

Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I¹.
Otras obras de Giulio Parigi en Madrid.
La Edad Dorada Florentina

Esther Merino

Profesora Titular Interina
Dpto. de Historia del Arte II (Moderno)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Resumen. La Escenografía abarcaba en la época moderna la decoración teatral, de festivales y aquellas ornamentaciones concebidas para celebrar exequias fúnebres, entradas triunfales, justas, *ballets* ecuestres o mascaradas. En ese contexto de producción artística efímera, se concibió el género operístico y la coreografía y, sin duda alguna, las puestas en escena más espectaculares del Barroco, como eran precisamente las Óperas-Torneos. En muchos casos, se puede acceder al conocimiento de lo que fueron semejantes eventos, a través de testimonios visuales, estampas, o escritos, libretos, en los que se dejaba constancia de la suntuosidad y la dificultad conceptual escondidos tras las imágenes. La iconología de la iconografía festiva, a menudo recopilaciones concebidas igualmente como amuletos u obsequios para los privilegiados asistentes. Además, a lo largo del proceso de creación y consolidación del formato plástico lúdico de los Festivales con un hilo argumental, derivados de los medievales Torneos Temáticos, se gestó la figura del Escenógrafo profesional, que tuvo en Italia en general y en Florencia en particular, un extraordinario centro formativo para los artistas interesados e integrados en el ámbito cortesano de los Medici. Una dinastía avezada en los negocios, como en el deseo de impresionar a las Casas Reales, con la suntuosidad de los festejos, buscando un objetivo prioritario: el orgullo de una estirpe interesada en emparentar con los monarcas absolutistas, en que terminaron por erigirse príncipes y señores del rancio abolenjo europeo, legitimando el Gran Ducado otorgado por los Habsburgo a Cosme I.

Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini o Bibbiena fueron algunos de los apellidos más insignes de la figura del Escenógrafo de estos tiempos, en los que Giulio Parigi sentó las bases de un Arte convertido en eminente profesión.

¹ Este trabajo forma parte parcial de un corpus más amplio de análisis de la Historia de la Escenografía a lo largo del siglo XVII en Italia, época en la que se codificó la profesión del Escenógrafo, se establecieron pautas iconográficas, pautas de elaboración de programas intelectuales y se diversificaron los tipos de espectáculos dentro de lo que se denomina como Fiesta Barroca. En este proceso, habría que resaltar el alcance y repercusión de las creaciones de Giulio Parigi, en el establecimiento de modelos de influencia sobre otros artistas que configuran una verdadera Edad Dorada, y su difusión es el objeto de varios artículos bajo este encabezamiento.

Palabras clave. Escenografía italiana, Iconografía barroca, Teatro barroco, Arte y Arquitectura efímera, Giulio Parigi.

Abstract. Art on Stage in the modern age included the theatrical decor, festivals and those ornaments designed to celebrate funeral ceremonies, entrances, fair, or masquerades equestrian ballets. In that context, ephemeral art production, was conceived the operatic genre and the choreography, and certainly the most spectacular staging of Baroque. In many cases, you can access the knowledge of what events were similar, through visual evidence, pictures, or written scripts, in which left evidence of the richness and the conceptual difficulty hiding behind the images. The festive iconography iconology, often compilations also conceived as amulets or gifts for the privileged audience. In addition, during the process of creation and consolidation of the plastic form of the Festival fun with a plot, derived from the medieval Tournaments Theme, was conceived the figure of professional Sets, held in Italy in Florence in general and in particular, a special education centre for the artists involved and integrated into the scope of the Medici courtier. A seasoned business dynasty, as the wish to impress the Royal Houses, with the splendour of the festivities, looking for one main objective: the pride of a stock interest in affinity with the absolute monarchs eventually constructed in which princes and lords Europe's ancient lineage, legitimizing the Grand Duchy granted by the Habsburgs to Cosimo I.

Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini or Bibbiena were some of the most illustrious names of the figures of Stages Designer of these times, in which Giulio Parigi laid the foundation for an art career become eminent.

