

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

ESCENOGRAFÍAS PAISAJÍSTICAS Y ARTES ESCÉNICAS

MADRID COMO MORADA DEL SOL,
EN EL TEATRO FLORIDO,
DESDE LA CIUDAD PORTÁTIL

Ávila, 2008

- © Sociedad Cultural Aleroañil, S.L.
- © De los autores y dueños de las obras.

Portada y contraportada:

Gruta de Wagner, MANUEL AZNAR.

Mi vivo agradecimiento

a Julián Rincón, a Begoña Valle, a Felipe López,
a Alberto García, a Esther Merino y a Pilar Ruiz.

Editan:

Sociedad Cultural Aleroañil, S.L.
Instituto Superior de Danza Alicia Alonso (URJC)

I.S.B.N.: 987-84-934656-2-9

Depósito Legal: AV-xxx-2008

Imprime: Miján, Industrias Gráficas Abulenses

*a mis alumnos del Máster
de Artes Escénicas*

*a David Mateos y
a mi madre*

*a Fidel Mateos y
a mi abuela Felisa*

ÍNDICE

PRÓLOGO

Ficciones Vegetales..... 7

INTRODUCCIÓN. Esther Merino Peral

La ventana al paraíso. Aproximación
a la historia de la escenografía 11

CAPÍTULO I

El teatro de la naturaleza y el jardín
efímero..... 19

CAPÍTULO II

Madrid como morada de Ceres.
La efímera urbe barroca y los cuatro
elementos 53

CAPÍTULO III

Espectáculos en el teatro florido y en el
anfiteatro 109

EPÍLOGO

La gruta de Wagner 125

FOTOGRAFÍAS 141

PRÓLOGO

FICCIONES VEGETALES

Recorrer en este libro las escenificaciones de la Naturaleza, supone centrar el camino en el Renacimiento y en un elemento fundamental del jardín: *la Gruta*.

Unir la literatura pastoril con las Entradas Triunfales, fundir la escenografía con lo bucólico, lleva a la ciudad-jardín, a la ciudad ideal y a una utopía valorada desde la estructura de los cuatro elementos. Madrid es un ejemplo modélico de ciudad simbólica que, entre los cuatro elementos, se identifica con la Morada del Sol y con el Templo de la Fama.

Madrid es el Nuevo Paraíso, entre guirnaldas de tejidos florales, entre parnasos y grutas.

Este itinerario se cierra con la unión del estilo rústico del Manierismo con la estética de Wagner.

INTRODUCCIÓN



Hombre salvaje y nupcias. Escudo de Cundas con calavera. Albrecht Dürer, 1503.

**LA VENTANA AL PARAÍSO.
APROXIMACIÓN A LA HISTORIA
DE LA ESCENOGRAFÍA**

El origen del Teatro está inmerso en las brumas de las ceremonias rituales, en las orillas del Mediterráneo. En las máscaras articuladas de Anubis del culto a Amón, en las danzas de adoración al Minotauro a través de los pasillos laberínticos de los palacios cretenses, y, sobre todo, en las salvajes coreografías de los coros ditirámicos en honor del Dionisos, de la Grecia Arcaica y Clásica.

En las decoraciones de *Atellanas*, los Mimos y Pantomimos, animados por los *Scabillia*, la mecánica lúdica de los textos de Ptesibio y de Herón de Alejandría, ilustrados por Aleotti, descritos por Aristóteles, representados en los *Periaktoi* y codificados gracias a Vitruvio en la denominada decoración de escenarios o *Scenographia*, de Agatarco de Samos.

La Historia de la Escenografía no sería comprensible sin el sustrato de las leyendas artúricas, de la mentalidad colectiva medieval, relatada en los Cantares de Gesta de Geoffrey de Monmouth,

Chaucer y del Amadís de Gaula y en el Mester de Juglaría de las Cortes Feudales de Leonor de Aquitania. Del dios de la guerra britano Camoullus a Camelot, de Excalibur al Santo Grial, toda esta tradición oral devenida en Literatura socio-cultural explica normas y comportamientos de conducta ideales, hasta su inclusión en el manual del perfecto caballero, del héroe virtuoso alabado en el *Cortesano* de Baltasar de Castiglione, el compendio moral e intelectual del Hombre de Renacimiento.

La relevancia de los relatos sobre la figura del adalid de la resistencia céltica frente a las invasiones de pueblos del norte, normandos, no radicaba tanto en el debate sobre su propia existencia, como miembro de una élite de las tropas romanas en repliegue sobre sus fronteras esenciales, sino más bien en la mitología de una sociedad que incorporaba unas pautas de conducta neoplatónicas, unos ideales vitales y utópicos, que se convirtieron en modelos recurrentes a emular a lo largo de toda la Edad Media. Y, más concretamente, a partir de los relatos de los Caballeros de la Tabla Redonda, que, una vez fallecido su rey, salieron a los caminos para conseguir la armonía espiritual, salvando damas en apuros, defendiendo a los desvalidos y reconquistando los Santos Lugares, de los embates del Infiel, todo ello ya unido en una mística pagano-cristiana, que dio contenido a la época de las Cruzadas.

En este contexto, el oponente habitual del perfecto caballero era el Gigante, la representación del mal, del desorden de la Naturaleza agreste, de la Belleza contra la Fealdad del Monstruo, la personificación de lo más salvaje inherente al ser humano, de lo Apolíneo frente a lo Dionisiaco, ejemplificado en la figura del Infiel, de toda la otra parte de la humanidad conocida, que profesaba otra religión, y que dividía el mundo en las encarnaciones de Bien y del Mal, del Caos frente al Orden simbolizado en las tropas de Caballeros en Santa Cruzada, en sacralizadas Órdenes como la de la Banda y del Toisón. Uno tras otro, los pasajes de las hazañas de esforzados paladines, a la manera de los Doce Trabajos de Hércules, consolidaron la imagen del poder, sustentado sobre el poder de la imagen empleada en los espectáculos propagandísticos de los *condottiers* reconvertidos en nuevos príncipes y mecenas de los Estados Renacentistas en la Fiesta Moderna.

Es en este ámbito en el que se inserta el redescubrimiento de la Antigüedad, aplicado a las decoraciones, en el que se termina por configurar la creación del espacio escénico, del edificio polifuncional como sede de los múltiples espectáculos que dan vida a la política cultural de la Época Moderna, así como a la definición del profesional de las Artes Liberales, al polifacético representante del Ingenio de las nuevas Artes basadas tanto en la Estética como en los principios científicos, el Escenógrafo.

El Proscenio se sobreeleva, glorificado en la concepción triunfal del *Frons Scenae*, organizado en base a los preceptos del espacio de la perspectiva euclidiana y así aparecen apenas esbozados en los bosquejos de Leonardo, ilustrando las descripciones vitruvianas, de lo que fueron las decoraciones tipológicas asociadas a los géneros teatrales, dramático, cómico y satírico-pastoril, para los espectáculos de glorificación de Ludovico el Moro, en el castello sforzesco de Milán.

La Escena en coordinación con la Cávea, en consonancia con la acústica, codificada en los Tratados de Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martíni, Cesariano o Bárbaro, ilustrado por Palladio, miembro de la Academia de los Olímpicos, el más indicado para edificar el edificio por excelencia, más representativo del Renacimiento, el Teatro de Vicenza.

Con los grabados de Serlio y sus estudios sobre la Escena, en el Segundo Libro, dedicado a la Perspectiva, publicado en París, en honor del rey de Francia, se llega al acuerdo tácito de un arquetipo europeo y se desencadena una cascada de tratados especulativos, como el de Sabatini ya en el s. XVII. Por el camino se han perfilado los aspectos básicos del espacio escénico, en la Boca de Proscenio y el Telón de Boca a la romana en el Teatro de los Farnese de Parma, a instancias de Gianbattista Aleotti, educado en las múltiples variantes de los espectáculos de Ferrara en las primeras décadas de 1600.

De los directores artísticos de festejos diversos al Escenógrafo profesional. Desde el Ingenio de la Iglesia de San Felice de Brunelleschi, así como los infinitos aparatos y máquinas leonardescas, hasta los espectáculos incomparables en la habilidad técnica y sorpresas manieristas, los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti para los Médicis ya como Duques de Toscana, capital italiana en la formación de usos y costumbres herméticas, emblemáticas e iconográficas, Escuela de Príncipes. La figura de artistas especializados como Parigi, Jones, Burnacini o Bibiena confirmaron las expectativas de los Humanistas de Vanguardia, que pudieron ilustrar sus fantásticos anhelos mediante estas manifestaciones plásticas de rápida factura, verdaderas campañas didácticas doctrinarias frente a incómodos adversarios políticos, así como germen de la sumisión social bajo el imperio de las Monarquías Absolutistas.

La Italia del Renacimiento es la cuna del esplendor de color y la luz, del dibujo, las Academias y la creación del Artista, el tiempo de esplendor de la ensoñación y del artificio ilusorio, de los nuevos Césares y sus nuevas Romas. La fascinación y la sorpresa institucionalizados en la descripción de Alberti:

“Para pintar una superficie, lo primero hago un cuadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar...”

Así, cuando el espectador había de contemplar una puesta en escena, en cualquiera de los formatos que ofrecieran las Artes Plásticas, no sólo en las representaciones teatrales sino también en similares ceremonias de Exequias, Entradas Triunfales, Banquetes y Mascaradas, sería reconocible como un único espacio verosímil, presumible continuación del espacio real. Imaginarias decoraciones reducidas en progresión proporcional descendente hacia el horizonte, al que confluirían ortogonales y transversales de ajedrezados y cubiertas, delirios constructivos en escorzos aceptables al ojo humano, adornados con una suerte de metamórficas Tramoyas, ya en el Barroco, entre las que moraban los personajes habituales de la Comedia del Arte.

En definitiva, el espacio de la Fiesta es el que se abre tras la albertiana ventana al espejismo de realidad, donde moraban las Musas del Parnaso, por el que se asomaba a una Ilusión de Paraíso.

Esther Merino Peral

Profesora titular,
Universidad Complutense de Madrid

CAPÍTULO I

**EL TEATRO
DE LA NATURALEZA
Y EL JARDÍN EFÍMERO**

EL TEATRO DE LA NATURALEZA Y EL JARDÍN EFÍMERO

EL REINO DEL ILUSIONISMO EN LA CIUDAD IDEAL

Las representaciones fantásticas de paisajes y de ruinas formaron parte del gusto de los hombres del Renacimiento, encontrándose con aspectos pintorescos que se relacionan con el orden rústico. Este sentido caprichoso está en Serlio y, en ocasiones, tendrá también un sentido anamórfico que afectará a la perspectiva. El binomio arte-naturaleza estará presente en el arte efímero y en la escenografía, contrastando la imagen sublime de un paisaje con una escena trágica reglada por la norma. La xilografía de la escena trágica de Sebastiano Serlio (“Tutte l’opere d’architettura”, Venecia, 1537) investiga sobre unas fórmulas escenográficas que se contextualizaron en el Manierismo y que, partiendo de Vitruvio y Peruzzi, implanta la perspectiva como ciencia y codifica un modelo renovado de la Antigüedad que se reflejará en el Teatro Olímpico de Vicenza, obra de Palladio y Vincenzo Scamozzi¹. Con el “trampantojo” se logra un efecto

¹ MERINO PERAL, E., *El Reino de la ilusión. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, UAM, Alcalá, 2005.

engañoso y dinámico, triunfal y metafórico, para crear la imagen de un espacio idealizado, una Nueva Tebas. Otra tipología que unifica las anteriormente propuestas es la marcada por Vriedeman de Vries y Henricus Hondius (“*Dorica Auditus*”, 1604). Vries, como escenógrafo de Rodolfo II, expresa una gran inquietud por unificar decorados y jardines geométricos. Su dominio de la perspectiva y sus diferentes valores espaciales logran un valor inusual propio también de la estética artificiosa del Manierismo, es el triunfo del efecto del *Trompe-l’oeil*. En Praga, la ciudad ideal es distinta al modelo italiano, se experimenta con las tensiones de la Naturaleza, de los jardines. Las estructuras porticadas y el ensamblaje de unos espacios con otros se implantan como una fórmula inseparable y en la línea de las propuestas espaciales del arte efímero. Balaustradas, obeliscos, fuentes, galerías, terrazas flotantes, jardines pensiles, torres y pérgolas, son algunos de los elementos que configuran la teatralidad de las estampas que Hondius realizará para el texto de Vriedeman, plasmando una teatralidad ingeniosa y sutil.

Un protagonista indispensable en este contexto es el francés Salomón de Caus (1576-1616) que, tanto en sus tratados teóricos como en sus escritos de jardinería, irá plasmando el talante genial de su época, traduciendo una influencia notable en obras del siglo XVII que afectaron al pensamiento de Renè Descartes y al Racio-

nalismo². A pesar de estar inflavalorado, textos como el del “Hortus Palatinus” afectarán a nuevas visiones pictórico-conceptuales o al descubrimiento de espacios mágico-anamórficos. Su pensamiento arquitectónico traduce un concepto del jardín que se reflejó en Heidelberg y su espíritu interdisciplinar se expresa en este jardín respaldado por Federico V, Elector del Palatinado y amigo solidario de Caus. El jardín para ambos es una síntesis de conocimiento, por lo que el jardín será realmente un Teatro dinámico, más cercano a una danza que a la esencia de la arquitectura. En el “Hortus Palatinus” se darán aspectos mágicos, simbólicos y estéticos para estimular la ilusión de pensar en un escenario efímero y lúdico, donde la naturaleza mantiene, en parte, las coordenadas neoplatónicas unidas al escenario siniestro de las Grutas. Es decir, el artificio revelará lo oculto de la Naturaleza. Las imágenes del Hortus y de Heidelberg de Jacques Fouquieres y las de Franz Hogenberg del “Civitates” traducen parcialmente la importancia de la brillante corte hermética. Caus llega a Heidelberg en 1613 y será el arquitecto del jardín desde el uno de abril de este año, realizando entre otros trabajos las obras efímeras para los Fuegos artificiales. De hecho, en el “Beschreibung der Reiss,...” (Heidelberg, 1613) se reproducen arcos triunfales con alegóricas pinturas, donde

² MAK, C.S., *Salomón de Cars 1576-1626*. París, 1935.

algunos grabados coinciden con las expresiones e imágenes del mundo de la Fiesta y los Viajes.

Caus prepara el jardín y su teatro desde 1618. La entrada en el jardín es por un arco de orden rústico y reconoce su parecido con las portadas de algunas grutas del Renacimiento, la de Giulio Romano o la Gruta de Primaticcio en Fontenailleau. Arte rústico y columnas-árboles son algunas de las imágenes del sempiterno debate enriquecido en el Manierismo y que remite a la cueva originaria, rocosa y húmeda. Este tema está unido al planteado en el Jardín de Pratolino y se desarrolla en el “Monte Parnaso”, en el problema XIII del libro 2 de “Les Raisons”, donde Caus codifica un asunto tipificado en el arte efímero. Obras de Caus que, en ocasiones, serán ejecutadas por el escenógrafo Merian. En realidad, en sus textos y grabados se pueden ver las influencias de sus viajes a Italia –sorprendido ante los ingenios de Buontalenti–, por su práctica belga con ingenieros, por los músicos flamencos y por la corte estuardo donde se desarrollaba la jardinería a gran escala. Fruto de su conocimiento emerge una imagen triunfal de interés que es el arco de la gruta de Neptuno del “Hortus Palatinus” que, coronada con la estatua de Federico, está codificando una de las fórmulas más clarificadoras de las Entradas Triunfales al identificar al protagonista con un dios y evocar a la tratadística del Renacimiento en su alzado, logra enmarcar la norma y lo rústico.

El valor escenográfico en el XVI se confirmará en artistas como Giulio Romano, Wendel Dietterlin, Bartolomeo Ammannati, Palladio, Il Vignola o Giambologna. Un interesante punto de partida se configura en la escalera del vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (1523-1560), obra de Miguel Ángel y Ammannati³. Este último dinamiza la escalera escenográfico-pictórica y potencia la idea de fachada interna del Manierismo. En este sentido, Giulio Romano en Mantua encauzará unos valores plásticos y orgánicos que se adentran en la licencia manierista, aunque sin llegar a la dramatización de Dietterlin (*“Architectura von Ausstheilung Symmetria...”*, Nuremberg, 1598) que, en portadas rústicas, deja ver el delirio imaginativo y la fuerte subjetividad de fines del XVI. Ammannati, en el Cortile del Palacio Pitti (1558-1570), potencia también este sentido dinámico con un almohadillado y unos vanos retomados del arte veneciano. Un lugar emblemático para la fiesta y el teatro que se funde con los jardines, con las terrazas teatralizadas, con las fuentes y las grutas caprichosas, para crear distintos escenarios alegóricos en el arte efímero.

Las escaleras de los jardines serán ejemplos de este señalado carácter escenográfico, desde el Belvedere de Bramante a las Escaleras de la

³ La escalera de la Biblioteca Laurenziana es la escalera de la Biblioteca de Próspero en la película *“PROSPERO’S BOOKS”* (1991) de Peter Greenaway.

terrazza del “Hortus Palatinos” de Caus, pasando por las exedras y gradas de Bóboli y Aldobrandini. La obra de Salomón de Caus dedica un espacio vital a la escenografía –en gran parte ejecutada por Merian– y a la escalera como escenario anímico. Las de Caus parten del modelo de Bramante, aunque las escaleras están sacadas de Serlio y remiten a la escalera-exedra del cortile del Vaticano. Vasari ejecutará una semejante en los frescos del Palacio Farnesio o de la Cancillera de Roma y Giulio Romano lo representará en una pintura del Palacio de Té. Además, Isaac Caus –hermano de Salomón y su continuador– realizará una escalera en este estilo para el Anfiteatro del jardín de Wiltom House. Así será concebida la escalera de entrada a la casa en Massey’s Court, Llanerch en Clwyd, o en la pintura del decorado teatral de Antoine Caron “Masacre de los Triunviros Romanos” (M. Louvre). Así también lo refleja Palladio en sus Villas, en Villa Rotonda las escaleras expresan el orden musical y armónico, teatralizado como las pinturas murales del interior. Otra singular escalera es la de Villa Farnesio (1559-1573) de Il Vignola, mansión de Caprarola (Viterbo) que, como Villa Giulia (1555-1575), concreta en la escalera el dinamismo ingenioso del Manierismo⁴. En Caprarola, los cuatro machones del castillo son disimulados gracias a

⁴ HANSMANN, N., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989.

la escalera curvilínea que envuelve el cortile circular. En Villa Giulia, Ammannati, Pirro Ligorio y Vignola, juegan con el binomio escenografía-jardín, es el Teatro de la Naturaleza, con ninfeos subterráneos, terrazas superpuestas y pórticos policromados. Fuentes, Chimeneas y Escaleras gozan de un protagonismo teatral y son piezas claves para conocer la escenografía y el arte efímero, una frontera común que puede verse en la escalinata del altar diseñada por Buontalenti para Santa Trinità que, estando hoy ubicada en S. Estefano de Florencia, expresa un juego ilusionístico con variados puntos de vista. El más notorio especialista en arquitectura efímera manierista es Bernardo Buontalenti (1570-1608), que realizará escenarios y decorados sorprendentes, con fuegos de artificio enriquecerá las distintas fiestas en las que participara. En el contexto de los jardines, sus trabajos pasarán por grutas, puentes y estanques, con juegos acuáticos que ponían en funcionamiento autómatas danzantes. Todo este lujo de juegos y sorpresas se plasmó en las notas de Baldi al texto “Tratado de los Autómatas” (1589) de Herón de Alejandría.

Al mismo tiempo, la obra de Buontalenti será vital en los *Intermezzi*, creando un aparato escénico que se irá ampliando⁵. Esta manifestación teatral procede de los autos sacramentales del XV,

⁵ SHEARMAN, J., *Manierismo*, Madrid, 1984.

se completará en el contexto Manierista y será vital recordar que su cuna partió de cortes como la de Ferrara y la de Urbino, encontrando en Isabel D'Este a una indispensable defensora. En 1500 los *Intermezzi* de Ferrara tenían un carácter narrativo o alegórico, aunque su carga artística irá aumentando y desarrollándose en importantes bodas, como la de Eleonora de Toledo con Cosme I en Florencia (1539), con espectáculos de pastorales y tempestades. En la segunda mitad del XVI y para los Medici, se plasmarán perspectivas, carrozas y otras maravillas para entretener con ingenio. Los decorados de Buontalenti pasarán por toda la complejidad posible, entre danzas y madrigales se jalonan los monstruos y las escenografías de Hades y la Estigia, con nuevos recursos escenográficos calculados por Buontalenti para estos *tableaux vivants*. Sus paisajes y panoramas cambiantes del Olimpo y el Hades, con nubes y trampas, se establecían como un ejemplo de fantasía viva. En 1586, otra fiesta en la corte de los Medici verá la metamorfosis expresada desde un paisaje seco a un paisaje paradisíaco. Se celebra la Llegada de “Primavera, Céfito y Flora”, recordando el ciclo neoplatónico de Villa Castello y potenciando la importancia de la representación de la Naturaleza y del “locus amoenus” en el contexto escenográfico y efímero. Tormentas, carros triunfales, dioses y tritones van configurando el reino de las maravillas de Buontalenti, aunque para muchos el mejor de sus trabajos

estará en el enlace de Ferdinando de Medici y Cristina Lorena.

En 1589 Buontalenti creará una fiesta con modelos en la cultura griega, una mirada a la Antigüedad que afectará a los vestuarios, cargado de metáforas y paisajes que se pueden ver en los grabados de “Apolo y el Dragón” o el de “Hades”. Además, se presenta ante la corte la sorpresa de la visión totalizadora del cosmos, de los elementos y del universo, ante juegos y fórmulas espaciales móviles que afectaban a los Carros alegóricos, también ejecutados por Buontalenti. La complejidad de Los Intermezzi para La Pelegrina plantearon expresiones del todo complejas, es el caso del la imagen del Infierno en el cuarto Intermezzi de 1589, donde el paisaje de incendios del norte de Europa se instala con total normalidad en las cortes italianas. Más calmada es la imagen del quinto Intermezzo con el “Rescate de Arión”, con un paisaje marino y unas rocas en perspectiva que están relacionadas con otro diseño de Buontalenti para el prólogo a “Il Rapimento di Céfalo de Caccini”. En 1600, con una imagen del Monte Helicón, reunía a algunos de los protagonistas de la retórica de las Entradas Triunfales, destacando un Pegaso que coronaba el eje vertical en altura y la Poesía, que alaba a Enrique IV y a María de Medici⁶. Estas obras serán culminadas

⁷ STRONG, R., *Arte y poder*, Madrid, 1988.

por Giulio Parigi, discípulo de Buontalenti, que diseñará los decorados de “Guidizio di Paride” (1608), con alusiones al matrimonio ideal —el de los Medici— y donde sorprenden las imágenes del Templo de la Fama con una estructura de espejos, rememorando una nueva edad dorada en las que se alaban las empresas de Americo Vespucci. Una de las novedades es la perspectiva hacia el infinito que plasma en la escenografía, sorprende el contraste planteado entre el palacio de la Fama y las ruinas de los laterales. El templo alegórico es en realidad una torre con un gran pórtico y terraza con balaustrada, una mansión simbólica en el primer Intermezzi frente al gran templo de la Paz del sexto, prólogo de la escenografía barroca que se escalona al infinito y traduce una megalomanía evidente que se impone al espectador, la arquitectura aumenta en espectacularidad y efectismo.

Con anterioridad, la Maquinaria se irá ubicando en escenarios tan insignes como el del palacio Pitti y, especialmente, en el patio de Ammannati antes mencionado, que rememoraba el modelo del teatro antiguo al transformar el patio en un “velarium”, creando Naumaquias o espectáculos navales, obras ya configuradas por artistas como Leonardo y que prolongaron en la Corte de Fontainebleau.

