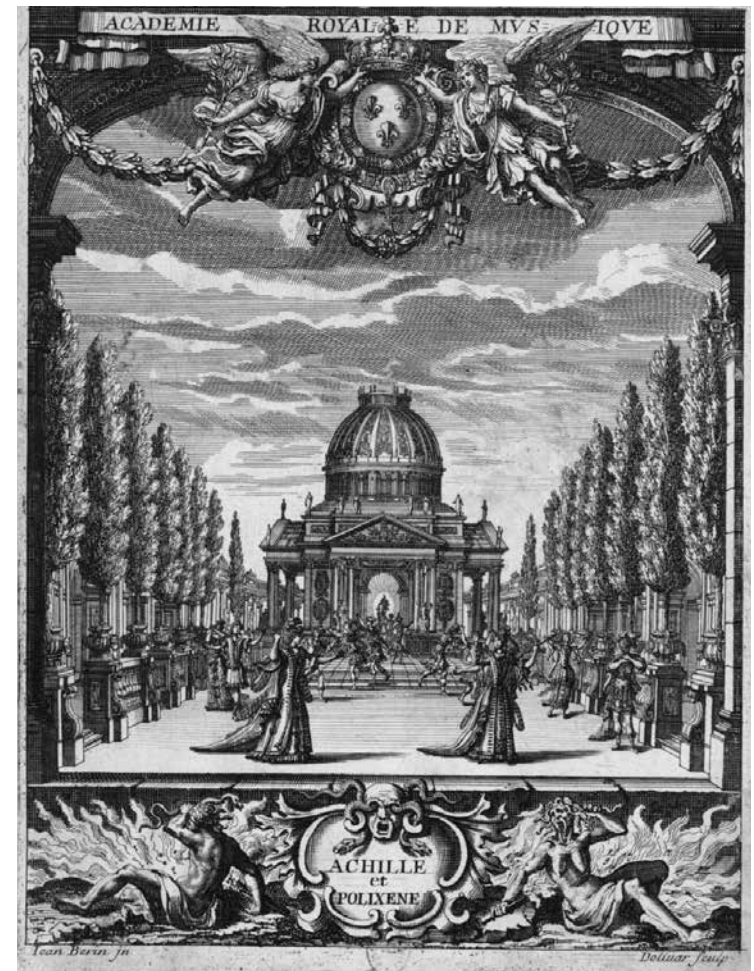


FIG. 67. Jean BERAIN y Juan Dolivar. *Aquiles y Polixena*. 1687. <http://gallica.bnf.fr/>

El libreto de Quinault narra la historia de la hechicera llevada a la escena como tragedia lírica por Lully, el 5 de febrero de 1686. Un éxito, no solo por el atractivo tema basado en una reformulación de la *Jerusalén Liberada* de Tasso, sino por los cambios escenográficos que

incluyeron infinidad de mutaciones vertiginosas fijados en la retina de los maravillados espectadores, con esfuerzo notable para perfeccionar los efectos, específicamente en la escena cumbre de la destrucción del palacio de la intrigante fémina, tal y como se puede comprobar en la estampa ilustrativa que recoge dicho momento, con una arquitectura majestuosa, que amparó el despliegue apoteósico del Furor vengativo de Armida en su carro volador, por cierto la misma maquinaria usada al año siguiente en la representación de Aquiles y Polixena.

La escena fue trepidante según las crónicas que lo relatan, donde se utilizaron al unísono bastidores pintados, *periactos* que giraban sobre su eje y otros paneles con movimiento lateral en combinación con distintos recursos para simular la ruina del edificio que había simulado la residencia palatina de la bruja, con mutaciones de gran celeridad sin ocultar a la vista de los observadores interesados por el ingenioso sistema que facilitaba el efecto *trompe l'oeil*, con el uso, incluso, de fuegos de artificio habituales en las escenas infernales, para la demolición arquitectónica de ostensible deuda estilística con la arquitectura *palladiana*, de la Villa Rotonda y de la tipología de cúpula hemisférica que ilustra los *Quattro Libri dell'Architettura* del artista de Vicenza.