Keywords. Italian Stage Scenery, Baroque Iconographic, Artistic Heritage Maintenance, Baroque Festival, Ephemeral Art and Architecture, Giulio Parigi.

En la Florencia de Lorenzo El Magnífico², la mayoría de los entretenimientos eran una mezcla de festivales populares y religiosos, carácter este último que fue quedando diluido por el empuje de la cultura medicea, más inclinada al énfasis en el esplendor paganizante, recuperando las formas de celebración alegórica lúdica latina para respaldar el monopolio de poder de la familia sobre la República Florentina, como los Triunfos. En ese marco se insertaba la labor de creación de aparatos para la puesta en escena de los *Misterios*, como el *Ingenio* de Brunelleschi para el acondicionamiento del

² Elena POVOLEDO, apunta la presumible relación entre los cada vez más complejos y dramáticos festivales que fueron desarrollándose en Florencia y los espectáculos de los Montefeltro en Urbino o los Gonzaga en Mantua, a lo largo del último cuarto del siglo XV, como mascaradas, banquetes de carnaval e *intramessa*, que Lorenzo pudo conocer de primera mano o a través de embajadores, en *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, 1982, p. 287.

ritual de la Asunción, celebrado en la iglesia de San Felice³, reutilizado por Vasari y por Cecca a finales del siglo XV.

Antes que Leonardo, y aún dentro de las polivalentes labores de un director artístico que heredaron los escenógrafos después, se mencionaba a un pintor, poeta, diseñador de escenarios e inventor de maquinaria, Zafrano, al servicio de los Gonzaga, desde 1483, siendo famoso en toda Italia por sus creaciones⁴ a la hora de organizar dichos festivales, citado junto a Filippo Lapaccino o Atalante Migliorotti, éste al servicio de los Medici desde 1490 y muy próximo al mismo Da Vinci. Habrían sido “dramas híbridos”⁵ complementados con temas y motivos de la imaginería mitológica, como el *Orfeo* de Poliziano, o *La festa del Paradiso* (1490) y *Danae* (1496) –de cuyos montajes también se tuvo que ocupar Leonardo en Milán al servicio de los Sforza-, los preámbulos del género dramático de los Intermezzi, las Fábulas y las óperas posteriormente, abandonándose por el camino las decoraciones escénicas medievales, sustituidas progresivamente por fingidas composiciones, en base a los nuevos preceptos de la perspectiva de Pacioli o Brunelleschi, en los escritos recopilatorios de Alberti. Y enriquecidos con partitura, danzas y efectos mecánicos.

Los procesos creativos de Leonardo, para decorar las mágicas puestas en escena de tales historias, siempre son interesantes. Sus bocetos de entramados arquitectónicos, máquinas y decoraciones propiamente, constituyeron el soporte primario del que se sirvieron sus sucesores en tareas de semejante estilo. Así, es imposible no percatarse de las similitudes entre su famoso esbozo para ilustrar una “calle vitruviana”, como sustrato de los grabados recopilatorios de las escenas de los géneros dramáticos definidos por Serlio, en su *Segundo Libro de la Arquitectura*, en 1545. De la misma forma que apenas los cuatro trazos, que le sirvieron de inspiración para la ambientación del Mundo del Hades, se perpetuaron en los diseños del Infierno de Buontalenti, Vasari, Parigi o Tacca. Los espectáculos ya montados en todo su esplendor, debieron dejar fascinados a quienes tuvieron el privilegio de degustarlos. No podemos sino aventurar, conociendo su fructífera imaginación, las máquinas que pudo emplear para que volaran y se movieran por los aires los protagonistas, fascinado como estaba por todo tipo de recursos de los antiguos en estos temas, tal y como se dilucida de la contemplación de sus estudios del famoso y legendario teatro móvil de Curión en el siglo I antes de Cristo, por ejemplo, o los fantásticos diseños de la mecánica lúdica de Hierón o Jerónimo de Alejandría. En lo que sí parece haber acuerdo igualmente es en el funcionamiento, o mejor dicho, distribución tripartita de la escena: a nivel del suelo, a media altura o nivel intermedio y un tercer nivel superior, para representación tipológica del Olimpo mítico, recurrentemente reutilizado por los escenógrafos durante varias centurias, quizás emplazado gracias a una plataforma elevadora y estabilizada en esa altura. Mandorlas y discos rotatorios⁶ de una práctica