Toda esta tramoya ilusionista también estaba dilatada en la gran pintura mural. Los espacios para el placer, villas y teatros, exaltaban el

recreo. Esta Edad Dorada festejaba con pinturas el gran alarde escenográfico, eran un efectismo escenográfico. Un ejemplo son las pinturas realizadas por Peruzzi en La Farnesina o las de Giulio Romano para el Palacio de Té en Mantua. El Artificio de Francesco Salviati en los Triunfos del Palazzo Vecchi de Florencia constata el talante de estos grandes pintores que, al tiempo, fueron escenógrafos, empapando sus murales con Carros Triunfales de un aire nuevo. El arte antiguo se enriquece con colores fuertes y paisajes con ruinas, respaldados por un programa iconográfico que busca el encuentro de las artes.

Este encuentro, que se produce en el Renacimiento, se aplicará a la escenografía y al arte efímero. La perspectiva y la reconstrucción arqueológica serán nuevas formas de representación y tendrán una carga pictórica, psicológica e ilusionística que, partiendo del pasado, creará nuevos valores plásticos en el desarrollo y avance de los teatros. La nostalgia del tratadista Alberti por la pérdida de los teatros está relacionada con este resurgir de la Antigüedad, concretado en su obra de teatro "Philodoxus" (1437). La acción, con fondo ilusionista y punto de vista fijo, aunque no fue codificado como un decorado unificado, quedaba así establecida. Este interés por el ilusionismo no nació en los grupos humanistas, fueron las cortes de Urbino y de Roma las que lo impulsaron. Tampoco pue-

den dejarse a un lado los *ballets* de Ferrara, espectáculos sorprendentes con animales y fortalezas que serán enriquecidos en 1508 con la representación de la *Cassaria* de Ariosto, donde el telón era una vista de un paisaje urbano canalizado por una perspectiva unificada. Destacó la pintura con trampantojo que se realizará en Urbino con la Calandria de Bibbiena en 1513. La puesta en escena fue de Castiglione y el escenógrafo fue Genga, discípulo de Bramante.

Peruzzi y Serlio, su discípulo, serán quienes codificarán este escenario ilusionístico. Con Serlio se puede hablar de escenografía en perspectiva, de decorado en relieve con referencia en el círculo romano, en Bramante y en su maestro Peruzzi, piezas indispensable para conocer el impulso de la escenografía y su imperante movilidad. En este sentido, los tratados de perspectiva tienen un capítulo de escenografía contextualizado en el juego de los engañosos fondos paisajísticos. El vitrubianismo experimentado de Serlio, Palladio y Scamozzi, dejaba ver elementos de interés como los vanos o juegos móviles de fachadas-cuadro. Otro modelo referencial serán los teatros antiguos, es el caso de la reconstrucción del Teatro Marcelo de Serlio o de Pirro Ligorio (1558), donde el escenario es un cuadro tridimensional, un juego ilusionista. Escaleras, gradas, pórticos, escenario-cuadro y arquitectura abstracta, formarán parte del esquema de las tres vías fundamentales de la

evolución del teatro: el escenario ilusionístico, el vitrubianismo y el teatro circular u oval.

De esta manera, el decorado de la *Calandria* de Urbino (1513) desaparecerá con el Manierismo. En la representación del *Ortensio* en Siena (1560) se creará un teatro vasariano, con decorado ilusionista y arco destacado; mientras, Palladio planteará un teatro en perspectiva que deja ver al espectador una vista parcial, el punto de vista ideal debe imaginarse. Las nuevas fórmulas sobre los puntos de vista y la mirada del espectador se van planteando en Italia, como se ha señalado, desde caminos establecidos en la Villa Farnesina de Roma, donde el punto de vista lateral de la perspectiva expresa el problema original del inicio de la conquista de la profundidad y de su credibilidad espacial. Las columnas tienen una dimensión dinámica del escenario donde, en vertical y hacia el fondo, se produce acotamiento o se prolonga dependiendo de donde se mire. Existe un punto de vista preferencial que, aunque no es el único, plantea posibles lugares donde ubicarse. El espectador móvil también estará interesado en la necesidad de “continuidad” entre la arquitectura real y la ficticia —que en Peruzzi sí se cumple—, entre lo real y lo engañoso. Unos planteamientos que estarán asentados en la realidad escenográfica y será utilizado en el arte efímero. En la Farnesina se controla desde la distancia y desde un lateral; la disparidad de líneas aumenta si nos

acercamos, complicándose el entramado del diseño de las fugas del techo frente a las laterales. Estos complicados escenarios se irán difundiendo e irán proyectándose en palacios y villas. A Francia o a España irán llegando estas preocupaciones. El castillo-palacio de Fontainebleau es un ejemplo de efectismo deslumbrante, donde los murales conjugan el poder de lo imaginativo con estos nuevos valores engañosos de la perspectiva como ciencia. En España, los trabajos de Becerra o Il Bergamasco configurarán un panorama de efectos de perspectiva desconocidos hasta el momento. Sin embargo, los casos más sorprendentes se pueden ver en los murales del Peinador de la Reina en La Alhambra y en las grandiosas escenografías ejecutadas por Cesare Arbasia en el Palacio de El Viso del Marqués en Ciudad Real.

La Escenografía paisajística tiene en la Corte de Mantua un indispensable punto de partida, aunque otros ejemplos serán de interés, como las pinturas realizadas por Pietro Martine Pesenti para Sabbioneta donde, entre imágenes de césares y de Circos romanos, se van representando ambientes paisajísticos y una erudita reconstrucción arqueológica basada, fundamentalmente, en el "Speculum romanae magnificentiae" (1570) de Antonio Lafréry. En Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga expresa su ideología humanista en la Galería-Museo y en el Teatro Olímpico, con una arquitectura ilusiva conti-

nuadora de los trabajos de Peruzzi en la Farne-sina, en las perspectivas⁷. En el teatro se refuerza la metáfora celebrativa de la Urbe que, presidida por Ceres –la patrona de la ciudad–, marca un programa unitario con las fiestas que se desarrollarán en la España de los siglos XVI y XVII, coincidiendo con aspectos puntuales de la Entrada de Mariana de Austria. Del Teatro de Vespasiano destacan dos pinturas murales, donde se representan dos arcos triunfales con dos vistas de Roma, del Capitolio y del Castillo de Sant'Angelo. Esta realización de paisajes y urbes en contextos escenográficos deja ver un juego ilusionístico modélico en Sabbioneta, que pretende identificar la ciudad con Roma, una Nueva Roma como se realizará en Sevilla y otras ciudades de Europa. El paisaje con las ruinas de Adriano está dedicado a Rodolfo II, al elevar al Gonzaga a rango ducal en 1577.

Directamente relacionado con estas fórmulas están la pinturas de la Villa Maser, del teatro de Vicenza y, en general, de casi todos los decorados de las casas diseñadas por Palladio, donde la sabiduría de Veronés o de sus discípulos recrearán arquitecturas falsas y escenografías flotantes que permanecerán vivas en los siglos posteriores. En Génova, estará un foco canalizador que irá llegando al Renacimiento español. Las esceno-

⁷ MAFFEZZOLI, N., *Il Teatro all'Antiva di Sabbioneta*, Módena, 1991.

grafías de Il Bergamasco son un ejemplo y están condicionadas por las estructuras arquitectónicas de Serlio o Palladio. Bergamasco pintó en la Villa Pallavicino della Peschiere un paisaje con ruinas enmarcado por una escena trágica serliana y ejecutó dibujos, como el Escipión del British Museum, en el que destacan una escenografía con jardín y una arquitectura alegórica⁸.

En España, el escenógrafo Cesare Arbasia y, posteriormente, los Peroli, configurarán espacios de interés para el debate sobre la movilidad de las arquitecturas pintadas, un planteamiento dinámico y novedoso en la geografía española. En el gran salón de paisajes de El Viso, el punto de vista lateral amplía otros focos y puntos de interés para el espectador móvil que puede ver también la unidad y continuidad de la arquitectura real y ficticia, creando una cubierta adintelada de casetones⁹. Se confirma en Arbasia un dominio de la puesta escena que ya plasmó en el Sagrario de la catedral de Córdoba y en el tabernáculo de la Catedral de Málaga, al tratarse de unos espacios que disponen de lenguajes renovados: la perspectiva científica, la reconstrucción arqueológica y la imagen de la Naturaleza. Los Arcos triunfales y las escenas engañosas resaltan el interés por el carácter del

⁸ MAGNANI, L.G., *Il Tempio di Venere*. Génova, 1987.

⁹ BLÁZQUEZ MATEOS, E., *El arte del Renacimiento en Ciudad Real*. Ciudad Real, 1987.

escenario-cuadro. Se distorsionan los espacios desde planteamientos mentales y se rompen los esquemas de imitación de la realidad saliendo del tópico generalizado.

LA CIUDAD PORTÁTIL Y LA URBE UTÓPICA

ESCENOGRAFÍA DEL PARAÍSO Y DE LOS INFIERNOS

La Ciudad Ideal y su fondo humanista dejó a la vista las fórmulas, los elementos y los contenidos para la puesta en escena del arte efímero. Los arcos de triunfo, los espacios iconográficos o sus estructuras, partirán de modelos ideales y podrán tener un carácter permanente.

La ciudad ideal será un escenario al que aplicar los valores científicos de la perspectiva. La imagen alegórica y el emblema codifican las urbes en planta o en alzado y, aunque el arte efímero no será entendido por la mayoría en su complejidad, ciertamente unirá a los científicos con los artistas, creando planos de índole moral, con referencias a templos centrales que dominan la ciudad y que se relacionan con propuestas utópicas realizadas en el Renacimiento. Un fiel reflejo pueden ser Tomás Moro o Il Filarete e, incluso, los tratados militares con sus torres-observatorio. Las plazas desocupadas en el centro en Sforzinda forman parte de estas lúdicas ciudades que, entre edificios de pórticos y escaleras “imperiales”, van configurando un cosmos comparable con algunas propuestas hispanas.

Urbanismo y aislamiento, la idea de la Isla en el Humanismo¹⁰.

El templo de Arberti, los recintos amurallados de la Ciudad del Sol de Campanella y el cosmos de Sforzinda de Filarete, son algunas de las ciudades simbólicas y de las utopías solares que jalonan el Renacimiento. La Casa del Vicio y la Virtud, los templos alegóricos, las casa-piscina o las torres giratorias circulares con esculturas, son algunas de las piezas que conforman el texto de Filarete y que expresa con dinamismo la realidad del arte efímero. Se ha creado una ciudad para expresar la grandiosidad del príncipe y, al mismo tiempo, se ha establecido un **Teatro-jardín** para el disfrute y para el amor. También estarán presentes, en las Fiestas de la Edad Moderna, las consideraciones astrológicas para organizar la ciudad fugaz. En este sentido, la “Ciudad del Sol” (1602) de Campanella, publicada en 1623, dejará ver un diseño unificado con círculos centrales y simbólicos templos, además de tener claras alusiones cósmicas que se verán en el Barroco español. También tiene esta Ciudad del Sol un programa pedagógico en las pinturas que decoran las murallas, creando el denominado Teatro de Memoria. A estas fórmulas se unirán textos como “La Nueva Atlántida” (1627) de Bacon, donde se insiste en las nuevas

¹⁰ RAMÍREZ, J.A., *Construcciones ilusorias*. Arquitecturas descritas, Arquitecturas pintadas. Madrid, 1988.

arquitecturas móviles. Escenarios lúdicos, casi románticos algunos, van incorporando el sueño a la celebrada perspectiva racional. Al tiempo, la ensoñación poética también llega desde las formas estrelladas de las plantas ideales y de los tratados militares.

Esta nueva imagen de la ciudad ideal y de la ciudad-portátil formarán un cosmos esotérico, igual que lo fueron las catedrales góticas o lo serán las catedrales de cristal. Es el jeroglífico de la Edad de Oro planteado en las Academias, en los encuentros de los humanistas. Los triángulos, el pentágono o la estrella de variadas puntas, configura una urbe mágica de tradición hermética, como los ideogramas alquimistas que unifican un sistema de planetas, es un esquema planimétrico que interpreta la génesis desde la óptica simbólico-geométrica, anudando y estudiando la arquitectura militar de baluartes, la matemática y perfecta, con formas estrelladas y correspondencias cabalísticas. Este sentido místico se perderá con el tiempo, aunque la Corte de Praga será una de las fieles aliadas a esta idea, como lo serán también centros insignes, un ejemplo es Pratolino. En este sentido, surgen varios mitos como la Torre de Babel y los jardines de Semiramis en Babilonia que, a modo de montaña cósmica, mantienen la unión de lo laberíntico con lo circular en sentido ascendente. Babilonia –y su espiral– será un mito y llevará a un concepto más amplio de lo

simbólico para afectar a la Ciudad, a la nueva ciudad que emula a Jerusalén, una ciudad que se verá de forma particular en la pintura, en los fondos de los cuadros. Se mantendrá un esquema tripartito válido: el jeroglífico de la ciudad, la representación alegórica y la idea de “ciudadela” del humanismo militar. Trás este esquema estará el teatro-jardín y el deseo de retomar la Antigüedad. Lo circular, la fortaleza y el jardín, se unen para crear un espacio hermético en planta y en alzado que, reflejado en la Tabla de Urbino, traduce una escenografía emblemática.

Uno de los humanista que menciona y habla de la *Ciudad Portátil* es Mal-Lara que, formado entre Sevilla, Salamanca, Barcelona y Bolonia, está codificando elementos indispensables para estas ciudades ideales y efímeras. Entre montes, parnasos, alegóricos gigantes, Alamedas y arcos emblemáticos, se van jalonando aspectos de gran interés para el espacio soñado y fugaz. “El Recibimiento de Sevilla a Felipe II” es un ejemplo del ensamblaje entre la crónica histórica y el desarrollo iconográfico de los espacios e itinerarios en el contexto del arte efímero. Al tiempo, emergen debates entre la vida del campo y la ciudad, Mal-Lara alaba y destaca –como otros humanistas y cronistas– la importancia de las Villas Suburbanas para dar categoría a las solemnes Entradas.

LA VISIÓN DE MAL-LARA DEL ESPACIO EFÍMERO,
UN ESCENARIO UNIVERSAL PARA
EL PARAÍSO SOÑADO¹¹

Mal-Lara destacaba las arquitecturas engañosas y los Arcos triunfales, que constituían el elemento ordenador de la composición de una ciudad inventada que, patiendo de la urbe real, se constituía en “iconografía de lugar”, como un espacio con carga metafórica. Estos planteamientos ennoblecían el lugar y se presentaba la idea del museo al aire libre, con sus esculturas y lienzos. Las alegorías a las que alude Mal-Lara son virtudes en lo fundamental y van alternándose con emblemas y escudos nobiliarios que están supeditados al poder representativo del monarca. Las mayores virtudes destacadas por el autor son la Nobleza, Riqueza, Fertilidad, Obediencia, Clemencia, Victoria, Alegría, Religión, Valor, Santidad, Prudencia y Fe. El contenido de tan memorable Fiesta tiene un precedente importante. La causa primera pudo ser la rebelión de los moros en el reino de Granada, en 1569. Una vez fue sofocada la sublevación se convocaron Cortes en Córdoba y, a continuación, visitó el monarca la ciudad de Sevilla en 1570, para lo que se pensó en un programa

¹¹ MAL-LARA, J., *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a Felipe II*, 1570, Biblioteca Nacional, Sección de Raros y Manuscritos, R-6347.

basado en los Triunfos del Monarca. Así se reflejó en la crónica:

*“Donde ningún capitán romano o César antiguo pudo llegar con la solemnidad de sus fiestas, con los juegos de sus **Theatros**, con las Scenas poderosas, que espantaban al mundo, todas aquellas obras, que los **Juegos Circenses**, o los **Amphitheatro**, leemos haber pasado. De lo cual es testigo el Viaje del Príncipe, que ahora recibimos Rey felicísimo”.*

La vuelta a la Antigüedad, como pilar del Renacimiento, será una constante, un reflejo que se irá plasmando en los preparativos de estas obras que, por medio de la descripción, van manifestando de paso la belleza de la ciudad y de la naturaleza. Las grandes vías para llegar a la ciudad y las vistas de cada rincón, convierten a Sevilla en un lugar privilegiado. El centro de las representaciones lo ocupó el lado del río, sus paisajes eran un escenario indispensable para la escenificación de obras navales, una operación ya descrita que se dió en la realidad de los jardines. Entre las “Nau-machias” más conocidas destacan las del palacio Pitti y en España las celebradas en los jardines de Aranjuez, del Buen Retiro o en ríos como el Turia¹². El Guadalquivir como Teatro,

¹² BROSCHI “FARINELI”, L., *Las diversiones que anualmente tienen los reyes*. Madrid, 1758, B. Palacio Real.

como elemento esencial de la composición y del viaje de exaltación, se construye con carga política y para el entretenimiento. En ocasiones, junto a los míticos ríos, se va formando un Teatro Infernal, una ciudad de Hades configurada por volcanes o montañas unificadas a los espectáculos marítimos como la representación en el río Turia del Vesubio. Este mismo tema será utilizado en el Palacio Real de Riofrío, tal y como aparece en un cuadro de Tommaso Ruiz de 1732. En este sentido, tapices y dibujos son testimonio de la importancia de estos acontecimientos. Son un ejemplo los de la Corte de Fontainebleau en 1570, representados en los Tapices Valois o los celebrados en el “Entretenimiento Elvetham” (1591), para la reina Isabel I de Inglaterra como Cintia, diosa de la Luna y emperatriz de los mares.

El marco de la ciudad se convirtió por esencia en un lugar edénico por excelencia, lugar de reuniones serán los jardines y las Villas, a la vez que son prólogo y preámbulo de la dinámica relación de la activa vida ciudadana y la contemplativa. Este es uno de los ejes primordiales del contenido de la crónica. Son necesarios los escenarios para gozar, para potenciar todos los sentidos, unos espacios que, súbitamente cortesanos, son el reflejo de una grandiosidad conmemorativa necesaria para la entrada en la ciudad, con elementos ornamentales que intercalan lujos variados como los de la propia madre

Naturaleza¹³. Sevilla, realmente, es y fue un lugar privilegiado. Además, para Felipe II es un centro especial por haberse celebrado las Bodas Reales de Carlos V con Isabel de Portugal en el Alcázar¹⁴. Ahora reciben al hijo del matrimonio, preparando un programa más específico, exaltando los alrededores de la ciudad basado en el descanso del monarca a las afueras, antes de la Entrada. Para el culto monarca se eligió La Florida, la Casa y la huerta de Pedro López, un lugar emblemático para el itinerario efímero:

“frente a San Jeronymo, a la parte septentrional del río, toda muy blanca, pintada y con muchas rejas azules, y jardines con cruzeros de arrayhan, y fuentes de muchos caños de agua, pobladas de arboledas de cidras, y naranjas, y de yervas rarísimas, y flores nuevamente plantadas en esta tierra, con corredores altos, y gelosías, y pinturas artificiosas”.

Las celosías y el ilusionismo planteado en este ameno escenario insisten en algunas de las fórmulas del arte efímero, que conectan con la cultura islámica, con el arte popular y el conocido debate sobre el Ilusionismo. El espacio donde está ubicada la Villa se describe en términos parecidos. Estos caminos ondulantes y el río,

¹³ FAGIOLO, M., *La città efimera e l'universo artificiale del giardino*. Roma, 1980.

¹⁴ BLÁZQUEZ, E., y MERINO, E., *Isabel de Portugal, la Reina Invisible*. Ávila, 2000.

con el encuentro de una alberca, resultó de gran entretenimiento para el monarca. Sorprendido por los edificios, contempla desde el río los cerros del entorno, el de Santa Brígida, observa las grutas de las montañas que iban hasta el Celves o las murallas de tan insigne ciudad.

Otra de las Casas exaltadas por Mal-Lara es la Villa de Bellafior, una Casa de Placer de la Duquesa de Béjar, lugares, en definitiva, ideales para montar un espectáculo efímero y, al tiempo, son recodos de descanso. Mal-Lara señala lo novedoso de estos espacios y de sus funciones. La fuentes son la literatura del pasado y la moderna, una Edad de Oro que es sustento de lo expresado. El Monarca disfruta de la abundancia y la fertilidad de unos parajes que le proporcionan además paseos en barco, emulando así a los emperadores del pasado y reiterando su interés por las fiestas que disfrutará en las Galeas con el Marqués de Santa Cruz, donde los tapices y las escenografías portátiles formaran parte del lujo que rodeaba a Felipe II. Por tanto, las casas de placer o villas sirven como “llave de la ciudad”. Sus patios altos y las grandes galerías dejaban ver las perspectivas necesarias en estos espectáculos; las evocadoras referencias a los míticos jardines de Babilonia, enlazaban también con la querida Granada, con las arquitecturas creadas para una ciudad contradictoria para el Monarca. En Granada entraron sus padres, Isabel de Portugal y Carlos V, el cuatro

de junio de 1526 ante un alegre y costoso Recibimiento, donde fueron agasajados por leilas. Crearon los poetas un escenario novedoso, un **Teatro Florido** entre alegorías y arcos efímeros que equiparaban la ciudad con el Paraíso. Por contraste, frente a esta Fiesta de la Abundancia, en 1539 se celebrarán las Exequias por la muerte de la emperatriz. De estas Exequias, cabe destacar la arquitectura italianizante –insólita– que realizó Pedro Machuca emulando la Antigüedad. Machuca trazó, a la manera de Tabernáculo o Baldaquino, un Catafalco de cuatro columnas de orden dórico y de planta cuadrada, con un entablamento y un remate piramidal con gradería de nueve basamentos decrecientes, graciosamente coronado por candeleros. Fue este el primer Catafalco plenamente arquitectónico, como exponente del conocimiento científico imperante en el Renacimiento español, una lección de vitrubianismo con modelo en el Mausoleo de Halicarnaso, templo y pirámide indivisible.

Felipe II, como príncipe de Asturias, visualizó todo aquel espectáculo con una fuerte melancolía. Opta por Sevilla, mientras Granada inicia su decaimiento; sin embargo, el sustrato dejado por la corte humanista de Granada será un punto de partida para conocer los juegos analógicos plasmados en Sevilla.

LA NATURALEZA ORDENADA Y LA CIUDAD PORTÁTIL PARA LOS HUMANISTAS

Es Sevilla un ejemplo de corte itinerante, de paraje edénico y de escenario de poder. La Naturaleza da las pautas de cómo debe ordenarse el espacio, casi todas las formas posibles son aplicables a la ciudad. Mal-Lara ha denominado **Ciudad Portátil** a las villas y a la ciudad flotante y se puede aplicar a la ciudad ideal y efímera que él compara con la Casa de Placer y con las fiestas de Cleopatra. En el embellecimiento de la ciudad colaborarán artistas como Luis de Vargas, encargado de lucir lo mejor de Sevilla. La “Llegada a la Torre del Oro” resultó sorprendente, estaba repleta de lienzos y fue un emblema de la Entrada, paso necesario para llegar a la muralla y a las huertas de las reales Atarazanas. Pasando la Puerta Real o de Hércules, tras una tormenta espectacular, el monarca contempló la proximidad de este escenario con el bello edificio que, sobre una montaña, construyó Fernando Colón y, aunque no estaba terminado, tenía una huerta con cinco mil árboles para “dar lustre a la ciudad”. Tomados de más de veinte libros para crear un “verdadero monte Parnaso”, la escenografía remonta a obras italianizantes bajo el mecenazgo de los Medici. El modelo del monte Parnaso estará presente en la realidad literaria, en las pinturas y los jardines italianos. Salomón de Caus recogerá apuntes en su Viaje a Italia de los principales jardines —especialmente

de Pratolino— para configurar el grabado conocido de su texto “Les Raisons”, donde aparece representado el Monte Parnaso en el Problema XIII del libro II. Otro ejemplo emblemático de Parnaso, en contexto festivo, aparece en el dibujo de Antoine Caron en el “Ballet de las provincias de Francia” (1573), en el que está representado el jardín de Catalina de Medici con un Parnaso presidido por Apolo y las Musas.