A partir de 1684 a los temas de la Antigüedad clásica se le sumaron en los intereses por los contenidos dramáticos de Berain, los mitos de la Caballería, reactivándose la proliferación de los Carruseles como hilo argumental. Para algunos de los analistas fue precisamente en los Carruseles de 1685 y del año siguiente, de las fiestas privadas, donde



FIG. 68 Jean BERAIN y Juan DOLIVAR. *Armide*. 1686. <http://gallica.bnf.fr/>

se mostró con mayor excelencia el genio inventivo de Berain a todos los niveles³⁰⁹ y momento álgido de plenitud

³⁰⁹ Aceptando la superioridad de los italianos, Gissey se había ocupado del vestuario de muchos de los Carruseles de la década de los sesenta, como el de *Les Plaisirs* de 1664, pero en un trabajo más compartimentado, en

interpretativa del rey, que se sintió sumamente identificado con temas y mecanismo escénicos, como ocurrió en el *Carrusel Des Galants Maures* (1685) por ejemplo, citado expresamente por Ménestrier, que narraba los combates entre Abencerrajes y Zegrías basándose en el episodio de la *Historia de las Guerras de Granada* de Pérez de Hita.

Los diseños de esa época son deliciosos y magníficos al tiempo, como uno de un caballero de la Colección Rothschild para el Carrusel de 1686. Es significativo que justamente por ese tiempo, concretamente en 1670 se documente la presencia de Ménestrier³¹⁰, instalado en París, sabiéndose a ciencia cierta que cinco años después trabajó directamente con Berain, entre otras, como experto en emblemas, lemas e interpretación simbólica, en los Funerales del Mariscal de Turena.

CONCLUSIÓN

colaboración con Vigarani, mientras que ahora, a diferencia de entonces se focalizaban o centralizaba en una dirección unitaria y amplia de creación y supervisión de diferentes aspectos, en la figura de Berain. Sobre Henri Giessey (1621-1673) ver Claire GUERIN-PIERRE, "Henri Gissey, Carlo Vigarani et les premières fêtes de Versailles", en W. BARICCI y J de LA GORCE, 2009, pp. 308-318.

³¹⁰ En la referencia que hace de él Jérôme de LA GORCE, 1986, p. 127, dice que era un "apasionado de Fiestas y Espectáculos".

Desentrañar las obras del ilustrado jesuita Claude-François Ménéstrier es una compleja labor porque abarcan una ingente cantidad de información y datos, tanto pretéritos como contemporáneos de su época, numerosas fuentes literarias e históricas. Por si fuera poco, el prolífico autor se movía con soltura en varios idiomas y en un amplio espectro geográfico, configurando una personalidad poliédrica, versado culturalmente y avezado en las lides, nunca mejor dicho, del repertorio lúdico áulico, así que ante todo lo anteriormente expuesto solo cabe concluir que emerge del análisis pormenorizado como una autoridad en la gestación de la iconografía regia, en el marco de una sociedad autocrática, plena y conscientemente orientada a la exaltación de los valores absolutistas por el propio monarca francés.

La obra de quien es considerado un experto en el espectáculo irrumpe por tanto como catálogo de los distintos episodios que componían la dimensión lúdica, desde el Carrusel y el Torneo como nudos de la trama propagandística, todos los cuales gracias a la labor de Artistas y Escenógrafos de notables dotes y pericia, lograron infundir a la Fiesta Francesa unas dimensiones épicas o apoteósicas, en las que se aprecian los componentes definitorios del Barroco, tales como la Retórica y la Metáfora, usados con despliegue de ingeniosa habilidad.

Reivindicar la extensa obra de Ménéstrier, gran parte de ella presente en centros bibliográficos y documentales hispanos, era un acto de justicia puesto que contribuyó con rotundidad a la urdimbre ideológica, aportando el armazón del pensamiento al que

los Escenógrafos dieron ambientación teatral. Unos y otros pusieron imagen a los conceptos de Fasto, de Pompa a los que se refiere la Teatralidad del Barroco, hiperbólico, gestual, histriónico, pero con estructurado calado especulativo.

“Ahora lector, permanece tranquilo en tu asiento, meditando acerca de estas cosas que aquí solo se bosquejan, si quieres que te causen mayor deleite antes que tedio...”

Canto X, El Paraíso, *Divina Comedia*. Dante.

BIBLIOGRAFÍA

AERCKE, K. P. (1994), *Gods of play, Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourses*, State University of New York Press.

ALBERTI, L. (2001), “La genesi Fiorentina dell’opera in musica”, en E. GARBERO ZORZI y M. SPERENZI, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Cultura e Memoria 20, Florencia, pp. 67-82.