³ GARBERO ZORZI, E. y ALBERTI, M.: «Le Chiese: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza», en *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*. Catalogo de la exposición celebrada en Florencia en 2001, Florencia, 2001, pp. 117-138.

⁴ *Ibid*, p. 289.

⁵ *Ibid*, p. 291.

⁶ Interesante al máximo el apartado dedicado por POVOLEDO a la interpretación de los elementos técnicos usados en las primeras representaciones de estos espectáculos renacentistas, *Ibid*, pp. 295-298.

ya habitual, para cuando dichas fórmulas fueron recogidas por Sabbattini⁷ en sus tratados de 1637 y 1638.

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

En este itinerario por el proceso de configuración de la escenografía perspectiva, que se prolonga hasta el siglo XVII, y en el que se recuperan elementos arqueologizantes de la tradición teatral grecolatina, hay que insertar el caso del teatro temporal que Francesco Gonzaga ordenó construir para el Carnaval de 1501, presumiblemente en una de las salas del castillo-palacio de Pusterla, su residencia habitual, que se decoró parcialmente con seis paneles, ilustrados con el tema de los *Triunfos de Cesar* de Mantegna⁸, y donde se representaron el *Penulo*, *el Hipólito* y *Adelphi* de Séneca. En la corte de Mantua parece que en esas fechas tempranas, a comienzos del siglo XVI, ya se estaban empezando a usar los *Intermedi*⁹ en determinados festejos, decorados con obras de Mantegna y dentro de los parámetros de la pintura ilusoria, basada en los preceptos de la perspectiva simbólica, aunque al parecer el supervisor de la escena no fuera este artista, sino Zafrano¹⁰, a quien se ubica organizando los montajes de diversas comedias para el Cardenal Ludovico Gonzaga. La lista se completaría con la intervención del pintor, arquitecto e ingeniero Girolamo Genga, supervisando las decoraciones escénicas en base a las descripciones vitruvianas, para las fiestas carnales celebradas a instancias del Duque de Urbino en Pésaro en 1513. En esa línea, de las decoraciones escénicas en perspectiva, también habría que encajar los diseños realizados por Rafael para los paramentos escenográficos de la representación de *I suppositi* de Ariosto, organizados por el Cardenal Cibo en Castel Sant’Angelo en honor del Pontífice León X, en 1519.

Algunos historiadores encuentran en los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti –también llamados *intromessa*, *introdotto*, *tramezzo*, *interludio* o *entreactos*- los verdaderos fundamentos de la Ópera barroca, incidiendo en los aspectos dramáticos que tanta fortuna alcanzaron en pleno esplendor a lo largo del siglo XVII. Giorgio Vasari en los

⁷ Noticias en 4. Le arti in scena, “Lo spettacolo delle arti: dispute, teorie, ordinamenti, storie intorno al palcoscenico”, en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, 306, Roma, 1995, cap. 6, pp. 238-240.

⁸ POVOLEDO, E.: *Musici... Op. Cit.*, pp. 313-314. Donde se desarrolla más ampliamente este tema y donde se cuenta que la decoración de la sala se completó al parecer con profusión de luminarias, figuras pintadas en dorado, plateado y otros ricos colores y muchos más ornamentos. E incluyendo un cielo ilusorio de azul oscuro cubierto de constelaciones y celaje.

⁹ Sobre este aspecto se puede consultar «Visible intermedi and movable sets», en POVOLEDO, E.: *Musici... Op. Cit.*, pp. 335-383.