Francisco Chacón fue el encargado de las remodelaciones, realizando calzadas, aderezando muros o levantando Arcos Triunfales, aunque además Bartolomé Hoces y Benvenuto Tortello —maestro mayor de la ciudad— apartorarán sus conocimientos sobre la urbe. El primer Arco es un espacio dedicado a la Virtud y a la Memoria de la Antigüedad, donde también participan las *Hespérides*, las hijas de la Noche. Otros elementos del escenario son un Coloso y la Montaña Nemea con Hércules¹⁵. Abundantes flores y manzanas doradas decoran un escenario en el que se encuentran el Dragón-vigilante y las Hespérides, las tres hijas de Hespero, hermano de Atlante. La isla de las Hespérides está frente a África y está presidida y protagonizada por un huerto plantado en su totalidad por frutos de oro guardados por un dragón que jamás dormía. Hércules, con la piel del León, representa la poderosa fuerza de

¹⁵ PIZARRO, F.J., *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, 1999.

ánimo y la excelencia del valor al ser rey de los animales y estar relacionado con el Sol, que es “claridad del mundo” como dice Homero, lo que le permite ver y oír todo. Es el retrato del rey, se equipara a Hércules con Felipe II. En la imagen de la Crónica, Hércules está pisando al Dragón muerto para traducir que está sometiendo y tiene postrados los deleites y blanduras de la Lascivia, representando el freno de los apetitos por la Razón, simbolizada en el alcornoque. El sentido iconográfico de este árbol insiste en la firmeza de su materia, que no se corrompe, así los antiguos señalan con éste árbol la firmeza y la fuerza. Al tiempo, la relación con el macrocosmos se entabla por el paralelismo de Hércules con el Sol, con el brillo y replandor de las manzanas que, para Homero, dan mayor celebridad al héroe y equiparan los frutos con las estrellas.

Entre las descripciones de estas características, la escenografía y el espectáculo del Jardín de las Hespérides se reflejará en reiteradas ocasiones. Es el caso del texto del profesor Gómez de Castro, “Recibimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo á la Majestad de la reina nuestra Señora Doña Isabel” (Toledo, 1561), donde se rememora la visita de la reina a Toledo en 1560, en un contexto de evocadoras resonancias edénicas, con un bosque que alberga un teatro con gradas, con mitos como Atlante o un lienzo dedicado a Isabel la Católica. El Recibimiento será intenso en el paisaje y en el teatro, soltando aves

en el momento de la entrada en este bosque de la reina. Este lugar se corresponde con la plaza donde se ubicaban las Casas del Conde de Orgaz, reinaba, en el sorprendente parque, una diversidad de árboles donde el Conde creó el Huerto de las Hespérides o de las Gorgones, con naranjos y laures. Un fragmento destacado es el siguiente:

*“Teniendo pues respeto a la antigua fábula que en España se dize, que bolviendo Hércules de Africa edificó en este sitio a Toledo: se fingieron en el lugar sobre dicho estos huertos, como tropheos que el puso aquí por memoria de sus despojos. La orden que tenía era ésta: Estava poco adelante de la entrada del bosque, un **medio teatro del género Corinthio**, de treynta pies de largo, y XV de ancho, y XX de alto, tenía en medio de la mesa de las gradas estava puesta una muger desnuda, fíngida de mármol, de diez pies de alto, que era la mayor de las Hespérides... Adelante deste nicho en la buelta del teatro estava Atlante... En la buelta del teatro, adelante del nicho donde estava Atlante estava una muger encima de un Elefante (La Eternidad)... Lo restante de la buelta deste teatro estava adornado con una pintura de perspectivas de muy lindos lejos, de muchos boscajes... Encima de todo esto este teatro estava su friso, cornija y architrabe sembrados con flores de lis, con un frontispicio encima en el qual estava otro cuadro, cuyo título era Pelei Nuptiae. Las Bodas de Peleo”¹⁶.*

¹⁶ PIZARRO, F.J., Op. cit., pp. 193-196.

En este marco estaban el centauro Chirón y el dios Hymeneo, con las musas al fondo, para coronar este teatro-jardín metafórico y festivo. El Centauro está presente en numerosos acontecimientos, en el contexto festivo lo situará Salomón de Caus y, con notoriedad, Antonio Pérez en “Las Relaciones...” (1598) aclara su visión sobre el Centauro ubicado en dos laberintos circulares, uno abierto y otro cerrado, explicando que la salida del recinto se canaliza pensando como un iluminado. Se hace referencia al mítico lugar, al laberinto egipcio y al recinto de Creta, lugares conceptualizados que afectan a los jardines y a las urbes.

Otro tema de las escenografías-alegóricas está ubicado junto a la Torre, donde estaba pintado un lienzo. En la portada de cara al río, un **Coloso** de bronce representa al río Guadalquivir, que se llamó Betis por el rey Beto, sexto rey de los Íberos. Las actitudes de las alegorías de los Ríos tumbados se modifica y se le representa altivo, como Océano, padre de los antiguos; se engrandecía con la barba larga y los cabellos con una guirnalda de cañas, olivos y espadañas. También estaba con el Coloso un Delfín, como símbolo de la Prudencia, mientras sobre el pie tenía la urna que despedía el agua a “la ribera de los Cisnes en señal de los poetas”. En la mano derecha, tenía un vaso con baras de plata y oro por ser lo máspreciado que se trae del “Nuevo Continente”, matiz que se aclara con el

soneto que lo acompaña al relacionar esta alegoría con los Cuatro Elementos.

EL PARNASO DEL HUERTO PENSIL

El tópico común se cumplió de nuevo al representar el modelo del jardín Babilónico que, sobre dos Torres, crea un jardín pensil como lo realizara Semiramis, reina de los Asirios, colocando en medio del Huerto una gran Montaña hecha artificialmente. Los peñascos los coloreó de rojo y la vegetación de verde, era el Monte Parnaso de Boecia, un lugar celebrado por lo poetas. Tenía al pié una fuente por donde salía azahar y estaba presidido por un Apolo entronizado por la Musas y las Gracias. Mal-Lara expresó al respecto lo siguiente: “este monte dava mucho contento por hazar una muestra antigua”. Por tanto, la descripción da primacía a un mensaje más cercano al Humanismo pagano y, fundamentalmente, pone de manifiesto y destaca la imagen del “locus amoenus” como espectáculo, con todos los elementos del tópico de los “lugares comunes” del paraíso pagano, uniendo así la literatura pastoril con las Entradas Triunfales, fundiendo lo bucólico con lo escenográfico.

En el Renacimiento español, la albanza a la urbe es respaldada por las descripciones de estos parajes paradisiacos, donde ruinas y monumentos emblemáticos se entrelazan para exaltar un mensaje político o para crear lugares imaginarios, arquitecturas soñadas para la Memoria.

Alonso Morgado en “Historia de Sevilla” (Sevilla, 1587), testimonia de nuevo a la ciudad andaluza como ejemplo de paraíso¹⁷. El preámbulo de la historia coincide con uno de los tópicos de la cultura del momento, es el mito del Diluvio –unido a lo originario y a la Gruta–, ahora vinculado a Sevilla y a su emblemático Río, expresando en el Parnaso su significado pagano, cristalizado en el humanismo cristiano en la historia de Noé.

El mito modélico para Felipe II es Julio César, emperador que pasó por la ciudad como lo hace ahora el hijo de Carlos V. El emperador romano mitificado es ejemplo de virtud para identificarlo con el monarca renacentista. La ciudad es el telón de fondo y su escenografía es anímica, está activa; así, sus puentes, puertas, casas, la Alameda, las fuentes, los jardines, las ruinas y la Universidad, forman parte del un panegírico que insiste en ver Sevilla como la Ciudad de los jardines. Una ciudad-jardín “con sus encañadas revestidas de mil juguetes de jazmines, rosales, cindras y naranjos de industria parrados”. Los patios con azulejos, los arroyos, pozos, canales y las flores oloríficas forman el llamado “Florido Prado de Primavera”.

¹⁷ MORGADO, A., *Historia de Sevilla, en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables*, Sevilla, 1587, Biblioteca Nacional, Sección Raros y Manuscritos, R-4743.

LA ALAMEDA DE SEVILLA Y EL NUEVO ADORNO DE LAS CASAS

Alonso Morgado pone de manifiesto una moda vinculante con el espacio efímero, el lustre de las ciudades será una tarea en la que se comprometerán los ciudadanos. Este cambio lo destaca Morgado como radical y así lo describe:

“Todos los vecinos de Sevilla labran ya las casas a la calle, lo cual da mucho lustre a la ciudad. Porque en tiempos pasados todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas, sin curar de lo exterior, según que hallaron a Sevilla en tiempos de moros. Mas ya en este hacen entretenimiento de autoridad, tanto ventanaje con rejas, y celosías de mil maneras, que salen a la calle”.

Una nueva mentalidad reina en el Renacimiento, una plataforma para potenciar los lugares efímeros. La preocupación por el embellecimiento de la urbe fue común a una sociedad entretenida en Fiestas, mejoran las calles y las plazas, con intención de crear una “ciudad desenfadada”. Con tal vivencia se creó en Sevilla la Nueva Alameda, con las Puertas del Sol y de Córdoba, con las llamadas “fuentes de la superabundancia”, con “árboles del paraíso”, lagunas a distintos niveles, un conjunto de 560 varas de largo frente a 14 de ancho. Para hacer lustre la obra se trajeron las Columnas de Hércules, puesto que Libio indicó que éste fue el fundador de la ciudad y para dejar constancia dejó seis columnas en su memoria.

El último paraje de recreo descrito por Morgado es el Huerto Pensil de Babilonia, modelo para la mezquita y para los claustros –según sus palabras–, que se cubren en los grandes protagonistas de las calles deleitosas. El aspecto del huerto pensil, dejando un hueco abajo, configura alturas diferenciadas en espacios. La confluencia de tanta información en los acontecimientos festivos, adentra en una visión del pasado repleto de citas y ejemplos tomados de los autores modélicos. En el siglo XVII, el espíritu del hombre se moverá en una teatralidad que funden jardín y ciudad en un programa repleto de alegorías, donde conviven, dentro la concepción literaria, el viaje triunfal y fugaz del mundo pagano y sagrado ensalzado por el conocimiento, la ciencia y el poder de lo imaginario.

LA ARQUITECTURA PARA LA MUERTE, “ET IN ARCADIA EGO”

La muerte existe en Arcadia y en el espacio de poder. La monarquía y la iglesia necesitarán del revestimiento adecuado para representar el ciclo de la vida y la muerte. Por medio de estos actos memorables, la muerte del rey se legitima en el monarca sucesor. Se dan ritos públicos para acentuar la diferencia de poder entre la monarquía y la nobleza; al tiempo, los enterramientos reflejarán la mentalidad de una época que intenta perpetuar su imagen hasta el último momento. Se trata de escenificar el triunfo sobre

la muerte que ya estaba presente en las Partidas de Alfonso X. Los libros sobre Honras Reales serán un testimonio final, un epílogo para eternizar a un personaje. Las exequias, las Honras o los Funerales determinan un ritual que, desde la Edad Media, se configuró como una forma de conmemorar y alabar a la sagrada majestad. Los Habsburgo marcarán un camino nuevo en el Renacimiento.

Las crónicas y los relatos aportarán un respaldo necesario para exagerar el acontecimiento, será el texto de Cervera de la Torre sobre Felipe III un ejemplo clarificador. Otro caso de interés es la descripción de Juan Vera Tassis, sobre las Exequias de María Luisa de Orleans, donde aparecen dibujos de la arquitectura funeraria. Desde que muere el monarca empiezan ritos que se van sucediendo, entre el entierro y las celebraciones. En las Exequias se realizan numerosos preparativos, entre todos ellos destaca la construcción del Catafalco. Las estructuras funerarias del Barroco oscilarán entre templete, baldaquinos y formas turriformes, con una obligada planta centralizada enmarcada en el poder cósmico y en el profundo conocimiento estético. A partir de la segunda mitad del siglo XVII ya habrá plantas exagonales y octogonales, manteniéndose la superposición de cuerpos. Se utilizan los tapices negros y doseles para oscurecer el interior de los templos y las velas o cirios iluminaban un espacio en el que tenían su papel los

bodegones o vanitas, con esqueletos y calaveras ejecutados en pasta y con jeroglíficos y emblemas de madera que lo enriquecían.

Los Catafalcos aparecen en un segundo funeral, tras las Exequias Reales y manteniendo la referencia del Baldaquino como antecedente que, a su vez, surgirá de los Túmulos del mundo medieval. Se trataba de estructuras de madera, a modo de tabernáculo, de planta rectangular y adaptadas para poder cobijar el féretro real colocado sobre tarimas o gradas de madera que estaban cubiertas de paños y rodeadas de velas¹⁸. En el siglo XVI se consumarán los nuevos valores del Renacimiento y con las Exequias de Carlos V e Isabel de Valois se dará un cambio tipológico del elemento artístico funerario. Se definirá el baldaquino como elemento arquitectónico decorado con pinturas y estandartes; al tiempo, se elaboran las escenografías clásicas para adaptarlas a la ciudad, respondiendo y relacionándose con nuevos valores plásticos de la escena teatral¹⁹. Se crea una puesta en escena unitaria relacionada con los valores políticos y estéticos, transformando la ciudad en una Urbe Saturniana, con colgaduras negras que modificarán los edificios; sin embargo, el templo era el

¹⁸ SOTO, V., *Catafalcos reales del Barroco Español, los estudios de arquitectura efímera*. Madrid, 1992.

¹⁹ BONET CORREA, A., *El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquinos del Barroco español*, en AEA, 136 (1961), pp. 285-296.

escenario más emblemático, un recinto limitado y acotado socialmente que deleitaba a ojos privilegiados que podían ver torres de Babel cristianizadas que ascendían o flotaban, jugando con la imagen de un templo dentro de otro templo, creando una metáfora siniestra efectista y triunfal. Otros elementos de las celebraciones aparecen en este contexto, es el caso del Navío Alegórico ejecutado para las Exequias de Carlos V en Bruselas. En 1558 realizarán una nave alegórica tripulada por las Virtudes Teologales, por monstruos marinos; mientras, en la parte posterior estaban las columnas de Hércules, codificando así la unidad de los emblemas de la Casa de Borgoña al fundir las columnas con la nave de Jasón y los Argonautas. Una forma de representar el viaje al Más Allá. La vida eterna después de la muerte estará marcada por la solemnidad triunfal de la liturgia; desde claves macabras aparecerán los mundos pagano y cristiano, aliados, mostrando la referencia de las piras de la Antigüedad canalizadas en el túmulo, que tiene además como referencias al baldaquino, al dosel del altar, al templo cupulado, al que estarán unidas las referencias a la cultura egipcia con pirámides y obeliscos. Trofeos rotos y relojes de arena se relacionan con la hiedra enroscada de las columnas que Herrera Barnuevo realizará para el Túmulo de Felipe IV. El vacío y el devenir definen el espacio de Saturno. En estas exequias reales para la muerte de Felipe IV (1665) participará Pedro de la Torre, ejecutor

de la obra que Herrera Barnuevo proyectará en la línea del tipo baldaquino con dinámicas líneas.

Además, estas obras exclusivas de la realeza –según pragmática de Felipe II– estarán influenciadas por las custodias procesionales, un género que repercutirá en el túmulo de Valladolid de los Corral de Villalpando. Otros emularán el templo de El Escorial y el de Salomón al tiempo. Otros mantendrán el sello clasicista, como El Greco, que imperó en los Túmulos para Margarita de Austria en 1612.

Un ejemplo de interés es también el Catafalco de las exequias de María Luisa de Orleans levantado en la Encarnación en 1689, dejando ver la arquitectura orgánica de follajes y molduras que configuraban un renovado alzado con planta dinámica y donde la escalera tiene un tratamiento efectista de gran valor, como un elemento estructurador en alturas y con un conjunto de jeroglíficos que lo enriquecen. Xosé Benito de Churriguera creó una obra maestra. Por contraste, un grabado de Antonino Grano, del texto de Montalbo “Noticias fúnebres de la muerte de Marias Luysa de Borbón” (1689), refleja un enfoque renovador, con formas concavo-convexas, de planta móvil, con un tratamiento más cercano al arco triunfal y con la presencia de vanos escoltados por columnas salomónicas que remiten al simbólico Templo de Salomón.

Escaleras sobre escaleras y formas piramidales que, a modo de mastabas, irán planteando en el XVI y XVII algunas variantes de interés. En este sentido, las Exequias de Isabel de Borbón en la Catedral de Milán reflejarán la idea del templo clásico interno que, con escalitanas a modo de teatro, está coronado por obeliscos-piramidales con bolas escurialenses que lo rematan. Los Túmulos para Felipe IV en Valencia, en 1666, contemplarán una obra escalonada en altura de forma centralizada, que será superada en dinamismo por el Túmulo del funeral del mismo monarca en Nápoles, configurando un espacio centralizado de formas rítmicas, de entrantes y salientes que se realizarán en la España del XVIII en la arquitectura de La Granja.

Estas obras, vinculadas con los tratados de pintura y arquitectura o con los trabajos decorativos, unificarán el mundo efímero con el Humanismo Cristiano. Así, se fue desarrollando la Fiesta y el Auto Sacramental, fundidos para reflejar en la calle la fuerza del mensaje Eucarístico, el enfrentamiento entre el Bien y el Mal. La Fiesta Barroca es un teatro vivo, una fiesta sacramental que articulaba una compleja ceremonia litúrgica con fin didáctico²⁰. Un espectacular cortejo-procesión creaba un rico espectáculo efímero que, en época de Calderón, tendrá

²⁰ BONET CORREA, A., *La Fiesta Barroca como práctica de poder*, en *Diwan*, n.º 5-6, pp. 53-85.

un momento de gran esplendor. Las danzas, los gigantes y las carrozas alegóricas formaban parte de microteatros que iban por las calles sorprendiendo a los espectadores, al pueblo que quedaba agradecido por tanto juego. En este contexto fueron esenciales las Tarascas, especialmente brillantes fueron las realizadas en el siglo XVII, donde el artificio y los fuegos se ponían de manifiesto para estas representaciones, con sorprendentes animales monstruosos que, a modo de carroza, formaban un teatrillo de sorpresas fuertemente satirizado y evocador de los divertimentos planteados por Apuleyo u Ovidio²¹. Los animales a pequeña y gran escala dejaban ver su talante exótico en armonía con propuestas de danzas de fantasía. No tan sorprendentes serán los Carros para las fiestas del Corpus o la Inmaculada, aunque si mantendrán su sentido simbólico y estructurador en la ciudad. Un teatro fugaz y ritual perpetuado en el arco de la Rueda de la Fortuna de Giovanni Fortuna.

²¹ W.A.A., *Fiesta Barroca*, Madrid, 1992. Este texto es complemento de la puesta escénica de Miguel Narros y de Begoña Valle. El escenógrafo Andrea D'Odorico creó un maravilloso espectáculo con carros alegóricos y una escenografía evocadora del Juicio Final de la Capilla Sixtina para el GRAN MERCADO DEL MUNDO.

CAPÍTULO II

MADRID COMO MORADA DE CERES

LA EFÍMERA URBE BARROCA
ENTRE LOS CUATRO ELEMENTOS

LA EFÍMERA URBE BARROCA

La ciudad Barroca es el gran Teatro del Mundo, dinámica e indisolublemente alegórica, compleja y orgánica, representativa y popular.

El festejo regio es, desde el Renacimiento, un conjunto constituido por tres elementos: la entrada triunfal, la falsa batalla y la comedia. Se alterará la vida de la ciudad y se transformará el espacio cotidiano, configurando recorridos que quedarán como itinerarios simbólicos y permanentes. El arte de la persuasión y el engaño han estado vinculadas con el arte fugaz e imaginado desde el mundo Barroco, con las arquitecturas metamorfoseadas en arquitectura de cartón, en perspectivas teatrales y en retórica arquitectónica¹. Esta arquitectura efímera y pintada expresa la inquietud y la transitoriedad de la existencia en un medio celebrativo, con lenguaje monumental y gran teatralidad, con juegos y triunfos. Esta frágil arquitectura es representativa de los mensajes de la Vanitas, de la arquitectura vinculada a la Naturaleza y al juego de los elementos.

¹ BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990.

La ciudad de Madrid es un ejemplo de espacio orgánico y simbólico. Desde 1599 y 1600, algunos artistas destacados se pondrán a la órdenes del monarca para crear un espectáculo didáctico. Dos de los escultores que brillarán son Alonso Maldonado y Juan de Porres, escultores que cobrarán del Concejo de Madrid por realizar una serie de trabajos para la Entrada de la reina Margarita de Austria en 1599². En la Entrada Triunfal de 1600, el pintor Patricio Cajés pintará las armas y posibles pinturas para el Arco de Guadalajara³. Por otro lado, en este mismo acontecimiento Pompeo Leoni, Bartolomé Carducho y Luis de Carvajal realizarán tres Arcos triunfales para el Recibimiento de la Reina en 1600⁴.

Una de la Fiestas determinantes, que planteó la Ciudad Portátil como metáfora del Mundo, fue la Entrada de Mariana de Austria (1649) para desposarse con Felipe IV. Para su Real Recibimiento en Madrid se contó con el trabajo del pintor y arquitecto Alonso Cano, autor del arco de triunfo de la Puerta de Guadalajara. El recorrido se inició desde el Buen Retiro, los monarcas festejan en la corte su enlace rememorando un itinerario simbólico. La protección y el cuidado lo realizó Luis Méndez de Haro. Felipe IV

² AHPM, (Archivo histórico de protocolos), P-1798.

³ AHPM, P-1248. Cajés trabajó en 1600 en los arcos de la Puerta de Alcalá.

⁴ AHPM, P-1246, folios 549 a 559.

nombrará Superintendente y Protector de los “Aparatos” a Lorenzo Ramírez de Prado (que los pensó, discurrió y dispuso sus ejecuciones), eligiendo éste como ejecutor de tan elaborado proyecto a Diego Riaño. Sin embargo, la mayor parte de los ingenios y jeroglíficos serán obra de Juan Alonso Calderón. La descripción de esta memorable Crónica se inicia al Amanecer, enmarcando la salida del jardín ante un arco, como si se tratara de una pintura pastoral, recibiendo con Palio a la Reina en: “el primer arco se abrió una Puerta”:

*“se abrió una puerta en las paredes de la **circunferencia** d’el Buen-Retiro, á la mas ajustada derecha d’el Camino, a dos hazes fabricada, sobre Pedestales de piedra berroqueña, con seis columnas de labor Dorica compuesta, estriadas de Verde, i Oro, i correspondientes seguian, Pilastras, Muros, y Entre-Calles, y sus Cornisas, orladas de Castillos, i de Leones. Estaban en el Frontispicio las Armas Reales, en un escudo de medio relieve, à quien coronaba una Estatua de marmol, con otras dos, que en lugar, poco inferiores à ella remataban la trabazon de sus Columnas”*⁵.