ALCALÁ-ZAMORA, J. y A. PÉREZ SÁNCHEZ (Coord.) (2000), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Real Academia de la Historia, Madrid.

ÁLVAREZ RAMOS, M. A. y C. ÁLVAREZ MILLÁN (2007), *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, Madrid.

AÑÓN, C. (1996), *El lenguaje oculto del jardín. Jardín y metáfora*, Madrid.

APOLLONIO, M. (1988), “Alle origini della commedia”, en Raimondo GUARINO, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, 255-268.

APOSTOLIDÈS, J-M. (1981), *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*.

ASTIER, R. (1992), “Louis XIV, premier danseur”, en *Sun King: The Ascendancy of French Culture Turing the Reign of*

Louis XIV, Washinton, The Folger Shakespeare Library et London y Toronto, pp. 99-102.

BACOU, R. y M. R, SÉGUY, (Comisarias) (1977), *Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Orangerie des Tuileries (7 octubre de 1977-9 enero 1978), Ministère de la Culture et de l’Environnement, París.

BANCES CANDAMO, F. (1970), *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. MOIR, Tamesis Books, Londres, pp. 38-39.

BARICCHI, W y J. de LA GORCE (2009), *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Centre de recherche du château de Versailles, Silvana Editoriale Spa, Milán.

BARRIONUEVO, J. de (1969), *Avisos (1654-1658)*, CLXXXVI, Biblioteca de Autores Españoles, II, Edición y estudio preliminar por A. PAZ y MELIA, Madrid, pp. 89-90.

BAYARD, M. (2010), *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variétés au XVIIe siècle*, Collection d’histoire de l’art, Académie de France à Rome-Villa Médicis.

BEARD, M. (2008), *El triunfo romano. Una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias*, Crítica, Barcelona.

BEAUSSANT, P. (1992), *Lully ou le musicien du soleil*, París.

BENSON, L. (1980), The tournament in the Romance of Chrétien de Troyes and l'Histoire de Guillaume le Maréchal, en *Chivalric Literature, Essays on Relations between Literature and Life in the Middle Ages*, Kalamazzo, pp. 1-24.

BLUMENTHAL, A. R. (1980) *Theater Art of The Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire y Londres.

BLUMENTHAL, A.r R. (1986), *Giulio Parigi's stage designs*, New York.

A BLUNT, A. (1992), *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid.

BOUZA, F. (2005), *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro, Madrid.

BURKE, P. (1995), *La fabricación de Luis XIV*, Madrid.

CANOVA-GREEN, M-C. (1997), *Ballets pour Louis XIV*, París.

CANOVA GREEN, M-C. (2006), "Figures de la galanterie dans Le Sicilien ou l'áamour peinare de Molière", *Le salon et la scène: comédie et mondanité au XVIIe siècle*, Revue Littératures classiques nº 58, Toulouse, pp. 89-104.

CARANDINI, S. (1995), *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, 306, Roma.

CATÁLOGO (1904), *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, redactado por D. Pedro de ROCA, Madrid.

CATÁLOGO (1979), Catálogo de la exposición *Dai Parigi ai Bibiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Prato, ridotto del Teatro Comunale Metastasio, celebrada entre los días 6-30 de julio 1979, bajo la dirección de Giuliana RICCI, Florencia.

CATÁLOGO (1993), *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid.

CATÁLOGO (2003), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Sevilla-Varsovia.

CATÁLOGO (2007), *Fiesta y Simulacro*, Rosario CAMACHO y Reyes ESCALERA (Comisarias), Sevilla.

CÁTEDRA, P. M. (2000), "Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V", *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 93-117.

CAZZATO, V., FAGIOLO, M. y M^a A. GIUSTI (1993), *Teatri di Verzura. La scena del giardino del Barocco al Novecento*, Florencia 1993.

COPELAND, R. y M. COHEN (1983), *What is Dance?* Oxford University Press.

CHECA, F. (2004), "Del gusto de las naciones", en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Ciclo de Conferencias, Roma mayo-junio 2003, Madrid, pp. 1-18.

CHÊNERIE, M-L. (1986), *Le Chevalier errante dans le romans arthuriens en vers des XII et XIII siècles*, Ginebra.

CIRLOT, V. (1990), "El Juego de la Muerte", *La civiltà del Torneo*, pp. 55-78.

COLTMAN CLEPHAN, R. (1919), *The Tournament: its Periods and Phases*, Londres.