¹⁰ *Ibid*, p. 315.

festejos de 1565 y Raffaello Gualterotti (1544-1618) en 1579 fueron los ilustres predecesores de Buontalenti¹¹ en la creación de la iconografía celebrativa para los Medici, como la de las fantásticas carrozas, con fabulosas formas de dragones por ejemplo, que tuvieron continuación con amplitud y diversidad en las creaciones de Giulio Parigi. Estos artistas se afanaron por remodelar la imagen de los antiguos encuentros bélicos de raigambre medieval, en justas y torneos, en su presentación pública, tomando el urbanismo de la ciudad de Florencia como escenario de su puesta en escena y en el que la Piazza de Santa Croce, por ejemplo, fue uno de los recintos recurrentes en esta nueva práctica, componiendo la retícula de los espacios asentados en la funcionalidad lúdica festiva, y así se explica la edificación, unos años más tarde, a tan solo unas cuatro calles de distancia, del *Teatro de la Pérgola*. Las carrozas de mantenedores y contendientes en general, renovaron en ese momento sus fachadas recubiertos de alegóricas figuras, incluso reconvertidas en aparatosos cortejos de órganos hidráulicos ambulantes.

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

Ludovico Cardi, conocido por *Cigoli* (1559-1613) fue otro de los artistas ocupados en las decoraciones para los festejos florentinos de comienzos de una nueva centuria. Así, en 1608 se empleó a fondo como diseñador de los ornatos de la *Giostra dei Venti*, con las que se celebraron los esponsales de Cosme y María Magdalena de Austria, y cuyas descripciones quedaron recogidas en el libreto de Camillio Rinuccini¹². Pero, sobre todos los precedentes, quien mejor representa la figura polifacética del artista, escenógrafo, arquitecto, ingeniero, escritor, diseñador y pintor, fue, sin duda alguna, Giulio Parigi¹³, quien pudo disponer, por si fuera poco, de la enorme fortuna de sus mecenas, dirigiendo la política iconográfica teatral del estado florentino, a lo largo del primer cuarto del Seiscientos, siendo por su parte, maestro de otros tantos artistas y fuente de inspiración de ilustres grabadores como Jacques Callot y Stefano della Bella,

¹¹ BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover, New Hampshire y Londres, 1980, p. 27. Uno de los más expertos ayudantes de Buontalenti, con quien estuvo trabajando hasta unos meses antes de morir en 1608, fue Alessandro Pieroni (1550-1607), entre otros, en la organización de las decoraciones para *Il Rapimento di Cefalo*, para conmemorar los esponsales de María de Medici con el rey de Francia Enrique IV, en 1600.

¹² BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici... Op. Cit.*, pp. 33-34.

¹³ El padre de Giulio, Alfonso di Santi Parigi (1535-1590) había trabajado con Buontalenti en 1589 y es presumible que el hijo de dieciocho años hiciera las labores de asistente del padre y que trabajara incluso en el festival de 1600. Mucha de la información de que se dispone, detalles y testimonios de los procesos preparatorios de estos eventos, fueron conservados por el Mayordomo de los Médici, Girolamo Seriacopi. Y toda esta interesante recopilación de datos ha sido posible gracias a la labor de Arthur R. BLUMENTHAL, con motivo de la antológica exposición organizada por el Dartmouth College Museum & Galleries, de la que el Catálogo titulado *Theater Art of The Medici*, publicado en 1980, es una de las obras más exhaustivas sobre este importante capítulo de la Historia del Arte.