La Seguridad, la Esperanza y la Felicidad fueron las tres imágenes alegóricas que estaban representadas entre flores y frutos de la Abun-

⁵ *Noticia de la Entrada de la reyna Nuestra Señora*, Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, MSS-11205.

dancia, para testimoniar el texto la importancia del primer arco como principio del Triunfo y de la Prosperidad, imitando a los Antiguos y señalando la fecha de la Fiesta. Próxima a esta puerta, Mariana de Austria se encontró con la Torrecilla del Prado que, cubierta de surtidores, dejaba ver ante sus ojos una bella escultura dorada de veinte pies de alto que portaba numerosos instrumentos musicales. Esta alegoría, la Musa latina de la Alegría, anticipadora y célebre, estaba presente para emular las Entradas de los Emperadores. La base era de jaspes de colores, a la que se incorporaban balcones para poder escuchar la música. En el faldón que formaba la urna de la estatua, en la fachada que miraba al camino, estaba sobre fondo azul un texto con las letras de oro:

*“No en vano tan feliz DIA,
Bellissima MARIANA,
Sale à recibirte ufana,
A el camino, la ALEGRIA.
Publico Afecto me invia
A festejarte; entra pues,
Que aquella la PUERTA es,
En donde MADRID te espera,
Y donde MADRID QUISIERA
Poner el Mundo à tus pies”.*

En la segunda fachada, frente al Parnaso, Calderón de la Barca, nuevamente, traducirá los textos latinos y será el responsable de esta labor a lo largo de la Fiesta:

*“Con repetidos acentos...
Glosen estos Instrumentos;
Porque confusos los Vientos
Concuermen en la Armonía,
De Musica, i de Poesía,
Diciendo en TU Aclamacion:
Que estas, MARIANA, son
Las Vozes de la ALEGRÍA”.*

La tercera fachada respaldaba los Triunfos del matrimonio y representaba a un Olmo con una Vid que, comparándose con un dosel y una alfombra, formaban parte del modelo existente en la Antigüedad. Ahora es retomado para, en clave de jeroglífico, insistir en los lazos de unión entre la pareja. La cuarta fachada estaba frente al prado y fue adornado con poemarios que tenían como eje el tema de “el Prado florido”; adornos de colores, frutos y lisonjeras flores compartían el texto. Sobre un campo verde se pintaban las tarjetas que insistían en el tema del paisaje, uno de los grandes protagonistas del itinerario de lo efímero. Así lo expresa el escenario que tiene, en su iconografía de lugar, al **Monte Parnaso**, ubicado al lado izquierdo y frente a la Torre comentada. El modelo del monte emblemático está relacionado con el Parnaso de Salomón de Caus y se puede trazar un paralelismo con el singular monte de Hércules realizado por Rubens para la Entrada en Amberes (1635) del cardenal-Infante Fernando, hijo de Felipe III y actual gobernador general de los Países Bajos

trás la muerte de Isabel Clara Eugenia⁶. Rubens realizará –en colaboración con el humanista Casparius Gervatius– el diseño y el programa iconográfico de las Fiestas que serán inmortalizadas por los grabados de Theodor van Thulden. En realidad, se trata de un Arco triunfal o Arcus Monetalis –de la casa de la Moneda–, que pretendía llamar la atención por la simbiosis expresada entre monte y arco. Rubens lo plantea como una colina rocosa –las minas de plata de Potosí–, donde aparecen Jasón con el vello cino de Oro, Hércules con el dragón, monstruos, alegorías de ríos, términos, el árbol simbólico, Vulcano y numerosas alegorías que jalonan este parnaso tratado como espacio político y como escenario estético.

En la parte baja del Parnaso, Mariana de Austria podía ver la **Fuente del Olivo**, que fue la base del Parnaso “arreglado” y realizado por Francisco de Herrera Barnuevo al modo que lo describen los autores griegos y latinos⁷. Montañas, rocas vivas y fuentes, van formando parte de esta Crónica en un marco que pretende ser paradisíaco:

⁶ DÍAZ BORQUE, J.M., y RUDOLF, K.F., *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte de los Austrias*, Madrid, 1994.

⁷ BONET CORREA, A., *La arquitectura Efímera en el Barroco en España*, en Japan and Emapa in Cut History, CHKBS, Tokyo, 1995.

*“El Parnaso (1649) tenía de Planta ochenta, y quatro pies de largo, y treinta y nueve de ancho; la Fuente, por centro, en la Línea anterior, en que Riscos, guarnecidos de Conchas, Caracoles, y Corales se formaba una **Gruta** de quinze pies de alto, y otros tanto de ancho; y encima un Plano, que toda partes, se elevaba, con moderado desnivel, diez pies ázia la Cumbre, y en medio d’este, se levantó otro de siete pies, con la misma proporcion de Líneas, tenía de ancho veinte y quatro pies, y de fondo veinte. De aqui subian **dos Montes**, de cuyos nombres, hasta oy dura la contienda, siendo el Desprecio de mayor sutileza, que la Fatiga, en su determinacion. Distaba ocho pies el uno del otro, rematandose, a los lados, piramidalmente cada uno, dexando la estrechez de su Fabrica, en la forma de un triangulo equilatero, setenta y dos pies de Basa, y setenta de alto. Pintose perspectivamente, a él Natural, començando desde las primeras líneas, à alejar los terminos con la disminucion, de Riscos coloridos”.*

Esta bifurcación de caminos en los montes formó parte de “los lugares comunes” entre la literatura y la pintura. Establecido en los clásicos, serán los artistas del Renacimiento quienes retomen este sentido simbólico de los caminos, el camino escarpado y el llano enfrentados en los cuadros de Piero de Cosimo (“El Descubrimiento de la Miel”) o en Tiziano (“Amor Sagrado y amor profano”), dos planos iconográficos que afectan al debate Natura-Artificio, a la

naturaleza selectiva, intelectual, conmensurable e idealizada de los Neoplatónicos frente al de “Natura naturans” de culto naturista como en Flandes, sin disfraz⁸. El Barroco Efímero opta por el Artificio.

En la cumbre del primer monte del gran Parnaso estaba “una estatua de HERCULES-SOL”. El personaje iba vestido “a la romana” y cubierto por rayos de oro como ostentación por la victoria de su Elocuencia. A su diestra tenía el bastón terciado y a sus pies la piel del león. Sobre la segunda cima se elevaba **Pegaso**, dos veces mayor que un caballo real. Este caballo alado formará parte de la realidad de jardines y teatros móviles. Además, estaba ubicado entre el jardín de Adriano y el templo, un transportador de héroes tiene puesto en el Hipódromo de Praeneste, tal y como aparece en el texto “El Sueño de Polifilo” (1499), donde explica el fondo alegórico del animal alado. Se trata de un transportador de almas y tiene una puerta que representa el paso del mundo visible al invisible, es el renacer en la eternidad y en la felicidad. En su parte inferior se podía ver un arroyo pintado que fluía de su huella:

“En la segunda cumbre volaba casi en el Aire, dos veces mayor qu’el Natural, el CABALLO PEGASO, de cuya huella, se desataba un arroyo fingido, que

⁸ FAGIOLO, M., *Natura y artificio*. Roma, 1979.

*con las quiebras de los Riscos vajaba á incorporarse con la FUENTE, valiendose de la **Naturaleza el Arte; y el Arte de la Naturaleza**; pues à penas se distinguía de donde se derivase la Corriente: quando la quadrada Coluna, en tres pavellones de Agua, vaciaba en un Estanque, labrado à lo Mosaico, chineado de colores, con diversos lazos, y fajas de pequeñas Conchas”.*

En este Espectáculo Rústico, presidido por el símbolo de agua, de su fluir entre estructuras variadas, emerge la lectura plasmada en el jardín de Villa Lante (Bagnaia, Viterbo), donde está expresada la dialéctica entre el mundo salvaje y el racional. Queda también reflejado el contraste con el estilo racional y acabado del Arte Efímero. En el texto se plantea la rivalidad entre Naturaleza y Arte. En el apartado valen una y otra propuesta. El tópico general de la teoría del arte tuvo como lema la imitación de la Naturaleza, el pintor rivaliza con ella; respaldada por los antiguos y como vuelta al hombre, a la identidad originaria, al ambiente rústico, es ancestral. Otro de los temas ligados al Parnaso es el Ilusionismo, plataforma, nuevamente, de interés para parangonear sobre la Naturaleza y el Arte. Se verá reflejado en el Arte Efímero la valiosa capacidad de artista para jugar y engañar, este artista virtuoso arranca de Plinio y fusiona Naturaleza y Arte. Es en el Renacimiento cuando se exalta el valor actuante de la naturaleza, elevándola al rango de divinidad, fórmu-

la de Lorenzo Valla y cimiento de la poética de los humanistas que aporta la variante tipológica del jardín. Cervantes en “La Galatea” lo matiza así:

*“Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa **Venus** en ábito subcinto y amoroso, y Céfiro que la acompaña, con la madre **Flora** delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de nuestros moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, incorporada con el arte, y de entrambas a dos se ha hecho una terciá naturaleza, a la que no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Espéridos y de Alino pueden callar”⁹.*

La lucha entre ambos aspectos están ligados para ofrecernos un tercer término estético-natural, donde la parte activa correspondería a la naturaleza como artífice que, en su evolución, irá supeditándose al arte en el contexto Barroco. En la falda del plano descrito, el Parnaso albergaba además en la montaña nueve esculturas de poetas españoles, tres son de época romana: Séneca, Lucano y Marcial. En el segundo grupo están Juan de Mena, Garcilaso de la Vega y Luis de Camoes. La tercera Edad dorada la formaban Lope de Vega, Góngora y Quevedo que, unidos a las nueve Musas, significadas en nueve

⁹ CERVANTES, M. de, *La Galatea*. Madrid, 1987.

Ninfas, crearon un complejo entramado del saber. Melpomene, Calliope y Polimnia influyen en los antiguos. Urania, Euterpe, Erato, Terpsichore, Clio y Thalia se corresponden con los autores de la edad moderna. Son Musas relacionadas con la Astrología y la Música e invocan, dirigidas por la imagen de Apolo, el vuelo de Pegaso como última finalidad del Parnaso, emblema de la Fama e instalado en las Entradas como presentación de mensajes políticos, tal y como lo explicó en 1636 Juan Alonso Calderón, unificando el complicado programa humanista con el poder. Luis de Góngora facilitaba a la empresa este texto:

*“Erudicion de España,
Goza lo que te ofrece
Este JARDÍN de FEBO
Dulce HELICONA nuevo,
Goza a sus bellas plantas,
Que Maravillas tantas,
Admiraciones son, y desenojos;
Néctar d’el Gusto, y Gloria de los Ojos”.*

Ellos favorecieron a Apolo y a Marte al tiempo, identificaron a Mariana con una Helicon Triunfal, con Clio, heroica musa que, con una trompeta en la mano, proclamaba la importancia del Parnaso y de su significado, explicando el carácter alado del monte, último reducto donde la Fama toma las alas prestadas de Pegaso en un espacio rústico, con riscos y cristales, un lugar para despertar los sentidos. Poesía,

Música y Pintura fundían la Torre con el Parnaso y, entre las dos montañas, Apolo, vestido de nácar y de oro, estaba coronado con siete rayos mientras presidía este coro hispano, un Apolo equiparado con Felipe IV.

Desde este mágico monte se llegaba al terreno y espacio para las **Perspectivas**. Esta necesidad de experimentar con los espacios urbanos, regulando y modulando, se platea en la tratadística y en la realidad del jardín. Salomón de Caus en sus textos o la obra “Lecons de Perspective Positive” (Paris, 1576) de J. A. du Cerceau, son testimonio de la importancia de la Perspectiva en este contexto. Este escenario comunicaba con el primero de los cuatro arcos triunfales que estructuraban este microcosmos, este teatro calderoniano metafórico. Desde el Parnaso hasta el primer Arco, se dejaba a mano derecha la decorada carrera de Álamos. El Cortejo avanzaba por una sorprendente Perspectiva de Galerías, palacios y jardines, cuyo largo era de doscientos ochenta pies, con un alto de veinticinco. Todo acotado en un solo cuerpo que estaba rematado en un pedestal balaustrado de seis pies de alto, dividiéndose en cuatro fachadas de una misma traza de veintiseis pies de ancho cada una y jugando con el ilusionismo pertinente, quedando la vista engañada como querían sus artifices (Naturaleza-Arte). Las Fuentes jalonaban un itinerario sensorial y terminaban en el balcón primero del Duque de Lerma, al tiempo que la retórica de lo efímero

destacaba los símbolos del León y el Águila Imperial¹⁰. Es el mentor de este recorrido, Alonso Calderón, el que explica la importancia de estos pequeños elementos que configuran el jeroglífico. La joven Mariana quedaba sorprendida ante la presencia de los mármoles y de las medallas o emblemas que hacían referencia expresa a su persona y a su real familia. Las puertas recreadas tenían “un frontispicio redondo” y columnas “Aticas” que, con “tarjetas de mármol y oro”, eran enriquecidas con bichas de mármol blanco y festones atados con bandas azules, con jaspes rojos y coronas de oro que lo remataban.

La estructura simbólica, realmente conceptual, se planteaba desde este espacio, emergiendo una ciudad alegórica y soñada que se transformaba. Madrid se identificaba y se comparaba con la imagen del Mundo, un Teatro, una metáfora que se contemplaba dividida en cuatro partes fundamentales, con sus arcos y sus símbolos, son las Cuatro partes de Mundo que, representando los escenarios dominados por el rey, se relacionaba con los cuatro elementos. Esta estructura simbólica está en el texto de Alonso Calderón “Imperio de la Monarquía de España en las cuatro partes del Mundo,...” (1636). Europa se vincula con el Aire, Asia con la Tierra,

¹⁰ ALONSO CALDERÓN, J., *Imperio de la Monarquía de España en las cuatro partes del Mundo*, Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, Madrid, 1636.

África con el Fuego y América con el Agua. Una pintura que aclara esta estructura es la grandiosa obra de Tiépolo “Las Cuatro Partes del Mundo”, obra que decora la escalinata de la residencia Wurzburg en Baviera; el temperamento y la genialidad veneciana crean un complejo entramado de símbolos con elementos de exotismo evidente.

EL ARCO PRIMERO: EUROPA-AIRE

Tenía por planta la salida de El Prado, su parte del Mundo es Europa y su elemento es el Aire. En el **ARCO DE EUROPA** se creó un amplio espacio, uniendo la calle del Prado con la carrera de San Jerónimo, término de entrada a la Villa y fusión entre Naturaleza y Ciudad. En la fachada que miraba al Buen Retiro se representó a Europa y en su reverso está el elemento del Aire. La composición del Arco constaba de:

“una bella Planta de ciento y diez y nueve pies de ancho, y quarenta de fondo, adornada de veinte Columanas Doricas, sobre zocalos, ò cimientos, que imitaban piedra berroqueña, en que cargaban quatro pedestales de varios jaspes, i oro, en que asentaban diez columnas, con veinte pilastras de la misma medida, labor, i jaspes; todo correspondiente, segun buena Arquitectura. Tenia ocho calles por lo interior, que correspondian a ocho puertas, que habia en los colaterales d’el arco principal, y de enmedio; con sus pilastras, cielos i lacunarios, que se unian sin interrumpirse los unos a los otros.

Coronaban estas columnas los cornisamentos competentes à ellas, con sus trífidos, modillones, i metopas, de bronce dorado, i las demas partes que convenien a su hermosura. Avia, en sus enjutas, dos Figuras, que con la tarjeta principal, qu'era clave del Arco, hazian la union que parecia, que la sustentaban en el ayre, en cuyo espacio se escribio sobre marmol blanco con letras negras, i oro, la DEDICATORIA, que la Erudicion Latina advirtio en Piedras, i Autores Antiguos; en que MADRID ofrecia à su Nueva REINA todo triunfo”.

Las Armas modernas de Madrid —árbol, corona y estrellas— decoraban el lado derecho del arco principal, en el izquierdo estaban las Armas Antiguas de la ciudad: con el Dragón Griego que, en dos medios círculos, tenía a la Osa Mayor y la Menor con la corona de Ariadna en la cabeza. Sobre este primer cuerpo cargaban unas pilas-tras de orden compuesto con cuadros sobre distintos temas. En los lienzos aparecen pintados el retrato del Príncipe de Asturias, el Infante Pelayo; en otro cuadro, estaba representada la ciudad de Toledo, como fondo del retrato de del rey Alfonso VI de Castilla. Este lienzo estaba en el lado izquierdo e insistía en la importancia tanto del personaje como del paisaje, pintado con sentimiento y en el que se apreciaban los muros, la Puerta de Bisagra y el Alcázar. Alfonso VI posaba sobre un caballo, con terciopelo carmesí y bordados que cubrían su cuerpo. La parte del cielo, explica la crónica, “arrojaba un dilatado res-

plandor que sobre la corona del rey significaba el auxilio celestial que favoreció su empresa”.

A las pilastras de este segundo cuerpo se fundían cuatro estatuas. Una era la Fidelidad, con un perro a sus pies. La segunda es la Obediencia y la tercera es la Providencia –con sus dos rostros, mirando al pasado y a lo venidero–, coronada con la guirnalda de espigas; mientras, portaba en una mano dos llaves y en la otra un Timón. La última, la Magneficiencia, con una guirnalda de mieses y flores, mostraba plantas y variados frutos.

Sobre la Cornisa se pintó un lienzo de treinta pies de alto, donde se representó a Madrid, con una “gallarda Matrona”, ricamente vestida y con los brazos abiertos, cargaba en uno la Rama del Madroño y con el otro expresaba su Rendimiento. Coronaba su cabeza un Muro y su semblante traducía afecto. En su cielo aparecían el planeta Júpiter en su carro de Águilas y Pavos Reales. Bajo el carro Triunfal estaba el signo de Sagitario, por ser su casa predominante Madrid. Inmediatamente estaba el signo de Piscis, protector también de la ciudad. Al otro lado, estaba el Sol, en un dorado carro Triunfal y solemne, acompañado por el signo de Leo, que determina su influencia en Madrid y la clasifica como Casa del Sol, de color Rojo y con sus veintisiete estrellas. Madrid como Morada del Sol, participa de la simbología de las Mansiones del Trasmundo y de la Literatura de Visiones:

*“Dos Coronas, una Osa, y siete Estrellas
Mira ESPAÑA en las Armas de mi Escudo,
En quien equivocarse el Sol no dudo;
Viendo los Astros, que ilumina, en ellas:
Pues las Estrellas siete son aquellas,
Que el Carro forman a'l Silencio mudo;
La Ursa Mayor, la que ilustrarme pudo...”*

En el lado derecho del pedestal, bajo el dosel brocado y con las Armas de España y Alemania, aparecía el retrato del Emperador Carlos V, con manto y corona imperial. Tenía en la siniestra un Mundo y en la derecha la corona que ponía en la cabeza de la Osa de Madrid, por ser él quien añadió honor a sus armas. La imagen iba unida a estos epigramas:

*“ARMAS DE MADRID
EL DRAGÓN DE LOS GRIEGOS.
Despues que en Campos de fuego
Muros Ocno edificò;
Por Armas a Mantua dio
La Enpresa d'el Dragon Griego.
Vaticinio fue no ciego;
Pues, si en Colcos, un Dragon
Guardò el dorado Vellon,
Tambien en Mantua previno,
Guarda hazer a'l Vellocino
D'el Austriaco Tuson”.*

Sobre el mismo pedestal, estaba Ocno, fundador de Madrid, con el Dragón a sus pies y mirando a la Osa. Así lo expresaba el texto:

*“OCNO soy; de Mantua bella
Primer fundador; i es tanto
su Honor, que à los dos dio Manto,
A mi el ser, i el nombre à Ella”.*

En la misma correspondencia y altura que se encontraba el retrato del emperador, se puso a mano izquierda el de Juan de Castilla, con un dosel con las armas de Castilla y León. Los dos costados de este lienzo eran escoltados por pilastras de Orden Rústico, cinco de cada parte, tenían dos Términos en forma de bichas, con festones de frutas en la cabeza que recibían el “cornisamento”. Sobre la Cornisa que coronaban las Bichas y Pilastras, estaban dos Estatuas de once pies de alto. En la diestra estaba la alegoría de Italia, con tiara pontifical en la cabeza, con las llaves en la mano y a los pies una paloma con rama de olivo. La otra imagen alegórica era la de Alemania que, con imperial corona, tenía el Mundo en la mano y sobre su planta el Águila. En el pedestal siniestro estaban las esculturas del reino de León y de Castilla, presidiendo todas estaba la imagen de Europa que, sentada sobre un Toro, era coronada por flores y cetros. En el pedestal de su basa aparecía un texto donde se recordaba el abrazo de la Luna con el Sol, señalando a Europa como un sagrario, como una Esfera Eterna. Europa es el Templo y España la Columna. Así, la dinámica arquitectura era enriquecida por dorados adornos y serpenteantes cupidos que continuaban en

el reverso del Arco. Esta parte posterior del Arco estaba dedicada al Aire. La **Fachada del Aire** constaba de la misma altura y profundidad, aunque eran diferentes los lienzos. En correspondencia con el del rey Alonso se encontraba un cuadro de las Doce Ninfas, que representaban las Doce Horas del Día que, en clave coreográfica, están volando unas tras otras gracias a sus alas de Mariposa. Unidas de las manos y con unas vistosas guirnaldas, dejan en medio el Globo del Mundo, delimitando las cuatro partes y creando una circunferencia.

Esta importancia dada a la danza en el contexto del espacio efímero, unifica criterios en este campo. En cada pensamiento, se encontraba el recuerdo del movimiento renacentista que retomaba la cultura pagana para emular danzas sensuales y satíricas, donde los paños y las sedas, para la ciudad o los jardines, eran elementos que agitaban el valor de las Fiestas. Desde las Luminarias de Sicilia a las cortes Papales, la danza era una forma de canalizar los mensajes más complejos, así lo expresaron cronistas ilustres como Aretino o Vasari. En los Banquetes, el escenario efímero se podía reflejar en las Casas de los nobles, La Farnesina de Roma deja ver en las pinturas de Rafael el lujo de los entramados de pérgolas y de las arquitecturas para los jardines; enlazando así con las obras de Poliziano o con los cuadros de Boticelli, los artistas diseñaban carrozas para tan suntuo-

sas ocasiones, elaborando arcos con emblemas y ramajes, arquitectura vegetal para los Triunfos del Amor, de Saturno y Juno, de Venus o de Baco. El disfraz para danzar y cantar irá constituyendo los ballets fugitivos para ir por las calles. En el lado saturniano, estaban los laudos nocturnos, en los que Lorenzo de Medici alaba a Baco y a Ariadna, a los sátiros y las ninfas que danzan. Los cortesanos, en las exhibiciones coreográficas se vestían para el baile de las Tres Gracias de “la Primavera” de Boticelli. Es el triunfo de la Fiesta, con espacios poetizados y con una cuidada puesta en escena.

En Madrid, las doce danzarinas tenían sobre sus cabezas los Números que las dividían y sus trajes, de distintos colores, con dorados motivos, iban formando con sus velos y lazos delicados las hermosas coreografías dedicadas al Aire y al Sol. Se pintó un globo celeste con una parte cóncava que, en su interior, dejaban ver a las Horas, por donde pasaba el “Axis del Mundo”. El Décimo cielo y el primer Móvil eran términos que necesitaban ser explicados en aquella ceremonia, pocos podían conocer tanto ocultismo y hermetismo. La ciencia y la alquimia se aliaban para ofrecer a Mariana de Austria un Viaje por el Mundo, por las Estrellas, para poder ver la Osa Mayor, entre otras imágenes que formaban este laberinto llamado, en la Crónica, el “Curso Circular de los Planetas”, un juego para Astrólogos. Entre las noches frente a los días, las Horas y los

círculos mayores, la Eclíptica llevaba a Capricornio, a los polos del Ártico y al Antártico. La Perspectiva era sorprendente, configurando figuras geométricas y circunferencias que daban entrada a espacios concavos del Globo, planteando perspectivas anamórficas que ya codificaron pintores como Parmigianino en su retrato deformado. Caminaba Mariana por lo inesperado, como cuando contemplaba los caprichosos ingenios del Buen Retiro, en el Jardín y en el Coliseo que tanto amó.

Caminaba por el cielo de doce signos y donde estaba el Sol, con sus rayos, resplandecía la Bola de Mundo y, principalmente, Europa. Mientras, las doce Ninfas elaboraban un Reloj para la reina y recitaban lo siguiente:

*“Ya es Hora; ven, ò REYNA Soberana
A ilustrar, con Tú Luz tu MONARQUÍA
Ya es Hora; ven a señalar ufana
La que ha de ser primer Honor d’el Día.
Las tuyas cuenta, ò siglos también la Noche fría:
Ven pues; ven, ò mostrar, quanto mejoras
Los Instantes, de que se hazen en las Horas”.*

Con el lienzo de las Horas estaba emparejado el cuadro que tenía como protagonistas a los siete días de la semana, representándose con siete mancebos que, unidos por las manos, formaban una vistosa rueda sobre un paisaje con flores y rosas. Las “Imágenes” de Filóstrato están presentes como referencia para todo lo indicado,

como también son fuente indispensable los grabados de Antoine Caron para el mencionado texto, artista renacentista formado en la Corte de Fontainebleau. Filóstrato cuenta que las puertas del cielo están al cuidado de las Horas y retoma de Homero la llegada de las Horas a la tierra para representarlas bailando y enlazadas para crear la Danza del Ciclo Anual y, así, la Tierra ofrece en su sabiduría los frutos cada año¹¹. Las Horas evitan pisotear el jardín y en el aire flotan las Ninfas con sus alas de mariposa.