COTARELO, E. (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, NBAE, Madrid.

CRISTOUT, M. F. (2005), *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*, Picard, Centre National de la Danse, París.

DANIEL, H. (ed.) (1974) *Callot's etchings*, Dover Publications, New York.

DELEITO y PIÑUELA, J. (1988), *El rey se divierte*, Madrid.

DÍEZ BORQUE, J. M^a. (1992), "Fiesta sacramental barroca de El gran mercado del mundo de don Pedro Calderón de la Barca", en la *Fiesta Barroca*, Madrid, pp. 25-86.

DÍEZ BORQUE, J. M^a. (2002), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Ediciones del Laberinto, Madrid.

DÍEZ BORQUE, J. M^a. (2010), *Literatura (Novela, Poesía, Teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español*, Biblioteca Áurea Hispánica 66, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid.

DOLCINI, C. (1990), "Il divieto del torneo nel diritto canonico", *La civiltà del Torneo*, pp. 17-19.

DURON, J. (2009), *Le Prince et la Musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Versailles.

ESTEBAN CABRERA, N. (1993), *Ballet: nacimiento de un arte*, Madrid.

FAGIOLO, M. (1980), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, Officina Edizioni 1980.

FARRÉ VIDAL, J. (ed.) (2007) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Publicaciones del Centro de Estudios Indianos (CEI), Universidad de Navarra, Madrid.

FERRONE, S. (1993), *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turín.

FLÓREZ ASENSIO, M^a A. (2010), "El marqués de Liche:

Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 20.

FRABETTI, A. (2008), “Dallo jeu de paume alla sala teatrale”, W. BARICCI e J. De LA GORCE, *Gaspere & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, pp. 196-204.

GARBERO ZORZI, E. y M. ALBERTI (2001), “Le Chiesa: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza”, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*, Catálogo de la exposición celebrada en Florencia en 2001, Florencia, pp. 117-138.

GARCÍA LORENZO, L. y J. E VAREY (ed.) (1991), *Teatros y Vida Teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres.

GREGOR, M. (2001), *Il Seicento*, Cassa di Risparmio di Firenze, Florencia.

GUARINO, R. (1988), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bolonia.

HARRIS-WARRICK, R. (2009), “Louis XIV et la danse”, en *Le Prince et la Musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Textos reunidos por Jean DURON, centre de Musique Baroque de Versailles, pp. 117-136.

HEERS, J. (1971), *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen-Age*, Montreal.

HOURCADE, P. (2002), *Mascarades et ballets au Grand Siècle: 1643-1715*, París.

JONGE, K de. (2000), “El Emperador y las Fiestas Flamenca de su época (1515-1558)”, *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, editado por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 49-71.

KEEN, M. (1984), *Chivalry*, Yale University Press.

LAVOCAT, F. (2005), “Jeux pastoraux: allégorie et fiction”, *Le Roman français au XVIIe siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Michèle CLEMENT y Pascale MOUNIER (Ed.), Strasbourg, pp. 145-159.

La GORCE, J de. (1986), *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, París.

LA GORCE, J de. (2002), *Jean-Baptiste Lully*, París.

LEAL, J. (2006), *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Editorial Síntesis, Madrid.

LOBATO, M. L. (2007), “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)”, en Judith FARRÉ VIDAL (ed.) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid, pp. 13-44.

MARAVALL, J. A. (1990), “Teatro, Fiesta e Ideología”, en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, p. 167.

MAROTTI, F. (1971), "Per un'epistemologia del teatro nel Rinascimento: le teorie sullo spazio teatrale", en *Biblioteca Teatrale*, n. 1, 23.

MAURA, Duque de. (1954), *Vida y reinado de Carlos II*, Tomo I, La minoridad y los dos matrimonios, Madrid, p. 377.

MAZOUER, Ch. (1993), *Molière et ses comedies-ballets*, París.

MAZOUER, Ch (ed.) (2006), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, Actas del Congreso, Tubinga.

MERINO, E. (2005), "De la guerra al espectáculo cortesano: el Arte Efímero en el Torneo", en *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El Arte Efímero y los orígenes de la Escenografía*, Monografías de Arquitectura 01, Madrid, pp. 15-44.

MERINO, E. (2011), *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Sevilla.

MERINO, E. (2011), "Juegos Escénicos: Aparatos diversos de la Historia del Espectáculo en la época moderna", Boletín de la Real Academia de la Historia, Tomo CCVIII, Cuaderno I, pp. 47-78.