convertidos en cronistas del lujo y la fantasía de la época de mayor esplendor de la capital toscana. Mediante los Festivales celebrados durante ese periodo, en Florencia la cultura barroca se canalizó a través de ese formato artístico, constituyendo una época de especial florecimiento, como verdadera edad dorada en la organización de magnos eventos perpetuados en la memoria. De hecho, los elementos tipológicos escenográficos ideados por Parigi para *El Juicio de Paris*, como las vistas de ruinas, un paraíso, una vista infernal, la plaza frente a la fachada de un templo o una marina, fueron repitiéndose hasta consolidarse en una fórmula protocolaria durante todo el siglo XVII. Y de la misma forma que su predecesor y maestro Buontalenti, Parigi continuó decantándose por el punto de vista central a la hora de configurar la composición perspectiva de toda la decoración escénica, mientras que a diferencia de aquél, prolongó notablemente la profundidad, para poder aumentar el movimiento de máquinas por todo el escenario. La habilidad y la pericia de este artista terminaron por erigirle en un maestro de escenógrafos a lo largo de todo el siglo XVII. Quizás sea esa la razón por la cual se encuentran repercusiones de sus creaciones y formas de escenificación de los espectáculos por él concebidos, sin salir de la península italiana, en las labores de Torelli en Venecia, quien había tenido una formación florentina, pero de igual forma se vislumbran los ecos de las maravillosas creaciones de Parigi en los montajes de Lotti y Bianco en la España de Felipe III y Felipe IV, respectivamente, a quienes ambos dos conocieron personalmente. Además, habría que señalar la difusión que alcanzaron los cada vez más complejos diseños de este artista en su misma época, incluyendo aspectos como la danza, que tanta fortuna y difusión alcanzaron en otros territorios europeos, como en la Francia de Luis XIV. En este sentido, los *Intermezzi* de los primeros tiempos de la carrera de Parigi ya habían requerido programas coreográficos, para abarcar la creciente dificultad de “manejar” numerosos grupos de ocasionales bailarines, de los que en 1608 se encargaron Buonarroti el Joven y Giulio Caccini¹⁴. Para esas fechas imperaba una insaciable sed de novedad entre el público aristocrático, aburrido de la monotonía y la corrección de las comedias clásicas, lo que propició una búsqueda de novedosos argumentos, dentro de un panorama de renovación constante de decoración y multiplicación de “efectos sorprendentes”¹⁵. Tendencia que se hizo más evidente en la plenitud de la década de los treinta en los espectáculos auspiciados por los Medici, hasta ser condición indispensable en las representaciones del nuevo género operístico en Venecia, gracias a las oportunas ocurrencias e innovaciones ideadas por Parigi, allí ejecutadas por el celeberrimo G. Torelli, quien así mismo difundió los rasgos de la escenografía italiana en Europa, en la corte francesa junto a los Vigarani, mientras que en la corte imperial dichos aspectos vinieron de la mano de los Burnacini.

En este sentido, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan algunas de las obras más representativas de los Festivales, Dramas Mitológicos, Tragedias Históricas y de

¹⁴ *Ibid*, p. 57.

¹⁵ SABIK, K.: «Escenografía y Tramoya», en *El Teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Monografías 2, Varsovia 1994, capit. V, pp. 191-194.

las Óperas-Torneo de la Historia del Espectáculo del siglo XVII¹⁶. Reconocido por tanto como sucesor de la práctica escénica de Vasari y de Buontalenti durante el siglo XVI, el