Los días de la semana iban asociados a sus siete planetas y ocupaban la parte superior del cuadro; al tiempo, el Sol se mostraba en un galante Apolo vinculado a Leo, mientras la Luna era representada por Diana, exaltada sobre el signo de Cáncer. El contrapunto lo pondrá Saturno, entre Capricornio y Acuario. Es un anciano de doblada estatura que porta la hoz, un dragón-serpiente y tiene un niño entre sus dientes. A estos cuadros acompañan otras cuatro estatuas, las de las Estaciones. A mano derecha del Arco está la Primavera, seguida del Estío —con su canasto de frutas y coronada de espigas— y del Otoño, con ramas de olivo y racimos. Cierra el ciclo el Invierno con una rueda en los pies aludiendo a la Culebra que, mordiendo su estremidad, forma un círculo simbólico-emblemático de la cultura egipcia.

¹¹ FILÓSTRATO, *Imágenes*. Madrid, 1993.

En el lienzo central se pintará un Templo de orden corintio, de jaspe azul y con adornos de oro. Se menciona en la crónica que este templo elegido es para explicar su oposición al Templo de la Antigüedad dedicado a Jano, edificio de la discordia y de las guerras. Este Templo pintado es el de la Paz, para que por su puerta entrara el Matrimonio. En el altar, en lugar de la destruida imagen de Jano, están la Virtud y la Gloria. La Paz tiene las llaves y el caduceo de Mercurio, su mensajero. También están la Justicia (vinculada a Mariana) y la Hermosura, relacionada con rey. Otras figuras de este importante lienzo son Belona, Vulcano, la Ira y Ceres para proteger los montes. Se crea así el Templo de la Paz —como en las mansiones alegóricas de las escenografías—, repleto de airosos cupidos con copiosas flores que gustaban a la nueva reina. Los versos cerraban así:

*“Pues la Paz, Mariana, significa,
Y entra en Madrid, qu'es **Templo de la Fama**,
A ser Veneración, Virtud, y Gloria”.*

Otras estatuas enriquecían el Arco. Es el caso de Céfiro coronado por un cisne y junto a la Primavera. El viento Euro estaba sobre el Verano, con un sol como diadema. El Viento Austro estaba sobre el Otoño en una acción violenta y con una nube en la cabeza. Mientras, sobre el Invierno estaba el Viento Boreas, con las serpientes a sus pies. Entre unas y otras esculturas, afloraban emblemas y símbolos, destacando

ágüilas y aves que cerraban el espacio iconográfico identificando a Mariana con los Seres Alados, con sus esferas creadas en el cielo, con la poética del vuelo y entroncando con la sala de la Galatea Triunfal de Rafael en la Farnesina (Roma). Los versos son:

*“D’el Aire el elemento, que suave
Mas que à esas partes tres, à Europa inspira
A’L AVE, que d’el SOL los Rayos mira,
I à JUPITER servir los Rayos save.
Emperatriz jurò, por ser el AVE,
Que oy Inperial tan nuevos Runbos gira,
Que à otro SOL, à otro JUPITER aspira,
volando dulce, à examinar grave”.*

ARCO SEGUNDO: ASIA Y LA TIERRA

La planta de este espacio fue la Carrera de San Jerónimo, la parte del Mundo Asia y su elemento la Tierra. En este escenario, los símbolos y temas más destacados serán los Triunfos de Alejandro Magno, el mito del Arca de Noé y las referencias al Paraíso, con el protagonismo de las míticas Flora y Pomona que serán identificadas con Mariana de Austria.

Constaba el arco de Asia de once columnas y veinticuatro pilastras que rodeaban todas sus correspondencias con una decorosa y regulada armonía. Tenía de ancho 56 pies y de fondo veintiocho. Era “toda la arquitectura de **color**

verde”, mientras que la escenografía del “Aire” se ampliaba con variados colores. Cornisas, escudos y recuadros iban jalonando y dando ritmo a la obra, idéntica en una cara y en la otra, excepto por las pinturas y esculturas. También los escritos y las tarjetas configuraban un alzado en el que destacaban los capiteles y sus roleos. El arco principal no tenía clave y en sus enjutas estaban dos figuras alegóricas con palmas y lazos. A su cornisa principal sucedía un lienzo en el que aparecía Alejandro Magno, emperador invencible del Mundo. La curiosidad de las historias antiguas, buscó en Asia estas puertas para aplicar y representar sus Triunfos. Se comparaba este día que se celebraba en Madrid, con el acontecimiento que supuso “la apertura de Alejandro Magno de los montes de Cilicia, que desde entonces se llamaron Puertas de Asia”:

“Parecía, que el valeroso Capitan, con ayrosa planta caminaba à una estrecha Entrada, que formaban dos altísimas Montañas. Llevaban a diestro dos Gallardos Mancebos el cavallo Buzefalo, tan ricamente aderezado, y tan arrogante, y brioso, que no cedia a'l de Apeles, que tanto celebraron las plumas de los Griegos, y de los Romanos”.

Felipe IV es un Nuevo Alejandro y pasea su ejército con su estandarte, como este mito referencial de la Antigüedad. A los lados del lienzo, las bichas y delfines imponen el gusto por el sentido de metamorfosis de los grutescos. Dos escul-

turas configuraban esta fachada. Una era Goa que, con manto imperial y corona de oro, ofrecía el tributo de sus reinos. En el otro lado estaba Ormuz.

*“Desde INDIA Oriental
Al Occidente Español,
Aromas rinde leal
GOA, à nuestro nuevo Sol;
Pues ninguno le es igual”.*

Todo este cuerpo tenía una cornisa repleta de festones y cartelas, con cupidos que enmarcan una gran estatua de Asia de 17 pies de alto, con un Cerro con Media Luna en la mano y, como atributos, tenía el Arca de Noé y el ramo de Oliva. En sus faldas se ubicaron coronas y, a los pies, estaba un incensario con perfumes junto al Arco Iris. Cargada sobre las cornisa principal, sobre el arco y de espaldas al de Alejandro, se encontraba representado el elemento **Tierra**:

“I pintose, con superior Alcazar de toda ella, el Paraíso, i en su espacio, una apacible amenidad de arboles, i manantiales, cuyas ramas, i cristales, se matizaban de los colores de varias Aves. Cubriase el Pais de Plantas verdes, formando un ramillete de infinitas Flores, con quatro Ríos, que por diferentes partes le dividian, derivados de quatro Fuentes TIGRIS, GANJES, EUPHRATES, Y NILO, que con cambiantes del cielo, fertilizaban el Original, que retrataban.

La muchedumbre de diversos animales llenaba los espacio, que fingia Perspectiva, hasta tocar en su Horizonte, pareciendo algunos, que por su Naturaleza son grandes, los mas pequeños, por la dimi-nucion de las distancias”.

En medio de este escenario estaba la alegoría de la **Naturaleza Humana**, mujer hermosa que, con sus tres pechos, representaba las tres naturalezas: la racional, la animal y la vegetal. A sus pies está un buitre y, a su lado derecho, posa Flora, al otro está Pomona. Tenían entre las tres una guirnalda tejida de flores y frutos, con abundantes cornucopias para ofrecer la abundancia a la Tierra. El texto que las acompañaba era el siguiente:

*“ Que provida la gran Naturaleza,
...I que ufanas las tres, una corona
consagran a'l Amor, i a la Fineza!
Sin duda en Sonbras, acordarnos quiso,
El primer Matrimonio, esta Pintura,
Porque suceda a'l nuestro, igual Tributo.
Dando a Madrid, que es Nuevo **Paraíso**,
La copia el Rey; la Reyna la Hermosura,
Alemania la Flor, España el Fruto”.*

Quedaba así establecida la importancia del mito del jardín y del género del paisaje como elementos indispensables para explicar y desarrollar el mundo efímero. Madrid es el Nuevo Paraíso y el mito del “Locus amoenus” se estable en sus variantes más tópicas, es el caso de la estructu-

ra cuatripartita que, en textos paganos y cristianos, posteriormente, se irá cristalizando como imagen idónea del paraíso terrenal. El jardín persa lo codificará y será extendido a los jardines islámicos o renacentistas, pasando por la estructura de la mayoría de los claustros.

Otras estatuas posaban sobre sus pedestales. Es el caso de Zeilán, con diadema de plumas y con un arco en la mano, frente a Malaca, a la izquierda y con turbantes en la cabeza. Dividía la otra cornisa, en la otra cara, estaba la gran imagen alegórica de la Tierra, con el león-rey a un lado y, en otro, están instrumentos rústicos para la labor de la tierra. Mariana era así identificada en los dos lados con los mitos de la Fertilidad, como Nueva Flora y Pomona.

Antes de llegar al Tercer Arco, en la fuente que estaba delante del Hospital de Nuestra Señora del Buen Suceso, se labró una Nave que tenía, desde el espolón de proa hasta los corredores de la popa, cuarenta y seis pies de largo. Era la representación de la Nave Victoria, una imagen sagrada para alabar las Victorias por Mar. Era un punto de fusión con el tercer arco y recuerda la Entrada de Carlos IX de 1571.

ARCO TERCERO: ÁFRICA-EL FUEGO

La Puerta del Sol es la planta, su parte del Mundo es África y su elemento el Fuego. El Monte Atlante, el color rojo, la ciudad de Granada y

los Mitos de **Ceres**-Mariana y Apolo-Felipe, son algunos de los asuntos principales del recorrido iconográfico. Distaba este arco del segundo a quinientos pasos. Su fachada anterior, posterior y costados, contemplaban seis calles. La anterior a Alcalá y a la Carrera de San Jerónimo; la posterior a la Calle Mayor, un costado a Carretas y el otro a San Luis y Carmen. Cada parte era señoreada y descubrían setenta pies de ancho y veintiocho de fondo.

La parte anterior constaba de zócalos de buena piedra, con columnas y pilastras pintadas de color **Rojo**, por el Fuego, elemento que se corresponde con África, cuyos adustos moradores nacen sujetos al color de El Sol. Las columnas tenían 18 pies y eran de orden compuesto, manteniendo los capiteles dorados. Circundaban esta fábrica ocho puertas que intercalaban caprichos precedentes de la licencia. La clave del arco tenía inscripción y el cuadro principal tenía como tema el Monte **Atlante**, cuya cima ocupaba un hombre robusto que sustentaba la Esfera Celeste. A su mano derecha estaba **Alcides** en traje militar, airoso, con peto y con manto de piel de león y su rostro era un retrato del monarca, de Felipe IV como Alcides. Mostraba en su empresa el peso del Orbe que, siendo sujetado por Atlante, era comparada con el emblema —ya utilizado en las entradas— de Carlos V como Atlante entregando el Mundo a su hijo. Contemplando esta escena estaba la

Mariana de Austria, ubicada en la izquierda. Las tres puntas que formaban el monte son las basas de Atlante y Felipe IV, que posaban sobre nubes con cuatro rostros. El resto de esta pintura alegórica estaba poblada con un campo celeste con Himeneos y Cupidos que, coronados con laureles, portaban teas encendidas o arcos. A los lados de este cuadro, en el zócalo de la primera cornisa, estaba una pintura en la que aparecían Isabel la Católica y su hija Juana, que entraban por la Puerta Elvira de la Ciudad de Granada. Sus muros, sus almenas, los baluartes y La Alhambra, configuraban una imagen alentadora para los melancólicos. La originalidad de la arquitectura pintada era unificada con el paisaje de Sierra Nevada, formando un paisaje con un texto de interés:

*“Porque en la Enpresa de HERCULES, i ATLANTE,
AFRICA esplique mas quanto aya sido
De nuestras REYNAS el Valor, bastante
A mantener un Peso dividido;
En Granada ISABEL entra Triunfante,
Cuya Memoria reservò el Olvido;
Porque dè à MARI-ANA su Memoria,
La Gloria accidental, de aquella Gloria”.*

Al lado izquierdo estaba otro cuadro del mismo tamaño y, en un Trono Real, están representados Felipe III y Margarita de Austria. En el fondo se podía ver la “Expulsión de los moriscos”, entre otras imágenes de conflictos heroicos en los dominios españoles, es la imagen de los Triunfos de

África. Dos nombres aparecían, el de Santa María y San Antonio, por el Hospital de San Antonio. Los cuadros mencionados fueron escoltados por pilastras corintias de gran tamaño y dorados. Pirámides, escudos y guirnaldas, decoraban el escenario y, coronando la obra, sentada sobre un cocodrilo, posaba la estatua de África, con turbantes y cetro, con un texto en el que se reflejaba a Atlante como símbolo del Continente.

En la parte posterior del Arco estaba el elemento del **Fuego**, representativo del ardiente clima del continente comentado con anterioridad. El cuadro principal de esta cara tiene como protagonistas al Arcángel San Miguel y a Isaco Angelo Comneno, emperador de Constantinopla y abuelo del rey. En el primer término del cuadro aparece un suntuoso palacio con Puertas de Cedro y de Bronce, con Atlantes que expresaban su furor y tensión. El Templo de San Miguel, evocaba una imagen del arcángel que estaba en una de las puertas de Madrid. Custodia y guarda de España, protector y emblema de torres sagradas desde el imperio carolingio, pasará por ser un emblema vinculante con el Fuego, protector de las puertas de Oriente y Occidente, del Matrimonio Real y de la ciudad de Madrid.

El cuadro de la derecha tenía como tema a El Sol, con tres soles que se relacionaban con el Nacimiento de Cristo, sol del mundo que descubriría en el fondo de la pintura unas ruinas y una estrella-guía. Todo ello tomado, tal y como cita

la crónica, de un original de Alberto Durero sobre los Reyes Magos que, con sus dones —oro, incienso y mirra—, eran coronados por tres soles resplandecientes. Es el Amanecer, el nacimiento del Sol, otro de los asuntos tratados. Por otro lado, el cuadro de la izquierda estaba elaborado en función de un espacio protagonizado por personajes a caballo, destacando Fray Francisco Jiménez de Cisneros —arzobispo de España— y Don Pelayo Pérez Correa, maestre de la Orden de Santiago.

Las fachadas colaterales de este Arco y las interiores insistían y reiteraban los vínculos entre África, el Sol y el Fuego. En este marco, unido al Convento de San Felipe, se montaron unas grandiosas Graderías sobre **la Genealogía de los Reyes de Castilla y los Emperadores de Alemania**. Este Mirador de las Gradas de San Felipe tenía ciento ochenta pies de largo por 31 de ancho. Esta Galería de orden dórico tenía los pedestales de jaspes de Tortosa. Una vistosa obra con bichas, dorados, ángeles y un nicho principal con trono con las estatuas de Felipe IV y Mariana. Los nichos y otros vanos deleitaban con los retratos, que iban apareciendo en este recorrido familiar, destacando las virtudes por mar y tierra de Felipe III o las Campañas y Jornadas del emperador Carlos V. Se unificaba el retrato de los antepasados con sus batallas. La última estatua de este recorrido parcial era la de Felipe el Hermoso. Los antepasados de la reina

configuraban otro itinerario de esculturas insig-
nes, destacando un lienzo del cuarto ascendien-
te de la reina, el emperador Ferdinando I, her-
mano de Carlos V que nació en Alcalá de Hena-
res y que será representado en el lienzo guiado
por Santiago peregrino. Es el triunfo de la
Memoria y del Origen, el Templo de los Antepa-
sados en el marco de la Escenografía Triunfal.

Dejando este escenario, en la calle de los Bote-
ros estaba la estatua de **Baco** que, entre los teji-
dos y emparrados, deleitaba con unos surtidores
por los que salía licor. La estatua estaba en un
jardín artificial. Entre las tiendas de los pelete-
ros, se iba descubriendo un arco triunfal creado
por los mercaderes de la seda principalmente y
estaba dedicado a Mariana. Destacan en este
arco dos jerográficos. Uno era de **Cupido**, que
miraba una corona que estaba en el cielo, es el
arco del Amor. El otro era un **Águila** en el aire
mirando el Sol con un paisaje en el que apare-
cía el Ethna, de donde brotaban llamas y flores.
De esta manera, se iban jalonando juegos y
metáforas cosntruidas por gremios. Una de las
metáforas más ingeniosas fue la de la Oliva y el
Laurel, vinculadas con los monarcas, represen-
tando Mariana la Paz (el Olivo) y Felipe IV con
las victorias (el laurel).

Hacia la Calle Mayor, en el lado derecho, estaba
la estatua de **Narciso** y en la izquierda se ubi-
caron las alegorías de la Rosa y el Clavel. Al lado
de la Platería, estaba el Granado con labores de

oro y una granada en la mano. La alegoría de la Vid estaba vestida de verde y dorado, porta un racimo de uvas en la mano y cañas de trigo. Tanta acumulación de imágenes, adornos y juegos, eran de lo más sorprendente y enriquecedor para un espectador ojo. Estimular el conocimiento, apostar por ideas en el terreno de la fantasía, era una finalidad imperante en estas ingeniosas y didácticas empresas. Uno de los “Aparatos” más sorprendentes fue el de La Platería, puesto que desde la esquina de la calle San Miguel, hasta la plazuela de la Villa, se realizaron unos **Montes de Plata** que, en forma de aparadores, suspendían y deleitaban. Por uno y otro lado de la calle se iniciaba un nuevo espacio, con dos **Pirámides** y dos **Corredores** que, sobre pedestales de jaspe rojo, iban jugando con la tridimensionalidad de la calle e iban incorporando otras pirámides de cuarenta pies de alto y con carteles. En los Corredores, los poemarios dejaban el sello tópic del recorrido, alabando a los Monarcas y a su Matrimonio e identificando a Mariana, nuevamente, con **Ceres y su jardín alado**. Mientras, Felipe IV es equiparado con Apolo:

*“Ven, Señora, à quien adora
Filipe, **Apolo** Español;
Que se lla sin vida el Sol,
Mientras no llega la AURORA.
Con tu venida mejora
las luzes, que a'l Mundo invia;*

*Y pues de las Tuyas fia
FILIPE, sus arrebolos,
Que mucho, que con dos SOLES,
Nos parezca Grande el Día”.*

El monarca como Atlante, Mariana como Ninfa, van configurando analogías. Un conjunto de textos adornan las balaustradas, con las bichas de plata creaban contrastes con el peñasco realizado en la Fuente de San Salvador. Esta Fuente tenía un diseño curioso para la época, por su dibujo caprichoso, intercalaba mármoles blancos con bronce dorados. Esta obra pudo ser encargada a Antonio Riera en 1620¹². Su forma piramidal y sus cuatro jarrones, eran base de una estatua de mármol blanco de **Palas Atenea**. Entre las estatuas más conocidas estaba la Palas Atenea realizada por Pompeo Leoni que, en 1600, ejecutará una imagen de la diosa para el pilar de la calle Alcalá¹³. La Fuente-pirámide de la Entrada de Mariana fue cubierta por riscos, creando un monte artificial, con una inmensa cantidad de pájaros y aves para la parte superior. En la parte inferior, otros animales adornaban el curioso monte. Todo el espacio formaba una circunferencia y dejaba ver los túneles, acueductos y fuentes que conformaban esta curiosidad. Surtidores y pabellones plasmaban un ingenioso aparato para la música que, aunque

¹² AHPM, P-954.

¹³ AHPM, P-1246.

presidido por el sonido de las aguas, otros instrumentos alimentaban los oídos. Desde este lugar, Mariana pudo ver sin sorpresas el Arco de América, el cuarto y último de su Viaje.

ARCO CUARTO: AMÉRICA Y EL AGUA

La Puerta de Santa María de la Almudena es su planta, América su parte del Mundo y su elemento el Agua. Entre los protagonistas destacan Fernando el Católico, Colón, Hércules, Baco, Neptuno, Mercurio e Himeneo; además, destacarán con luz propia el tema del Mar y las tempestades.

El cuarto lugar es para el Nuevo Mundo, para la última colonia española y su planta está en los umbrales de las Casas de Luis Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Carpio y Conde Olivares. Configurando este espacio están también las Puertas de Santa María, iglesia mayor de Madrid. La parte del Mundo que representaba y correspondía es el Agua. La fábrica tiene variedad de colores, con plata y violaceos tonos. Los pedestales cargaban con dos pinturas. En la mano derecha estaba Fernando el Católico, sacado de un original de Alberto Durero. Estaba sentado en un rico trono. Colón tenía a los pies globos, llaves y cartas que daban la noticia del Descubrimiento. A espaldas de Colón, se pintaron a Hércules y a Baco, también conquistadores de nuevas tierras en remoto pasado y, por lo tanto, pasarán a ser antepasados de Colón. Los

Triunfos de Mercurio, Marte, Baco y Alcides, aparecen en los textos y serán identificados con Felipe IV y Mariana. En el cuadro de la izquierda posaba Hernán Cortés y al fondo el mar, con la imagen de una mujer que representaba la isla Margarita y portaba unas plumas en la cabeza, con conchas y perlas que ofrecían a la reina. En el lugar más destacado de la fachada –sobre el arco de la cornisa–, estaba pintada la Ciudad de Cuzco que, con valiente colorido, sorprendió a Mariana de Austria. Era una vista topográfica en clave de crónica y tenía a la familia de Pizarro como protagonistas. Sobre el cuadro Colón se colocó la estatua de Perú y sobre el cuadro de Hernán Cortés se cargó la alegoría de México. A los lados de las estatuas estaban las dos Columnas de Hércules, de orden rústico y de veinte pies de alto cada una. En las faldas de la alegoría plateada de América, estaba el cerro de Potosí. Francisco Rizi (1614-1685) trabajó para esta Entrada Triunfal, proporcionando dibujos a los artistas responsables de ejecutar las obras. Destacan sus dibujos de la “Defensa de la Ciudad de Cuzco por Hernando Pizarro y sus hermanos” (Biblioteca Nacional) y “Colón comunicando al rey don Fernando el descubrimiento de las Indias” (Biblioteca Nacional), ambos reflejados en la realidad de este arco triunfal¹⁴.

¹⁴ W.AA., *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Universidad Complutense, Madrid, 1994.

En la parte posterior del arco dedicado a El Agua estaban dos lienzos. Uno tenía el retrato de San Isidoro, patrón de Madrid que, en traje de labrador, facilitaba el brotar de agua en el contexto de un paisaje con ángeles. En el otro cuadro, estaba Santa María de la Cabeza cruzando el río Jarama. Se representaban así milagros que se obraron en el agua y que, al tiempo, se vincularon con la Almudena. Para enriquecer este mensaje, se puso en el cuadro de San Isidro la “mentirosa fuente que celebró la Gentilidad despeñada de Helicon, donde Pegaso volaba con alas”. El más importante de los cuadros, sobre el arco, se enfocaba al Palacio Real. Era una pintura de una **Tempestad**, donde aparecía el Blasón de los Austrias con el Archiduque Rodolfo. La oscuridad o las Tinieblas formaban parte del vocabulario con el que el cronista describe un cuadro abismal, donde los árboles sienten y padecen como en los cuadros o escritos del Romanticismo. Sobre las pilastras que escoltaban este lienzo, se encontraban dos estatuas. Una era la Nueva España con el río Naspon. A la izquierda estaba Perú con el río de la Plata, una alegoría dentro de otra alegoría, un juego de conceptos abstractos típico del artificio barroco. También, a un lado, estaban las Columnas de Hércules y el dios Baco. En un pedestal similar al de la escultura de América, en este lado, estaba la imagen de plata de **Nep-tuno**, que navegaba triunfal sobre en trineo de una Concha tirada por Delfines.