MOINE, M-Christine (1984), *Les fêtes à la cour du Roi Soleil (1653-1715)*, París.

MOLIÈRE (1971), *Obras completas*, por G. COUTON, Colección Bibliothèque de la Pléiade, II, París.

MOLINARI, C. (1968), "L'Opera-Torneo", *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 67-96.

MOLINARI, C. (1971), "Premesse cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca", en M^a MURARO, T (coord.) *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Florencia.

MONACCHIA, P. (1986), *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno.

MONGREDIEN, G. (1971), *Luis XIV*, Barcelona-México.

MURARO, T. (ed.) (1971), *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Florencia, pp. 73-96.

NAGLER, A. M. (1964), *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven y Londres.

NEGRO SPINA, A. (1983), *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Nápoles.

NÉRAUDAU, J-P. (1986), *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, París.

PÁEZ, E. (1952), *Luis XIV y su corte en el grabado francés*, Madrid.

PANTANELLA, R. (1985), "Regesto della festa barocca a Roma (1585-1700), en FAGIOLO, M y COCCIOLI, C, *Il Gran Teatro del Barocco: le capitali della Festa*, 2007, Roma, pp. 176-184.

PIGOZZI, M. (2009), "Strategie festose a Módena e a Reggio. Il valore politico e sociale della Festa", en W. BARICCHI y J. de LA GORCE, *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Milán, pp. 271-283.

PIZZORUSSO, C. (1982), *Ricerche su Cristofano Allori*, Florencia.

POLLIT, J. J. (1989), *El Arte Helenístico*, Madrid.

POVOLEDO, E. (1982), en *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge.

PUPPI, L. (1971), "Gli spettacoli all'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600", en M. T. MURARO, *Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed Età Barocca*, Florencia, pp. 73-96.

RULL, E. (1981/1982), "Calderón de la Barca y su mundo", en AA. VV, *El Arte en la época de Calderón*, Madrid.

SABIK, K. (1994), *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia.

STRONG, R. (1988), *Arte y Poder*, Alianza Forma, Madrid.

SUÁREZ QUEVEDO, D. (Comisario) (2009), *Arquitectura y Ciudad. Memoria e Imprenta*, Madrid.

TAVIANI, F y M.SCHINO. (1982), *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Florencia.

TESTAVERDE, A. M^a. (1996), "Episodi di architettura effimera e stereotipi iconografici di Firenze tra i secoli XVI-XVII", en *Iconographie et arts du spectacle*, Etudes reunies par Jèrôme de LA GORCE, Histoire de L'Art et Iconographie, 2, pp. 29-59.

TEYSSÈNDRE, B. (1973), *El Arte del siglo de Luis XIV*, 2, Barcelona.

TOSI, M. (1945), *Il torneo di Belvedere in Vaticano e i tornei in Italia nel Cinquecento*, Storia e Letteratura, Raccolta di Studio e Testi, Roma.

VALZANIA, S. (1990), "Il Giusto Duello", *La civiltà del Torneo (sec. XII-XVII)*, Actas del VII Congreso (Narni 14, 15 y 16 de octubre de 1988), Centro Studi Storici di Narni, pp. 9-16.

VALE, M. (1981), *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Age*, Londres.

E. VAREY, J. E. (1987), *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid.

VOLTAIRE (1954), *El siglo de Luis XIV*, México.

WATANABE, H. (1990), "War and politics", *La civiltà del Torneo*, pp. 231-245.

ZANGER, A. E. (1997), *Scenes from the marriage of Louis XIV. Nupcial Fictions and the Making of Absolutism Power*, California.

El libro
EL CARRUSEL
LA FIESTA BARROCA FRANCESA
de
ESTHER MERINO,
ha sido editado en abril de 2016 en Madrid
por Ediciones Cumbres.