En la plaza del Palacio Real se plantaron, cerca de las caballerizas, dos estatuas de bronce de 15 pies de alto. Una era de **MERCURIO**, embajador de los Dioses Gentiles que tutelaba embajadas, jornadas y caminos. La otra estatua era la de **HIMENEO** –hijo de Apolo y de Calíope– que, con la antorcha y el dorado yugo, invocaba en las Bodas, es dios del matrimonio. Esta escultura del bello Himeneo se ubicaba a la derecha y adoptó un movimiento violento y airoso. En la mano derecha tiene el cetro del caduceo con serpientes y está vestido con una túnica, representando el final de la Ceremonia y su partida, tal y como aparece en el dibujo de Francisco Rizi: “Himeneo sobre un pedestal con el río Manzanares” (Biblioteca Nacional, Madrid). Himeneo expresa en la imagen su belleza femenina y será representado en la Antigüedad como un joven de sexo ambiguo, coronado con flores y con símbolos de amor y de purificación. De esta manera, aparece reflejado en la imagen del texto de Cartari “Imagini degli Dei de gli Antichi” (1571), posando y avanzando como si ejecutara una danza.

En los pedestales de estas esculturas se representaron temas de gran interés, aunque no corresponden con la imagen anteriormente señalada. En el de Mercurio se pintó el río Manzanares, con una figura de un anciano venerable con “una urna” (en el dibujo de Rizi este pedestal corresponde a Himeneo); al fondo,

un paisaje con ninfas, jardines y un retrato de la ciudad de Madrid desde el puente de Segovia, se enriquecía con el carro solar, con el signo de Leo. La pintura del pedestal de Himeneo contiene un Altar con fuego, con reses que serán sacrificadas. Se delimitaba así el dialéctico enfrentamiento entre los símbolos del agua y el fuego, desde el Buen Retiro al Palacio Real, se iban unificando los perfiles para estructurar el espacio desde un sentido unificador y unitario¹⁵.

LOS CARROS TRIUNFALES

Frente al balcón del monarca se ubicaron los dos Carros Triunfales. Tenían de largo cada uno treinta pies y disminuían hasta la proa, con popas a la manera de trono piramidal con tres gradas. El pedestal era de orden compuesto y los compartimentos se recreaban con diferentes colores. Al exterior tenían figuras, festones, máscaras, nacarones, esculturas y plateadas cornisas. En las cuatro esquinas iban las bichas en relieve, se necesitaron para estas labores que trabajarán artistas conocidos. Entre los autores de la primera mitad del siglo XVII, se puede señalar a Melchor de Lerma que, en 1600, ejecutará las pinturas de los Carros para la Fiesta del Corpus en la Villa de Madrid, el 2 de mayo de 1600¹⁶.

¹⁵ W.AA., *La Plaza eurobarroca*, Actas del Congreso Internacional, Salamanca, 1998.

¹⁶ AHPM, P-1593.

Son los Carros pregoneros de la ciudad y algunos de sus autores lograron crear escenarios que eran auténticos marcos teatrales; además, en muchos casos su labor se extendía a la de jardineros. Estos escenarios tapizados con árboles se irán plantando en Madrid y será una de las labores llevadas a cabo por Baltasar Pinero, autor de Carros Triunfales que, en 1617, enriquecerá también con árboles la villa de Madrid¹⁷. En algunos carros se creará la imagen de un jardín móvil, es el caso del Carro de Venus de J. A. Assum de 1616, en el que aparece una gruta que se enmarca en las propuestas de Salomón de Caus. Con anterioridad, destacaron como autores de carros algunos artistas genoveses relacionados con las obras de El Escorial. Es el caso de Fabrizio Castello¹⁸ –pintor del rey–, que proyecta las pinturas de Ocho Carros que la Villa de Madrid sacará en las Fiestas del Santísimo Sacramento en abril de 1596¹⁹.

Al mismo tiempo, le será encargado a Fabrizio Castello realizar un Gigante para la misma fiesta. Sus trabajos se irán consumando en obras como el Túmulo para las Honras Fúnebres de Felipe II, que la Villa de Madrid encargará para

¹⁷ AHPM, P-3309.

¹⁸ BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Entorno y obra de Fabrizio Castello, (1562-1617), pintor de la corte madrileña de los Austrias*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXXVI, CSIE, Madrid, 1996.

¹⁹ AHPM, P-429.

el Monasterio de Santo Domingo El Real. Los pintores serán Fabrizio Castello y Luis de Carvajal, firmando el documento el 2 de octubre de 1598²⁰. La labor será prolongada por Felix Castello –pintor del cuadro de la Casa de Campo (Museo Municipal)– que, junto a su mujer Catalina de Argüelles, hicieron las pinturas de los carros para distintas fiestas en la década de los veinte. La familia Castello no sólo ejecutará Carros o Gigantes, creará fórmulas vitales para el desarrollo del espacio efímero, además, son pintores de lienzos enmarcados en la línea de los utilizados para los grandes arcos triunfales, para galerías y perspectivas²¹. Las pinturas de paisajes, las vistas topográficas y los jardines, serán algunas de sus especialidades. Pueden ser útiles los ejemplos de los cuatro cuadros encargados a Fabrizio Castello, en mayo de 1615, para la Huerta del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, lienzos para un jardín y un marco indispensable para las Fiestas.

Los Carros de la Entrada de Mariana consuman los trabajos de la familia de Castello, su referencia es necesaria para la realidad del Barroco Efímero. De nuevo, en el marco de la Entrada de Mariana, el **Carro de Mercurio**, tirado por dos Águilas, sostenía una Orbe Celeste para dar majestad. El Carro de **Himeneo** tenía la Orbe

²⁰ AHPM, P-430.

²¹ AHPM, P-432.

Terrestre para representar el Poder y las riendas eran tiradas por dos Leones. En la parte delantera iban dos alegorías de la Fama. Se cerraba así un entramado curioso y sorprendente enriquecido con torneos, danzas y música; mientras, los reyes salían a caballo y disfrutaban de ritos paganos que evocaban a Prometeo e Himeneo, reiterando la vivencia de la Llegada de la Primavera, valorando los teatros y teatrillos construidos en plazas secundarias o principales, con comedias y lidias de toros que emulaban los de la reina Isabel en Arévalo, imitando también la idea de los Circos. Entre las Danzas, en 1600 —el 21 de abril—, una de las más nombradas en la Villa de Madrid será la realizada por Martín González, maestro de danzas que, en la calle de los Negros “se obliga a hacer un danza que dicen de los Peregrinos”, donde los personajes del Mal irán vestidos de negro. También aparece el personaje de Santiago que va con túnica blanca, contrastando con los moros que van vestidos con trajes de mayor color²².

Una fiesta referencial será la celebrada en Roma en honor de Cristina de Suecia. Un cuadro de Filippo Gagliardi, “Carosello in onore di Cristina di Svezia di Palacio Barberini” (Museo de Roma) es testimonio de la gran fiesta del 28 de febrero de 1656, celebrada en el cortile del Palazzo Barberini, lugar que será transformado

²² AHPM, P-1793.

en Teatro, con luces artificiales y carros alegóricos, con dragón y danzas que sorprendieron a los espectadores por su color y solemnidad.

El anfiteatro portátil, como el representado en la Miniatura del II volumen “Insignia” (Bologna, 1627), construye la fórmula del espectáculo efímero con montaña alegórica que, como imagen simbólica, constituye la visión mágica de la Naturaleza representada en Madrid, la morada del Sol.

CAPÍTULO III

**ESPECTÁCULOS
EN EL TEATRO FLORIDO
Y EN EL ANFITEATRO**

Los jardines de Abadía en Cáceres, los de Benavente o los de El Viso, son algunos ejemplos de escenarios para Fiestas. En ellos, como en El Pardo y en Aranjuez, se construían escenografías efímeras para poder disfrutar de las ligeras representaciones teatrales. Un elemento común para estos escenarios y para El Buen Retiro fueron las Pajareras, que tenían un sistema constructivo que gustará y se desarrollará en el siglo XIX; sin embargo, la tradición islámica la introduce en España desde el siglo VIII. Estos templos o jaulas de madera serán profusamente desarrollados en el Buen Retiro o en la Villa de Lerma, donde se irán mezclando las arquitecturas formadas por pérgolas y por galerías, ya codificadas desde la Antigüedad y en el texto de Francesco Colonna “El Sueño de Polifilo”. La musicalidad que las aves aportaban fue un telón de fondo para estos parajes.

Nuevamente, Mariana de Austria será la protagonista de este apartado. Como defensora del Teatro, de su renovado lenguaje, expresará su interés por las mejoras de El Coliseo del Buen Retiro. Para sus Nupcias, algunas cortes lo celebraron evocando ese espíritu de la reina. La

Corte de Holanda celebró en La Haya el casamiento de Mariana de Austria, para lo que construyeron fuentes artificiales delante de la casa del embajador, Antonio Braum¹. El tema pastoril y las mitologías serán utilizadas de telón de fondo, identificando a los monarcas con los dioses, un juego en el que participaban los cortesanos y que denominaron **Teatro Florido y Primavera Animada**. Así lo etiquetó Pellicer y Tovar en “Anfiteatro de Felipe El Grande, rey católico de las Españas” (Madrid, 1631), donde profundiza sobre el significado de los espectáculos como espacios de poder, para elogios y para las glorias del monarca. Insiste en destacar la Antigüedad como modelo y, con epigramas cultos, compara su Anfiteatro con la Roma del pasado y elogia a Felipe IV. La realidad de la Antigüedad se pondrá de manifiesto en distintos puntos de la Italia del XVII y uno de los casos más curiosos está en el libro “Insignia” (Archivo de Estado, Bolonia, 1627) que, en su segundo volumen, deja ver un bello **Anfiteatro** provisional para la Fiesta. Erigido en Bolonia, representa un teatro metafórico oval, con eje axial, enmarcado e insertado en una plaza que lo acoge, con varias puertas clásicas. Al fondo, a modo de altar está un gigantesco tapiz en el que aparece un paisaje grandioso. Contiene varias torres, cuevas, pérgolas y un monte. Entre gru-

¹ BRUM, A., *Relación de las Fiestas que se han hecho en La Haya*, 1650.

tas y en la montaña, los sátiros disfrutaban de la presencia del dios Baco. Estos escenarios teatrales fueron construidos en Bolonia por Francesco Rivarola en 1639, representando además “óperas-torneo”.

En el Buen Retiro, los jardines y el palacio serán no sólo un lugar para el descanso y la soledad, el mundo lúdico tendrá la ocasión de poder ver el mítico Coliseo, el teatro a la italiana, por donde pasarán las escenografías de Lotti y de Bianco². En el jardín destacaron el agua, los estanques y las canalizaciones. Estanques, lagos y embarcaderos serán escenarios para representar las obras de entretenimiento. Allí creó Calderón de la Barca una Nueva Jerusalén, una metáfora del cielo, tal y como se traduce en su texto “El Nuevo Palacio del Retiro”, que será representado en 1634, en el día de Corpus Christi.

Los documentos, como las crónicas referentes a las Fiestas celebradas en el Buen Retiro, iban unidas a las obras paisajísticas del jardín. Las fórmulas de perspectivas y escenarios iban ligadas a elementos propios del jardín, utilizados como Teatro. Un maestro de cantería, Juan Francisco Lorman, ejecutará ocho tazas de mármol para el Estanque del Buen Retiro el 21 de octubre de 1633³. En el Estanque Mayor,

² BROWN, J. y ELLIOT, J.H., *Un palacio para un Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe II*, Madrid, 1981.

³ AHPM, Protocolo 1198.

conforme a las trazas de Alonso Carbonel, maestro mayor de dichas obras, el carpintero Simón de Vega realizará para el estanque obras el 30 de agosto de 1638⁴. Por otro lado, Francisco del Valle será en 1638 la persona indicada para poder construir la zona de paseos para el Estanque Mayor del Retiro. Al tiempo, el maestro de obras José de Buendía irá en 1638 aportando sus conocimientos sobre el espacio lúdico; por tanto, artistas y artesanos participarán en la genialidad del escenario. El Jardín albergaba plazas para juegos y corridas de Toros, existían espacios para torneos y ejercicios ecuestres. Se pondrá de moda representar comedias, fiestas al aire libre que los Lerma emularán. Este juego pasará a formar parte de la vida de los pequeños jardines de las ermitas del Retiro. La ermita de San Pablo será un ejemplo de teatro, con arco de triunfo inacabado al fondo de una perspectiva escénica. Se presentan en la fachada las esculturas de Felipe II y María de Hungría adosadas a la portada, entre las puertas y mirando al jardín-teatro. Otros elementos de la puesta en escena son la imagen de Carlos V en el centro y un Narciso –como un fauno danzante– traído por Velázquez, será ubicado en la fuente central. Un microcosmo ingenioso donde la ermita de San Pablo constituirá un coliseo, con dos hemicíclulos con galería de verduras y una escena con bambalinas vegetales. Este teatro de la natura-

⁴ AHPM, P-6753.

leza tenía un palco en la ermita y se añadió un salón nuevo decorado al interior y al exterior con pinturas murales de Mitelli y Colonna. Las obras de 1650 transformaron la ermita en Casino, coincidiendo con el interés y gusto que sentía Mariana de Austria por el teatro. La reina dará un empujón al Coliseo, tal y como recuerda el propio Barrionuevo. Los grabados de Meunier y Aguirre son muy elocuentes. Se trata de un escenario donde se ve un programa de exaltación del poder dinástico, con un emblema vinculante a la fugacidad –tal y como se refleja en el pedestal de la fuente de Narciso–, es la fugacidad de la ilusión escénica y de la gloria del mundo.

En el Buen Retiro ya no habrá sólo un teatro portátil como en Aranjuez, se construyó un Coliseo que estará terminado en 1640 –será restaurado en 1650 para Mariana de Austria– y tendrá un patio plano y alargado, con aposentos laterales y un balcón como una media luna para los reyes. Las tramoyas y los montajes, en general, avanzaron en modernidad con la llegada de ingenieros y escenógrafos italianos como Giulio Cesare Fontana o Cosme Lotti. En 1622 llegará J. César Fontana, ingeniero mayor del reino de Nápoles, que levantará en Aranjuez el teatro Portátil de madera; arcos, balaustradas y una simulada montaña muestran el sendero. Aportarán la necesaria transformación del escenario y la iluminación artificial. Cosme Lotti llegará en

1626 y se confirma la entrada de nuevas técnicas “a la italiana”, unificando las artes y las ciencias, apostando por los valores de la perspectiva y ocupándose de los jardines, las fuentes y el teatro⁵. Su primer montaje será el 18 de diciembre de 1627 con “La Selva sin Amor” de Lope, una égloga pastoril que, partiendo de dibujos de los bosques y jardines de la Casa de Campo y del puente de Segovia, deleitó a los monarcas —en 1629— con escenografías del mar pintado, con las topografías, las luces artificiales, el Carro de cisnes de la diosa Venus, el mar o la selva. Ante los espectadores, el ingeniero-jardinero Lotti pasó a llamarse “el Hechicero”⁶.

Lotti podía contar con otros emplazamientos del Retiro, tenía escenarios portátiles desde 1633 para “el patinejo”, el patio del Rey; al tiempo, trabajaba para el salón grande o el salón de Reinos. En 1636 ejecuta una escenografía para una obra de Calderón sobre el tema de Hércules, para lo que se apoyó en tres escenarios diferentes. También fueron de gran fantasía las tramosyas para “El hijo del Sol, Faetón”, obra de Calderón que será escenificada en 1638 en el estanque. Otra escenografía de gran belleza será la diseñada para “La fiera, el rayo y la piedra” de

⁵ ARACIL, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998.

⁶ MUÑOZ MORILLEJO, J., *Escenografía española*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1923.

Calderón que, aunque será representada en 1652 –Lotti murió en 1643– en el Buen Retiro, los diseños de Lotti dejan ver su sello en unas perspectivas definidas por los elementos paisajísticos, por el jardín con fuente y por su pérgola fugadas a modo de sueño hacia el infinito, como un escenario dentro de otro escenario en el marco de la Naturaleza racionalizada.

La sorpresa será la escenografía lujosa en el Coliseo (1638-1640), obra impulsada por el Conde-Duque de Olivares. Al tiempo, en el lago se pudieron ver espectáculos como “Las aventuras de Ulises en la isla de Circe”, con una estructura flotante sobre el gran lago, creando una coreografía de metamorfosis y donde el Ballet deleitó a los asistentes, Calderón quedó sorprendido por la “invención”. Otro momento clave para el conjunto de El Buen Retiro serán las Fiestas reales con motivo de la llegada de la princesa de Cariñano y de la Proclamación de Fernando III, rey de Hungría. Las fiestas serán en 1637 y el escenario es una plaza de madera, “como una Troya murada”, donde se constata la imagen simbólica y el ritual del espacio político del momento⁷.

El Coliseo constaba de un proscenio, proporcionando al escenario ilusionístico participar de

⁷ APARICIO MAYDEU, J., *El Teatro Barroco*, Barcelona, 1999.

efectos visuales. Los railes, los cambios de escena o las múltiples propuestas de perspectiva enriquecían un emplezamiento que será, desde 1651, el lugar de trabajo de Baccio del Bianco, conocido como escenógrafo en “Andrómeda y Perseo” (1653) de Calderón. Los dibujos de Bianco de la Universidad de Harvard son de gran calidad y se plasman en las escenografías los bosques fugados y las arquitecturas con templos alegóricos, con carros simbólicos y tramoyas celestiales, con balaustradas como jardines colgantes y una arquitectura clasicista con cariátides para la cámara de Dánae, un escenario femenino equilibrado y sensual. En la escena del Acto primero está la Caída de la Discordia en un escenario dominado por casas populares, un paisaje que recuerdan a algunos murales del castillo de Lagnasco. La gruta de Morfeo es una cueva que entronca con los paisajes renacentistas, el bosque se apodera del personaje que queda inmerso en la soledad de los anacoretas. Por último, la imagen del Infierno está repleta de incendios, ruinas y rocas dilatadas, con monstruos como los dragones. Una escenografía moderna, casi romántica, que tiene en las ruinas una expresión evidente del animismo impetuoso propio de la naturaleza del genio creador.

Los decorados de Bianco para “La fiera, el rayo y la piedra” dejan ver el sentido mágico de elementos ya elaborados por Lotti. Años de gloria para la escenografía y los asuntos mitológicos de

Calderón de la Barca, también serán variados los temas de los decorados: paisajes, infiernos, grutas, marinas y bosques oscuros. Así, desde Lotti, van pasando artistas como Bianco, Antonio María Antonozzi, Dionisio Mantuano, Francisco de Herrera El Mozo, Antonio Palomino o José Caudí, entre otros. Crearon una escenografía viva, tal y como se desprende de los epistolarios de Caudí. La escenografía de Caudí para la Comedia de Calderón “Hado y divisa de Leonido y Marfisa” expresa el momento de espectacularidad y metamorfosis:

“A un lado del foro estaba un peñasco que descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba el mar..., un movimiento de las olas, los visos reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacía en las peñas eran cuatro protegidos... Se apareció Megera, sentada en una sierpe y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro y otras se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada... un gabinete real compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y arcosonados estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores... en el foro estaba el monte Etna... Reventó el volcán con estruendo terrible... Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas... con ira impetuosa las arrojó por el teatro”.

La Tempestad, las olas impetuosamente representadas, serán efectos queridos por el espectador de la época, así lo señaló Vicente Carducho mientras alaba la obra de Lotti. Mansiones alegóricas que se abren y jardines oscuros aparecerán en otras representaciones. En “Circe o el mayor encanto amor” de Calderón, los diseños de Lotti “verán la luz” en 1679 para evocar las fuentes, las doradas naves, los autómatas, los animales salvajes o los terremotos. Todo un compendio que será aglutinado en el texto “Practica di fabricar scene e machine” (1638) de Nicola Sabbattini, autor de los espacios del “Teatro del Sol” (1637), donde creará una escena trágica desértica con ruinas. En su tratado hablará de perspectiva escénica.

Otro de los más celebrados escenógrafos fue Francisco Rizzi, que participó en las Bodas Reales de Mariana. Rizzi fue “un maestro de perspectiva” y una figura esencial en los “teatros de mutaciones”. Sus diseños delatan un gusto por la decoración teatral para bodas y muestra su interés por lo fastuoso, por las columnas salomónicas y por los roleos. En 1672, Francisco de Herrera El Mozo será el escenógrafo de “Los Celos hacen estrellas” de Vélez de Guevara, uno de los dibujos en los Uffizi deja ver las alegorías del tiempo, de España, América, Europa y Alemania junto a Baco y a la Aurora; otras acuarelas reflejan su interés por las pérgolas como lugar ideal para el escenario ordenado, otros

espacios rurales contrastan con la presencia de palmeras. En 1679 llegarán para el teatro los artistas Dionisio Mantuano—sustituto de Bianco—, Jiménez Donoso, Van der Pere, Claudio Coello, Fernández Laredo y Pedro de Villafranca. Será José Caudí el encargado de representar los escenarios para Carlos II. La descripción del teatro de Calderón destaca por la retórica manifiesta del “primoroso” autor.

En paralelo, a Viena llegará la hija de Mariana de Austria, Margarita Teresa. La Infanta nació en 1651 y en 1652 ya la corte vienesa organizó la ópera-torneo “La Gara”, acontecimiento para el que se llamó a Venecia al escenógrafo y arquitecto Giovanni Burnacini, que decoró y diseñó el salón del Palacio Imperial. La Fama, La Envidia, La Discordia y Apolo, iban apareciendo en el primer acto, cerrado por un Ballet de Centauros. Los Cuatro continentes, Marte y Palas Atenea, escenificaban la llamada de las Armas. Los dibujos del texto de Vimina constatan el valor espacial y el juego de perspectivas con cariátides y atlantes que serán emulados con posterioridad. Las relaciones hispano-austríacas eran muy buenas, el interés por el teatro español iba en aumento. Este lazo entre Austria y España se consumará con la boda de Margarita Teresa y el Emperador Leopoldo, las festividades entre 1666 y 1667 retomaron el gusto por el artificio alegórico. Se crearon montañas emblemáticas para Entradas: el Etna con Vul-

cano y un Parnaso con nueve musas cantando. Himeneo, dios de las nupcias, presidía un lugar en el que estaba su Templo coronado por el águila de Júpiter. En el Ballet Ecuestre “La Contesa dell’Aria e dell’Acqua” (1667) será utilizado el patio del castillo como escenario, donde lucharán los elementos para entrar en el Templo de la Eternidad con el Toisón de Oro. El punto culminante de la Fiesta fue la Ópera “Il pomo d’Oro”, con letra de Francesco Sbarra, música de Antonio Cesti y como escenógrafo estará Ottavio Burnacini, hijo de Giovanni. Ottavio, creará un nuevo teatro para la corte. El Juicio de Paris, Pegaso, esculturas ecuestres doradas y otras alegorías, irán configurando un escenario de gran pompa al gusto de la joven emperatriz, que indujo a su marido el placer por el teatro cortesano. Así, la corte vivirá –hasta la muerte de Margarita en 1673– unos años de intercambios culturales con España que tendrán al teatro y la escena española como referencia.

Estar vinculado al teatro y mantener una faceta de escenógrafo fue inevitable en el Barroco. Juvara –un preneoclásico– realizará decorados como los de “Giunio Bruto” de Scalatti, donde salen a la luz las influencia de Borromini, la idea de rotonda, el efectismo del balcón-balaustrada codificado en el Renacimiento (Sabbionetta), la impronta del Bernini del baldaquino y, sobre todo, el juego del teatro dentro del teatro. También la sintaxis constructiva del barroco en los

decorados teatrales y operísticos será impulsada por la grandilocuencia de arcos triunfales y el desarrollo de escalinatas y columnas que se transforman en megalómanas e infinitas. Los Bibiena en el XVIII diseñarán y radicalizarán estas ideas de retorcimiento y complejidad con un paso hacia el pintoresquismo contrastado. En Madrid, algunos de los escenógrafos más destacado serán Battaglioli y Bonavía.

En paralelo, la Naturaleza será un intenso y despierto escenario para ejecutar una fiesta efímera y un ballet ecuestre. El jardín de Bóboli y el Teatro Uffizi conformarán la alianza entre la fiesta y el jardín. En el “Ballet Comique de la Reyne” (1581) representado en el Louvre, Enrique III y Catalina de Medici contemplan a Circe la hechicera, hija de Perseo y el Sol, se relaciona con las oscuras pasiones en un Jardín encantado, donde los sátiros y los animales están inmersos en un teatro vegetal, entre grutas y pérgolas se compone una lucha entre los Vicios y las Virtudes, entre el jardín geométrico y el salvaje. En este teatro de la Naturaleza, la carrozas-fuente de Luisa Lorena y las sirenas componían una coreografía natural en el bosque del dios Pan, el escenario de las artes tiene en la Gruta un eje principal.

EPÍLOGO

LA GRUTA DE WAGNER

LA GRUTA DE VENUS.

LA MATERIA INFORME EN LA ESCENOGRAFÍA RÚSTICA

La obra rústica, manifestada en el almohadillado de los muros y en la escenografía porosa, establece la dialéctica entre lo áspero e lo irregular, lo arrítmico y lo bruto, al oponerse a lo liso y a la regularidad, a lo pulido y a lo rítmico, traduce una peculiaridad indispensable para el lenguaje escénico.

El orden rústico, que alude a la dimensión vital e inacabada, tiene significaciones dionisiacas. La cueva, símbolo de la fuerza generadora de la naturaleza, con el revestimiento característico, revela una gran gama de emociones. La piedra bruta, como en la decoración de Ninfeos, se une a las imágenes metamórficas visualizadas en el devenir de la materia, en el proceso creativo.

La escena satírica es el marco adecuado y revelador. La corte proclama, en medio del ballet mecánico de los músicos, un mundo ilusorio que ensalza las fuerzas de la naturaleza. Los sátiros y la ninfas danzan e interpretan confiados en el encantamiento de la técnica.

En el arte renacentista surgió un interés por incorporar elementos de la Antigüedad en la arquitectura pintada y en las escenografías. En el Véneto, el juego de las perspectivas pintadas configuraba un gran Teatro para enmarcar el debate sobre el ilusionismo. El Palacio del Té de Mantua se convirtió en un espacio adecuado para las representaciones de festejos humanistas. En gran parte de los muros, la danza de ninfas y de sátiros –que se basan en las Metamorfosis de Ovidio– explican la sabiduría de una corte elevada y esotérica. La gruta y el jardín, las sombras y el iluminismo, la naturaleza rica y húmeda, la astrología intensificada y la dimensión poética de las pinturas, construyen en la Corte de Mantua las secretas energías de la Naturaleza integradas en las danzas. Se establece un juego combinatorio entre los cuatro elementos y se ensalzan las coreografías de la tradicional vida campestre.

En Mantua se configura un nuevo código para las artes escénicas. El escenario rústico plantea un debate entre lo natural y lo artificial, entre la imagen inacabada y el diseño normativizado. Los Hermes del jardín secreto de la Gruta del Palacio de Té, convertidos en escenografía viva, construyen un escenario en el que lo acabado-regulado y lo inacabado reflejan el valor de los Sueños, de la meditación, de la condición diurna y nocturna, una actitud intensificada en el ballet clásico y romántico. Giulio Romano, el genio de

Mantua, define en el arcádico campo un jardín ideal para las danzas evocadoras de los clásicos. El lugar de las delicias paganas impone la unión y los nexos entre pintura mural y danza.

El área intelectual de la danza iba unido a la concepción humanista de la Naturaleza. La natura naturans, como medida del devenir dionisiaco, gesta el instrumento de la descomposición. La danza define la importancia de la apertura a la ensoñación, así como una clara referencia al sueño, a la imaginación onírica. Los lienzos de Baco y la Ofrenda a Venus de Tiziano para el castillo de Mantua son un ejemplo clarificador.

La gradual transformación del espacio arquitectónico en espacio natural, además de remitir a la historia de los jardines, revela el valor que tendrán los espacios cavernosos y nocturnos para el Humanismo. La vuelta a la naturaleza primitiva y la imagen de la cueva, tendrán en Florencia un espacio revelador en el jardín y el palacio de Bóboli. Las danzas y el ballet ecuestre se someterán a un desarrollo espectacular en estos escenarios, creados y desarrollados para celebraciones y festejos de insólita modernidad. Bernardo Buontalenti ejecutará en el jardín una gruta (1589-1593), así como escenografías, estableciendo un paraje con trasfondo literario. El universo creado, presuntamente verdadero y reconocible, construye un aparente naturalismo inmerso y dependiente de las relaciones irraccio-

nales provocadas por el mágico y elevado conocimiento.

Esta salida de la regla representa un desdén y busca un efecto deseado de captar las desviaciones de los parámetros normativizados. Las propiedades mágico-místicas de las grutas datan de tiempos remotos. Homero y Virgilio destacaron los poderes y el encantamiento de las grutas. La escenografía cavernosa es en esencia una metamorfosis del cosmos que enfrenta Naturaleza y Arte. Este discurso formó parte del origen y de la difusión del ballet de cour. Agniolo Ricci, coreógrafo de los ballets ecuestres de los Médici, fue determinante. Ricci creó los ballets para celebrar las nupcias de Fernando Gonzaga, duque de Mantua, con Catalina de Médici. En el Teatro Uffizi, montó un híbrido rememorando la isla de Ischia con la montaña mágica. La deslumbrante escenografía orgánica contrasta con la cortesana danza geométrica y horizontal.

Frente a la armónica belleza del Renacimiento, el artista alemán Wendel Dietterlin apuesta en su fachada por el expresionismo propio de los países germánicos. La dramatización y la libertad creativa del siglo XVI llegará al Expresionismo en el siglo XX.

Esta cualidad orgánica favorecerá a la danza y a la ópera. El nuevo ideal de belleza a favor de la subjetividad afecta a la música y a las superficies, que se vieron afectadas por la flexibilidad

y por la porosidad. Los espacios se alteraron en el reino de las sombras de Wagner. La imitación de la naturaleza intensificada por los artistas del Renacimiento y retomada por Ruskin se incorporará a los paisajes de Wagner. El castillo mágico se transforman en selva. En el castillo de Linderhof, Luis II alentó la construcción de la escenografía de la gruta de Venus, con lago y una barca concha, una gruta subterránea que permitía, entre estalactitas, penetrar en la oscura caverna para vincularse con la mítica morada de Xánadu y sus cavernas de hielo con brillar de arroyos soleados. Las acuarelas de los escenógrafos Seitz y Breling, muestran los diseños espaciales que, entre azules y violetas, construyen las metáforas acuáticas en la emblemática gruta de Venus. La metáfora de la tierra materna y el viaje a lugares maravillosos, integrados en Giselle y El Lago de los Cisnes, canalizan un espacio imaginario.

Robert Assmus reproduce a Luis II de Baviera en el interior del melancólico lugar. Las escenografía de Seitz y Breling integran alardes técnicos, focos con filtros, evocadoras flores simbólicas, un universo vegetal adecuado para la morada de Venus que, en el primer acto de Tannhäuser, revelan la sensación de irrealidad de las grutas milenarias y remotas.

LA ARQUITECTURA VEGETAL, FICCIONES ESCENOGRÁFICAS

La escenografía vegetal y las imágenes metamórficas se instalaron en la cultura del Renacimiento. La obra de Giulio Romano constituirá un exponente notable para unir las artes, para establecer un debate sobre el lado oscuro de la Naturaleza y sobre el mito del salvaje.

Uno de los precedentes más significativos está en el texto de Francesco Colonna. El Hermes Príapo de El sueño de Polifilo (1499) es un Hermes elevado a símbolo de fecundidad que, en su relación con los sátiros, se vincula con las danzas ancestrales. El carácter hermético y los cultos místéricos alimentan las resonancias dionisiacas imperantes en el libro de Colonna. En Príapo se distinguen los atributos sexuales y el misterio impuro se escenifica en la secreta vida de la naturaleza. Las bailarinas rodean un carro triunfal rústico. La naturaleza presentada como variopinta, viva y esquiva, se muestra con un insólito interés.

En Mantua se desarrolla una dialéctica entre la armonía y la exaltación de lo oscuro. La naturaleza siniestra se revela para acoger las danzas voluptuosas. El juego de las tensiones internas se extrapolan, el dualismo entre Idea y Naturaleza corre en paralelo al dualismo entre la danza y su renovada escenografía. Las fuentes culturales del Neoplatonismo imperantes en Mantua favorecieron la interpretación mons-

truosa que, valorada como bella en el avanzado Renacimiento, define una estructura y una iconografía reveladora para la estética de la danza en la historia.

La fuerte cultura campesina se impone en la danza. Esta presencia tiene como protagonistas, desde la Edad Media, a los homines silvestres. Los seres Salvajes establecen un paralelismo entre lo tosco y una condición inferior de tipo social. La fusión entre campesino, sátiro y salvaje, llevan en la danza a la esfera psíquica, explorada con intensidad en los desnudos.

El complejo rústico constituye un signo, una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, la danza es la canalizadora. Tanto en el plano de Eros, como en el proceso operativo o en la actividad intelectual, el escenario revela la naturaleza sagrada. El valor simbólico del rústico, como la relación del hombre con el cosmos, conquistan en el Renacimiento una estética retomada en el Romanticismo y el Expresionismo. Las correspondencias entre la arquitectura atormentada y las historias dramatizadas e irracionales se intensifican y, al tiempo, liberan a los creadores modernos.

EL GIGANTE Y EL SALVAJE EN LA DANZA CORTESANA

El Gigantismo y los motivos rústicos, los diseños de jardines y los lugares abruptos, los espacios

pintorescos y el sabor de lo experimental, la dimensión interior y lo contradictorio, van configurando un espacio indispensable para el ballet. El gigante asume la función del salvaje, en otras simbolizará la Justicia. El gigante formará parte de las leyendas y de los programas de los espectáculos para constituirse en alegórico río o en Antígono.

Las alegorías paisajísticas del Renacimiento se fusionan con la gruta para gestar una imagen triunfal para la fiesta efímera, para el teatro de la danza.

El Apenino de Giambologna, insertado en el jardín de Pratolino, permite a Tomaso Francini crear juegos sorprendes para el disfrute de Enrique IV. La tramoya escénica para el juego, para la danza y el teatro, se proyecta junto al tema acuático para hechizar con los espejos naturales las artificiales creaciones.

Se construyen colosos en piedra esponjosa como el salvaje fluvial, que expresa la dualidad del manierismo, entre el intelectualismo y lo lúdico. Las maravillosas máquinas, principalmente las del Tratado de los Autómatas (1589) de Herón de Alejandría, se convierten en un referente esencial para unir iconografía espacial y danza, integrando jardín y liturgia, para gestar un complejo entramado que ensalza lo visual.

Las fiestas de Binche, organizadas por María de Hungría, deslumbraron con un fastuoso ban-

quete en el año 1549. El banquete, pieza clave para las danzas, se desveló con una suntuosa sucesión de platos. La manera de presentar los manjares evocaba a las grandes pinturas del Renacimiento. En la llamada Cámara Encantada, el lujo y las artes plásticas del Renacimiento eran admirados con énfasis, como los mascarones en forma de fuente de mesa. El descenso de los tableros con manjares, como los planetas girando en el techo junto a las estrellas, se sublimaban con los perfumes y el agua de azahar para deslumbrar a los comensales.

Los salones del palacio de Binche y de Marie-mont brillaron con esplendor. En Binche, en el pasaje del rapto de las damas, los salvajes danzaban para representar el caos, el desorden y el reino dionisiaco. Las bellas bailarinas representaban el bien y el mundo armónico de Apolo. El divertimento del Castillo de Binche se enriquecía con el combate entre los caballeros y los salvajes, representando el mundo de fantasía insertado en la literatura del más allá, en la novela caballeresca.

La misma idea, recogida por Esther Merino en el libro El Reino de la Ilusión, se generó en el Torneo de 1560 en Viena, organizado por Maximiliano II, en honor de su padre Fernando I, el hermano de Carlos V. La imagen muestra al gigante de la corte, Bon von Riva de Triente, disfrazado de Salvaje, junto al archiduque Ernesto está su hermano Rodolfo. Los Austrias

Orientales ensalzan al Gigante. La imagen próxima al Coloso descubre un aparato en forma de gruta, una morada rústica que traduce el desorden de la naturaleza.

En la celebración de una de las Fiestas de la corte de Bruselas, Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos, conmemora el Matrimonio de su hijo Alejandro Farnesio con la princesa María de Portugal. En 1565 y 1566, destaca el torneo de hombres salvajes en la gran sala del Palacio Real de Bruselas. El 18 de noviembre de 1565 se escenifica la danza y el torneo, destacando el tema de los salvajes. Las referencias a las danzas incorporadas en el texto de Filóstrato enriquecen las mascaradas, el cortejo ecuestre y los carros estrellados.

El salvaje representó lo desconocido y se enfrentó a la cultura urbana. El exotismo de El Salvaje se constituyó en una constante en los espectáculos del Renacimiento, en las elaboradas danzas de vanguardia. En las fiestas de la Boda de la princesa Isabel en Sevilla, en 1490, aparecen los salvajes en las danzas. Diego de San Pedro, en su simbólica Cárcel de amor, en 1492, se imagina a un caballero feroz cubierto de cabello como un salvaje.

El Humanismo enseñó la doctrina de alabar las virtudes del buen salvaje, el hombre educado y sin vicios, el mundo inocente y feliz de la Edad de Oro ensalzada por Platón.

La fusión entre Hércules y El Salvaje iba unida a la moda por lo exótico. El atrezzo de los “Salvajes”, en la Mascarada de 1614 en el Palacio Strozzi de Florencia, traduce la importancia de los autómatas y de la mecánica lúdica. Esta inclinación por lo ingenioso fusionó a la danza con los autómatas.

El cine recuperó esta unión que respondía a la mentalidad manierista de los siglos XVI y XVII. Los ingenios y las maravillas, los pájaros del paraíso y el teatro de la Naturaleza y las Artes, se comunicó con las Cámaras de las Maravillas. Entre estas cámaras destacó el gabinete de Rodolfo II, encargado de unir la Música con las mágicas danzas. Los diseños para trajes confeccionados por el pintor Arcinboldo, pensados en su mayoría para nupcias, formaban parte de cortejos imaginativos y variados que ilustran las carrozas de los dioses. La música y la magia se constituyen, en La tempestad de Shakespeare, en una apoteosis que une el mundo salvaje con la danza. Las mesas, convertidas en Oráculos magnéticos y en museo de espejos, permiten convertir el mundo oscuro en un lugar iluminado.

Giambologna creó, en su obra Hércules, Dejani-
ra y el Centauro Neso (1583), una pieza determinada por la estética de la danza. El deleite sensual de la composición se traduce en las espirales ascendentes. Se busca la dificultad para jugar con la materia, girando y estimulando

para estimular al espectador. Ante el goce y el asombro, la verdadera representación se denominaba **llama danzante**, atendiendo a la expresión indicada por el humanista Lomazzo.

El Cardenal-Infante Fernando, hijo de Felipe III y de la archiduquesa Margarita, al llegar la muerte de Isabel Clara Eugenia, es nombrado Gobernador General en los Países Bajos. Entrará en Amberes en 1635 y las decoraciones realizadas por Pedro Pablo Rubens se funden con la colaboración del humanista Casparius Gervatius, que diseña el programa de fiestas. Los grabados de Theodor van Thulden ilustran la prodigiosa colina rocosa con Hércules, Jasón y el vellocino.

La montaña y la gruta, convertidas en telón de fondo escenográfico, crean un espacio híbrido. La dialéctica entre forma y libertad facilitan un camino para desfigurar la proporción. La dialéctica del clasicismo se enriquece con el insatisfecho capricho que permite promocionar la búsqueda de nuevas relaciones visuales, exaltando la materia informe que será recuperada, con todo el peso de la estética del siglo XVI, por el escenógrafo Christian Jank, arquitecto de Luis II de Baviera.

La gruta y el paisaje fantasmagórico recupera los modelos de los jardines italianos. Las cuevas artificiales se funden con el universo de Wagner, integrando la monumentalidad de Piranesi.

El director artístico Dante Ferreti, colaborador de Pasolini y Fellini, fusionará a Piranesi con los abismos de las óperas de Wagner para crear las oscuras ficciones escenográficas de Saturno.

DE ISLAS A GRUTAS BAJO EL AGUA

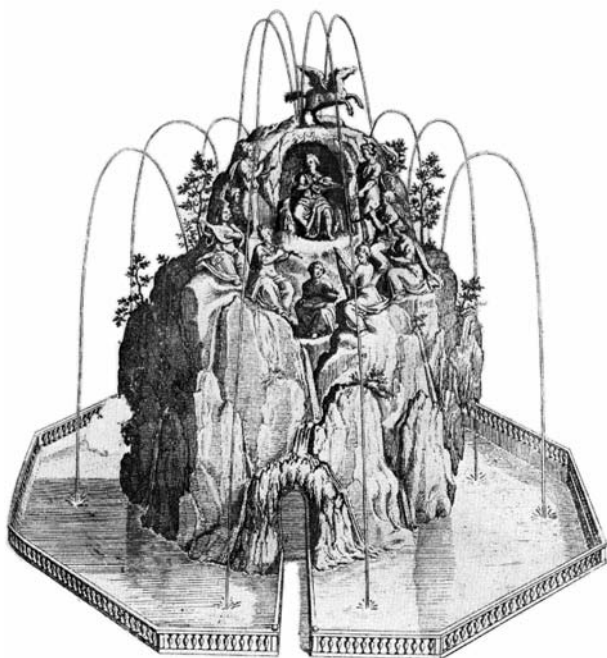
*“Había árboles frutales,
sólo atendíamos a las flores
aquellos olores pringosos
insistentes
invasivos.
El líder, coge el fruto
la energía del corazón del granado
lo múltiple
lo que somos y lo que seremos.
Se trata de un ejercicio de reconocimiento
y apropiación –dice–.
Mañana entraremos en las grutas
bajo el agua”.*

Julia Barella

FOTOGRAFÍAS



Salomón de Caus. Portada del Hortus Palatinus. Heidelberg.



Caus. Alegoría paisajística. Parnaso y gruta. Jardín de Pratolino. Florencia.

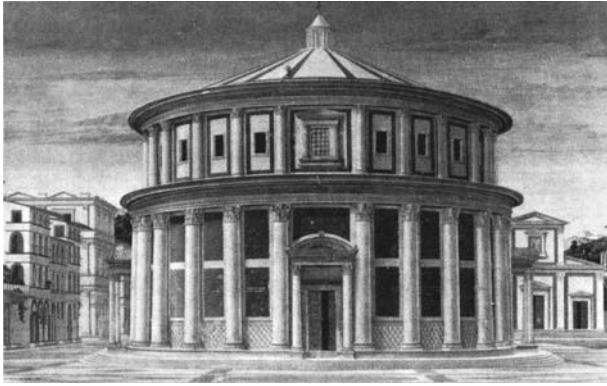
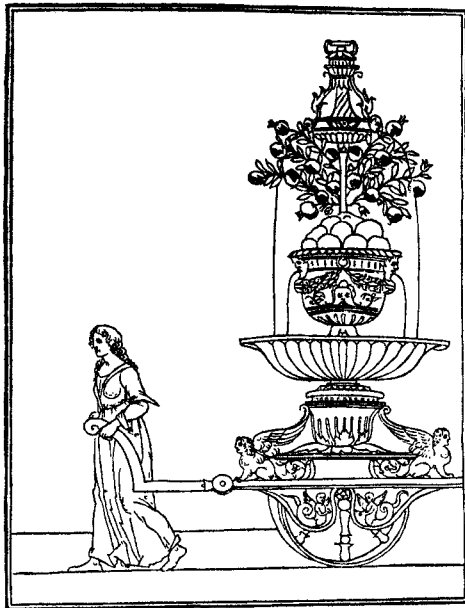
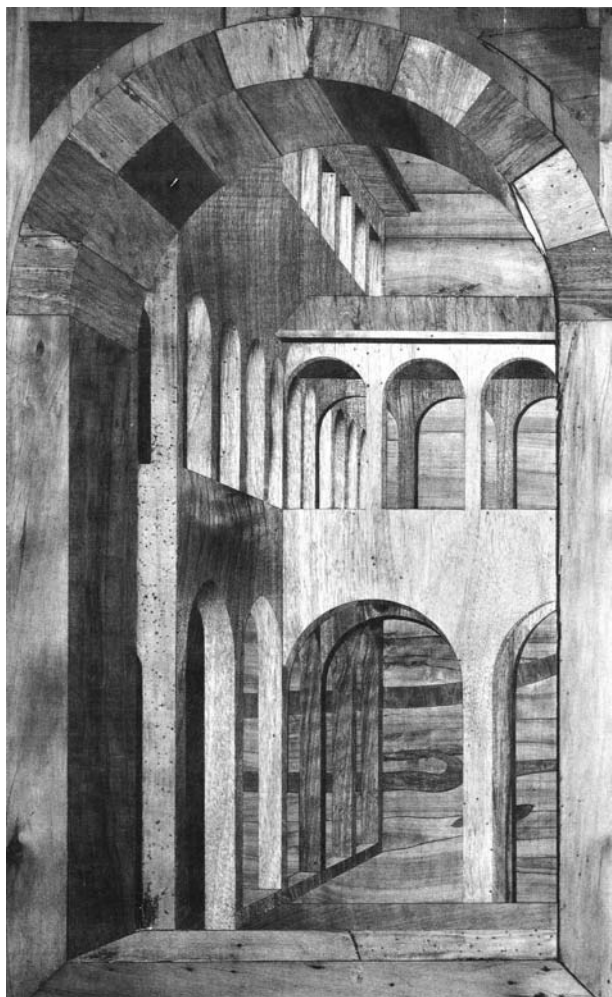


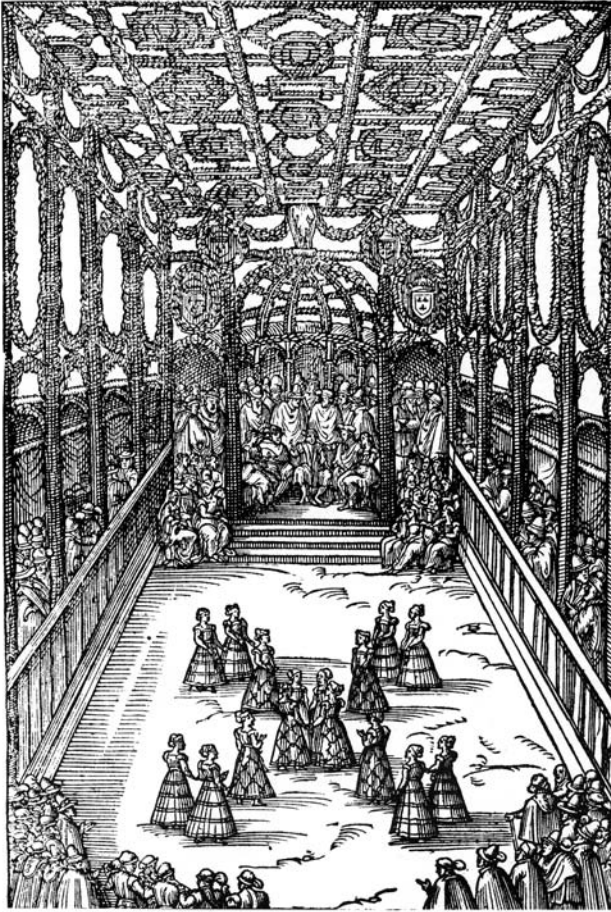
Tabla de Urbino. Palazzo Ducale. Museo Nazionale delle Marche. Escenografía emulada en el II Acto de *Romeo y Julieta* de Rudolf Nureyev, obra del escenógrafo Ezio Frigerio.



Fuente móvil del Sueño de Polifilo (en F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499).