PRÓXIMOS TÍTULOS

Por qué bailamos? (Tomos III y IV)

[Roger Salas]

- Rigurosa selección de entrevistas a personalidades de la danza y el ballet, incluyendo algunos grandes compositores contemporáneos y escenógrafos. Salas reúne así sus treinta años como periodista y crítico de danza de El País, tres décadas de apasionante recorrido por las artes escénicas globales y sus principales actores, donde se da la palabra a las figuras cimeras de nuestra época, más de cuarenta tan influyentes como decisivos bailarines, directores y coreógrafos: Martha Graham, William Forsythe, Merce Cunningham, Pina Bausch, Rudolf Nureyev, Maurice Béjart, Maya Plisétkaia, Mijaíl Baríshnikov, Joaquín Cortés, Antonio Gades, Aída Gómez, Nacho Duato, Carla Fracci, Yuri Grigoróvich, María de Ávila, Ana Laguna, Jan Fabre, Julio Bocca, Jin Xing, Karole Armitage, Ussio Amagatsu, Kazuo Oono, Jirí Kilián... y entre los compositores, Salas incluye conversaciones con Arvo Pärt, Gavin Bryars, Sofia Gubaidulina y Heiner Goebbels, además de personalidades del ramo como los arquitectos de escena Enzo Frigerio y Pier Luigi Pizzi.

Diccionario de términos teatrales.

[Liuba Cid]

- Diccionario básico dirigido a un amplio sector que abarca desde estudiantes de teatro y danza, hasta profesionales de las artes escénicas en general. Más de cien términos teatrales actualizados de dramaturgia, historia y técnica teatral, desde los orígenes del Arte teatral hasta nuestro siglo XXI.

La dramaturgia y sus procesos creadores.

[Francisco Garzón Céspedes]

- El hombre de la escena que ha entrevistado a personalidades como Alicia Alonso, Mario Benedetti o Lezama Lima, reúne las entrevistas a dramaturgos iberoamericanos de su Indagación sobre la dramaturgia, en un libro encuesta que va desde las vivencias más reveladoras a las claves, métodos y puntos esenciales de la literatura teatral.

Hitos del Ballet Romántico en España (1840-1870).

[Jesús Rivera]

- Notabilidades del llamado “baile extranjero” en la escena española del siglo XIX. Un recorrido de tres décadas por los principales escenarios españoles durante la denominada era romántica; un acercamiento a la valoración del público español y de la prensa del momento sobre la puesta en escena de significativas obras del repertorio romántico (La sifide, Giselle, La Esmeralda, etc.) y las actuaciones de artistas de reconocido prestigio en la historia del ballet, como Adele Bartholomin, Marie Guy-Stéphan, Sofia Fuoco, Fanny Cerrito, Flora Fabbri, Olimpia Piora, Hyppolite Monplaisir, Marius Petipa, Arthur Saint-León, entre otras figuras. Un modesto aporte a la investigación histórica en las artes escénicas y, en particular, al estudio de danza clásica en España.

La dimensión artística de Alicia Alonso en España.

[Mayda Bustamante]

- Sobre Alicia Alonso, una de las más extraordinarias y dotadas bailarinas del siglo XX, resultaría imposible escribir un ensayo, una biografía, sin detenerse largamente en las relaciones esenciales y recíprocas entre el mundo artístico de la bailarina y la cultura española. Junto a su pasión por el desarrollo de la danza clásica en Cuba, sin tradición en la Isla en la década del 40

y por supuesto, tampoco culturales, hay que reconocer que, también con pasión y responsabilidad artística, se ha dedicado a estimular el desarrollo del ballet en España, y a reflejar a través de la danza, paradigmas de la cultura peninsular de la que se siente deudora. De todo esto va este libro.

El viaje de los fingidos

[Santiago Martín Bermúdez]

• Novela de formación, novela picaresca, novela cervantina. Un muchacho de comienzos del siglo XVII que huye de la abigarrada Sevilla del momento hacia el interior del país, y en una venta manchega se encuentra... no uno, sino dos Quijotes. El de Cervantes y el de Avellaneda, el caballero del amor, cristiano, erasmista y tolerante, frente al integrista devoto de rosarios y cilicios... y enemigo del amor a la mujer. Mirandita, el muchacho, crece en esta narración en medio de un aprendizaje vital y amoroso acelerado. Un desafío de un autor consigo mismo: el dramaturgo se ve saqueado, intertextualizado y superado por el narrador. ¿Es eso posible? Una obra suya anterior, *La más fingida ocasión*, crece y crece hasta convertirse en este apasionante relato en que se finge todo, incluso el lenguaje de la época. Con este libro que muestra la vitalidad de la obra de Miguel de Cervantes como inspiración viva, Ediciones Cumbres y un autor de hoy celebran a Cervantes en el cuarto centenario de la muerte del mayor escritor español de todos los tiempos.