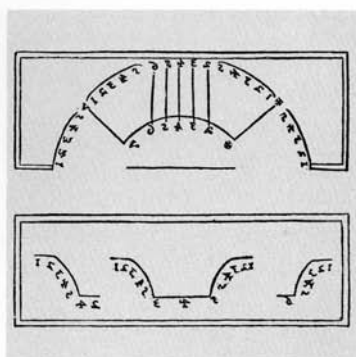


Pier Antonio Degli Abati. Prospettiva. Santuario del Monte Berico. Vicenza.

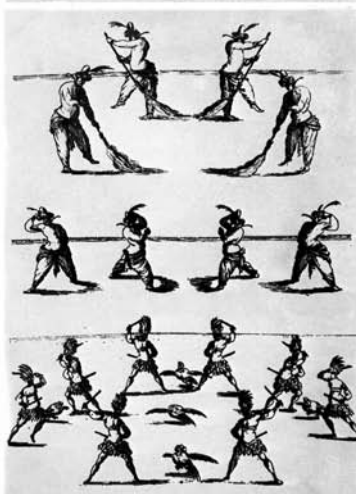


“Magnificencias” para los embajadores polacos, 1573: grabado en madera contemporáneo de un ballet en el cual dieciséis damas de la corte, entre ellas Margarita de Valois, forman una figura.

Movimientos para danza. La Peregrina. Giovanni Bardi.



Movimientos para la obra de ballet "La boba fingida".



Movimientos para la obra de ballet "La liberación de Renaud".





Las grandes danzas nupciales. Heinrich Aldegrever.



Las grandes danzas nupciales. Heinrich Aldegrever.



Danza de los sátiros. Le Ballet comique de la Reyne. 1582.



Bernardo Buontalenti. Dibujo para los intermedios de “La Pellegrina”.



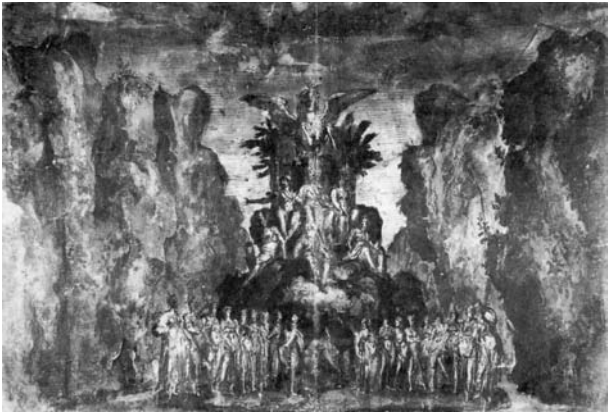
Israel van Mekdenem. El banquete de Herodes.



Los intermezzi para La Pellegrina, 1589: grabado del cuarto intermezzo: el Infierno.



Los *intermezzi* para *Il Giudizio di Paride*, 1608. Grabador del primer intermezzo: el Palacio de la Fama.



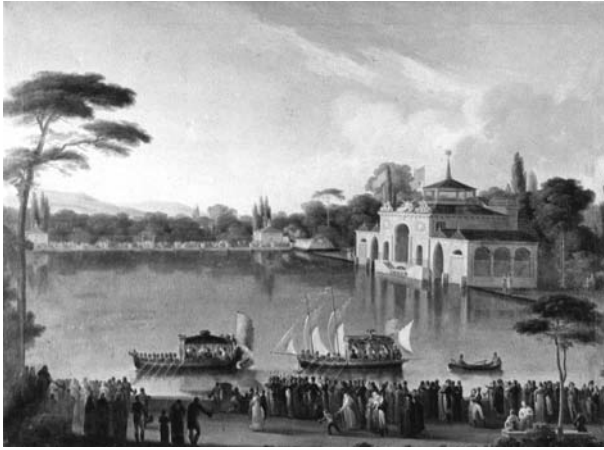
Bernardo Buontalenti. Lucha entre Musas y Piéridas. Parnaso. II Intermedio. La Pelegrina, comedia.



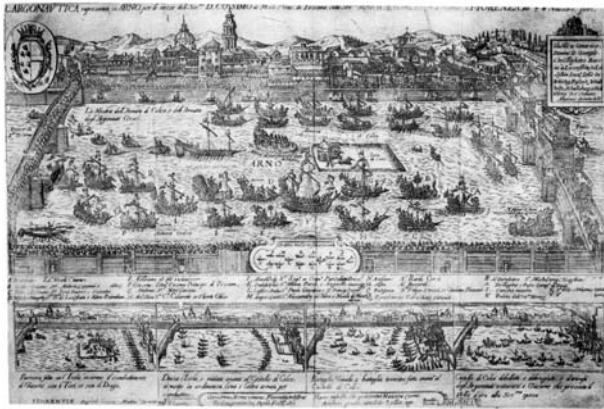
Grabado de Matthaus Küsel, sobre un dibujo de Lodovico Burnacini: “La manzana de oro”. Museo Teatral de la Scala. Milán.



Triunfo de la Muerte. Maarten van Heemskerck.



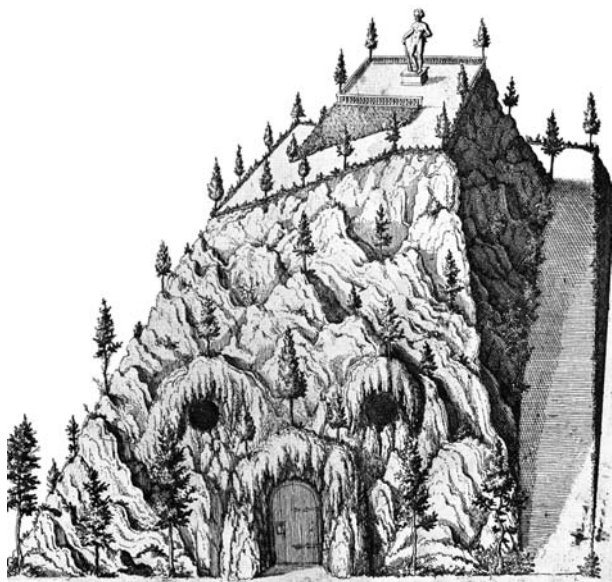
“Falúas reales en el Estanque grande del Retiro”. Pintura de José Ribelles (Casa de la Villa).



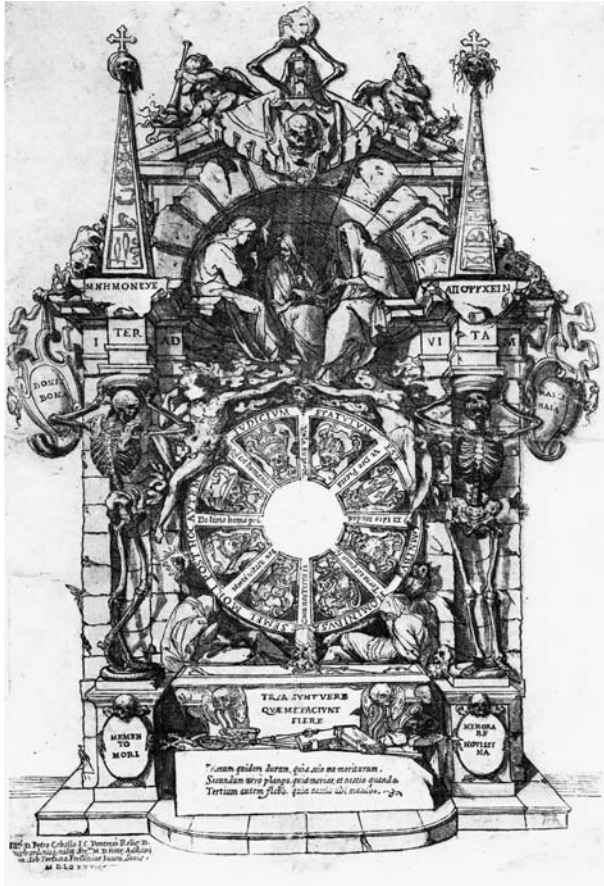
Fiesta acuática y torneo en el río Arno, 1608: la Argonáutica en la cual Cosme interpretó a Jasón.



Parnaso de Salomón de Caus. Ballet, Francia, 1573.
Catalina de Medici.



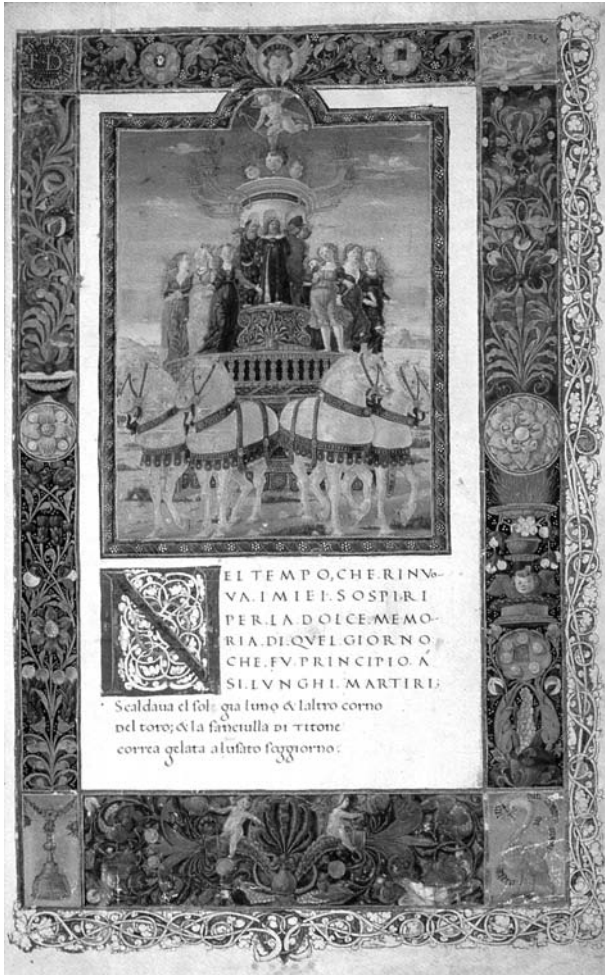
Caus. Montaña alegórica.



Algoría de la Muerte. La Rueda de la Fortuna. Giovanni Fortuna, 1588.



Entrada de Carlos IX en París, 1571: el arco del Pont de Notre Dame, para la entrada del rey Carlos IX y su hermano. Como las estrellas Cástor y Polux, prometen calma después de las tormentas a la nave del estado francés, emblema también de la ciudad de París.



Triunfo. De Francesco Petrarca. Sonetos, Canciones y Triunfos. Madrid. Biblioteca Nacional.



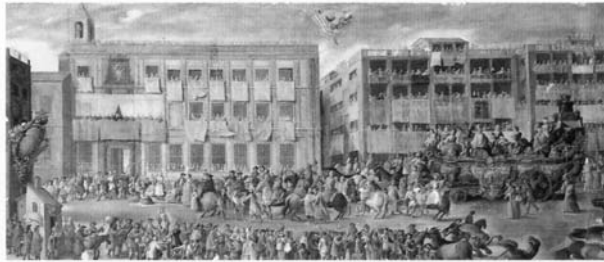
Tommaso Ruiz. Escenificación del Vesuvio en el Palacio de Riofrío (Segovia). 1737.



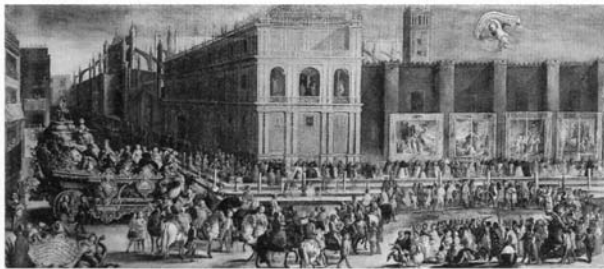
J. A. Assum. El carro de Venus, 1616.



Carro del elemento del Fuego.



Carro 5º del elemento de la Tierra.



Carro 3º del elemento del Agua.

X.

IGNIS.

10.

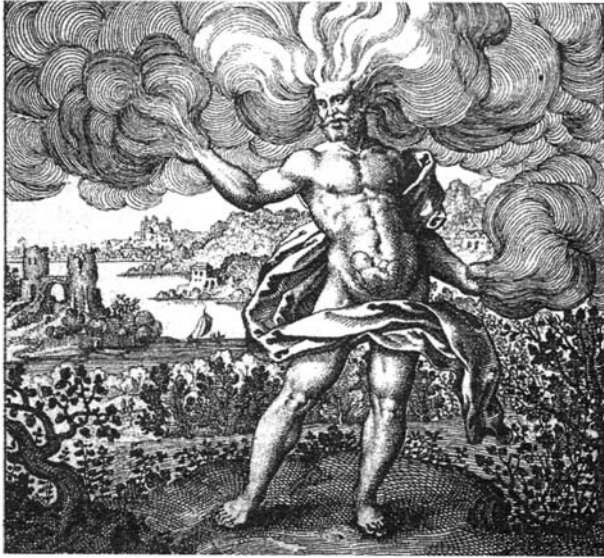
*Flammæ igni fratres Nadab percunt et Abihu.
Propria culpa mali maxima causa fuit.*



*Das Feuer.
Nadab und Abihu sterben.
durch ihre Schuld in dem Verderben.*

Richter del.

Wenzel sculpsit.



Oppenheim (Johann Theodore de Bry), 1618, grabado en cobre.



Antonius Wierinx (circa 1552-1624), Elementos: el agua.



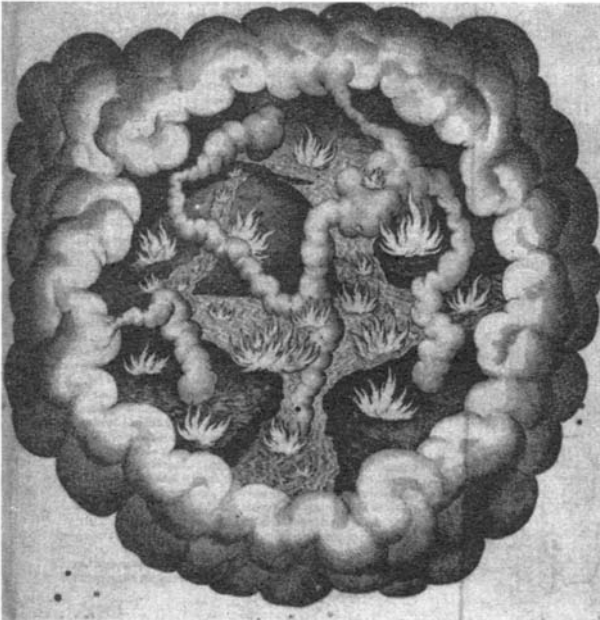
Antonius Wierinx, Elementos: el aire.



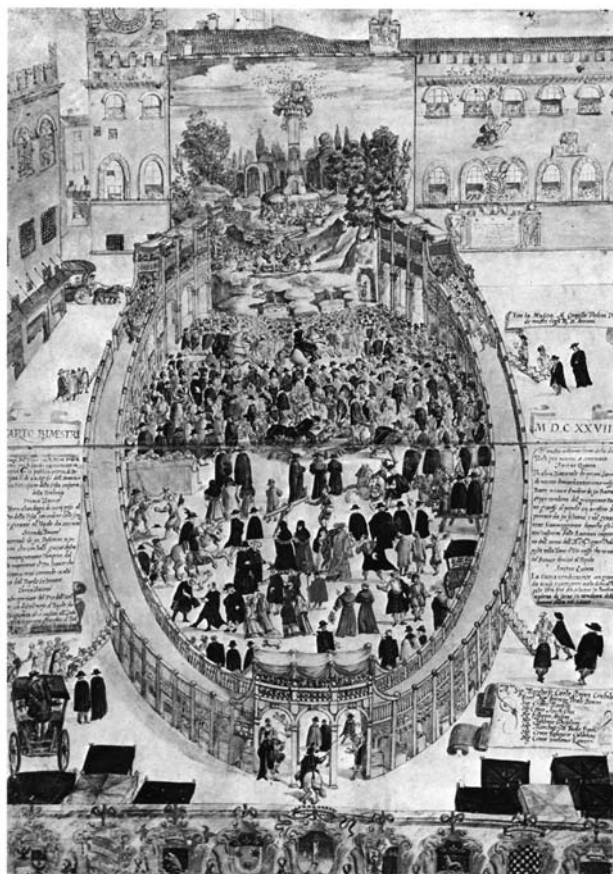
Antonius Wierinx, Elementos: el fuego.



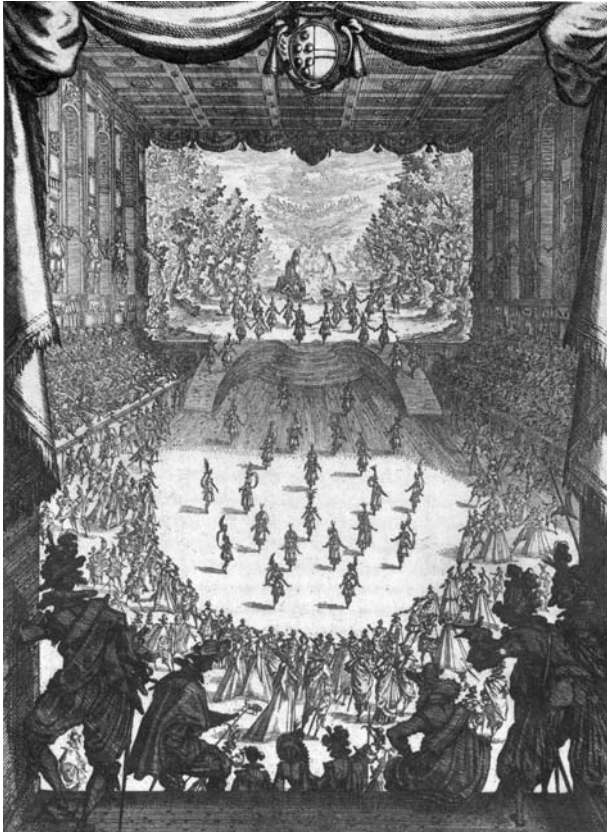
Antonius Wierinx, Elementos: la tierra.



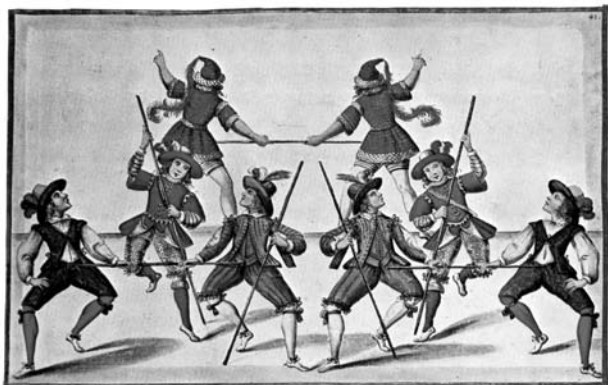
Oppenheim. El caos de los cuatro elementos.



Anfiteatro portátil. Bologna, 1627. Miniatura del II volumen de "Insignia". Espectáculo efímero con montaña alegórica.



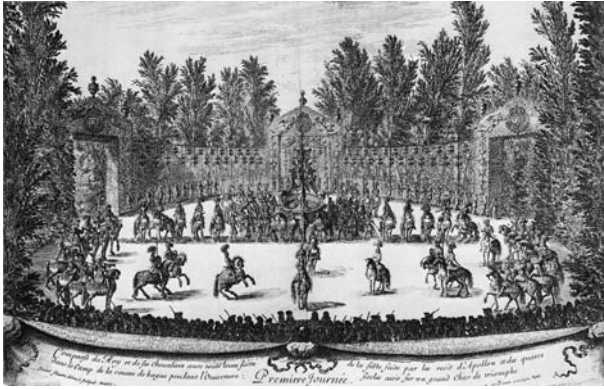
- Ballet de Ricci.
- Teatro Uffizi. Nupcias del duque de Mantua y Catalina de Médicis.
- Isla de Ischia, La liberazione di Tirreno, Florencia, 1616.
- Dibujo de Jacques Callot.



Tommaso Borgonio. Escena del “Dono del Re dei Alpi a Madama Reale”. Biblioteca Nacional. Turín.



Tommaso Borgonio. Escena de “La Fenice rinnovata”. Biblioteca Nacional. Turín.



Lully. Los Placeres de la Isla Encantada. Biblioteca Nacional. París.



Escena de una "bassadanza". Biblioteca Real. Bruselas.



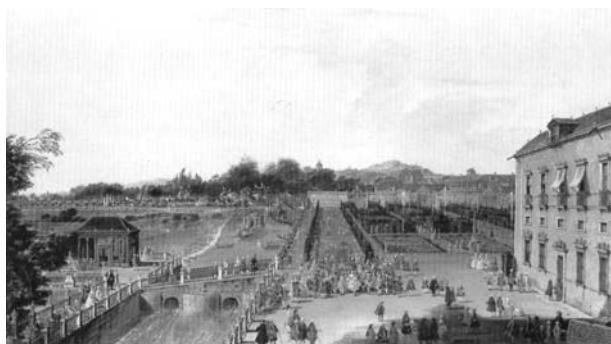
Jost Ammann. Danza popular.



Juglares danzan junto a señores y damas. Museo Nacional. Copenhague.



Jan Taberit. Xilografía.



Francesco Battaglioli. Palacio de Aranjuez.



Gruta de Pan. Le Ballet comique de la Reyne. 1582. Sala del Petit Bombon.



Bernardo Buontalenti.
Gruta del Pan. Villa Pratolino. Florencia.



G. Guerra.

Gruta de Cupido. Mecanismo hidráulico. Jardín de Pratolino.



Hermes priápico de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).



Salomón de Caus. Alegoría paisajística. Apenino.



Caus. Alegoría paisajística.



Giambologna. Alegoría paisajística.
Apenino. Jardín de Pratolino.



Tannhäuser, boceto para el decorado del acto II,
s.f. Philippe Chaperon.



Francesc Soler i Rovirosa. Escenografía para la
Walkyria de Richard Wagner, 1899.



Heinrich Breling. Vista del interior de la cabaña de Hunding, 1882.



Joan Francesc Chia. Escenografía para El crepúsculo de los dioses de Richard Wagner, c.1901.



Dibujo preliminar para la Gruta de Venus, 1875. Franz Seitz.



La Gruta de Venus con luz azul, 1881.



Xilografía “La gruta azul en Linderhof” en *Die Gartenlaube*. *Illustriertes Familienblatt*, ed. Ernst Keil, Leipzig-Berlin 1886. Robert Assmus.



Gruta de Wagner, Manuel Aznar.



Piranesi. VIII (de la serie Cárceles). 1760.



Entrevista con el vampiro. Teatro de los vampiros. Ferreti.



Entrevista con el vampiro. Catacumbas. Ferreti.



Perspectiva de un templo. 1762-1764. Piranesi.



EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

Doctor en Historia del Arte por
la Universidad Autónoma de Madrid.

Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos,
Departamento de Ciencias de la Comunicación I.

Colaborador en el Instituto Superior de Danza
Alicia Alonso.

Ha sido docente en la Universidad Autónoma
de Madrid y en la Universidad de Salamanca.

Es colaborador en la Escuela Superior de Artes
y Espectáculos (TAI).

Especializado en Pintura de Paisaje e
Historia de los Jardines.

Sus investigaciones se centran en escenografía
paisajística y estética cinematográfica.

Es Presidente de la Fundación
Marcelo Gómez Matías.



OTROS TÍTULOS PUBLICADOS DEL AUTOR:

- Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento
- Viaje artístico por el Valle del Tiétar
- Isabel de Portugal, la reina invisible
- Arte Renacentista en la provincia de Ciudad Real
- Viajes al Paraíso. La representación de la Naturaleza en las artes.
- El Reino de Flora
- Paisajes en la literatura y el cine
- La Mansión de los Pavos Reales
- El jardín oval de la Condesa de Chinchón

- El edén manchego
- El palacio de Viso del Marqués como Templo de la Fama
- La metamorfosis de la ciudad amurallada
- Rincones sublimes al sur de Gredos
- El desnudo en el arte abulense
- Moradas ultramundanas en Ávila
- El reino de Adonis, el santuario de Sebastián
- Mansiones en el cine
- Ofelias en el cine, aguas en el espejo
- Brokeback mountain, el paraíso de Eros