¹⁶ Casi todas ellas provienen de las mismas fuentes, de las colecciones reunidas por Pascual Gayangos y Vicente Carderera, así como de la de Barbieri, lo cual tiene su lógica, si se asume el interés preciso de uno de los creadores del género musical de la Zarzuela. Y en ciertos casos puntuales, el itinerario de procedencia de algunas obras con el sello de la Biblioteca Real, podría haber discurrido desde el Palacio Real, del que habrían salido a comienzos del siglo XVIII, desde la Torre Alta del Alcázar, para ser vendidos, separados del monto del núcleo fundacional de la Biblioteca Real Borbónica, establecida en el Pasadizo de la Encarnación a partir de 1712, y que además se nutrió de obras que el nuevo monarca Felipe V habría hecho traer de Francia y de una serie de bibliotecas incautadas a vencidos del bando de los Habsburgo en la Guerra de Sucesión Borbónica. A finales del siglo XIX, con vistas a conformar una parte del grueso de los fondos de una institución pública, gestada con vocación de hacer más asequible la cultura dentro de los ideales del Liberalismo político, algunos de los volúmenes de Felipe IV entonces dispersos, pudieron “reencontrarse”, entre las adquisiciones y donaciones de colecciones como las de Campo Alange y la muy relevante de Gayangos, donada por sus hijos en 1899. Noticias en BOUZA, Fernando: *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro, Madrid 2005, p. 41. Por tanto, en la mayoría de las obras relacionadas con este asunto de la Historia del Espectáculo y de la Escenografía, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid suelen repetirse varios nombres en alusión a su procedencia: Pascual Gayangos y Asenjo Barbieri, así como ex libris, en su mayoría, de la Real Biblioteca de Palacio. En cuanto se refiere a Gayangos, mucho se ha escrito sobre su bibliofilia y su contribución al origen de la archivística española moderna, al frente de la Biblioteca del Palacio Real primero y después al servicio de la Academia de la Historia. Sus preferencias se centraban en la literatura medieval hispanoárabe, de la que publicó numerosos estudios y revisiones críticas. No obstante, su capacidad recopilatoria abarcó otras temáticas de relevancia para los estudios de áreas específicas de la Historia del Arte, como la Tradadística de *Re Militari* o ésta relativa a la Historia de las Artes Escénicas, conformando en gran parte lo que hoy constituye el inestimable fondo de la principal biblioteca madrileña y que, sin embargo, no suele mencionarse en catálogos antológicos al respecto, no sólo italianos sino internacionales, tanto en flagrante como injusta omisión. En este sentido, concretamente, otro de los itinerarios presumibles del ingente material sobre los temas del espectáculo se habría iniciado desde el propio ámbito cortesano de la capital, recopilado no mucho después por José Antonio Armona y Murga, Corregidor de Madrid, a partir de la información acerca del trabajo organizador del Marqués de Heliche o de Liche, D. Luis de Haro, o del Condestable de Castilla, sobre el teatro en los reinados de Felipe IV y Carlos II. Ya en el siglo XIX, Gayangos adquirió una parte de la biblioteca de Armona y por otra, los borradores de un gran tratado que éste preparaba antes de morir en 1792, a manera de testimonio laudatorio de la historiografía teatral española, fueron ordenados igualmente en el siglo siguiente por el célebre compositor de zarzuelas ya mencionado Francisco Asenjo Barbieri, que por descontado, también acabaron en la Biblioteca Nacional. Por si fuera poco, para explicar la presencia de textos y material gráfico sobre festejos varios y celebraciones de procedencia foránea, útiles e interesantes por su repercusión en el entorno cortesano hispano en este mismo centro bibliográfico y documental, valdría la pena volver a aludir a la labor de Gayangos, en este caso como Archivero de la Real Casa en 1833, quien “había realizado además diversos trabajos, tanto oficiales como personales en varios archivos nacionales muy vinculados a la Corona, en la propia Biblioteca Real, durante los años 1833, 1837 y 1843, en la de El Escorial o en el Archivo de Indias, antes de ser nombrado académico correspondiente desde 1841 en la Biblioteca de la RAH. Precisamente, de esos tiempos databa la estrecha relación de Gayangos con otro de los personajes habituales en los ex-libris que estipulan la procedencia de las obras que aquí vienen a colación, su amigo Asenjo Barbieri, no menos interesado por su lado en cualquier vertiente artística vinculada con géneros musicales, como este de la ópera, cuyos orígenes se remontan a las fábulas mitológicas de probada raigambre en los ámbitos de las Cortes Europeas del siglo XVII. Información al respecto que se puede encontrar en el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, redactado por don Pedro de Roca, Madrid, 1904. También ver BANCES CANDAMO, Francisco: *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan W. MOIR, Tamesis Books, Londres 1970, pp. 38-39. ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, Cristina: *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*,

testigo en la nueva centuria fue recogido por Giulio Parigi, de quien se atesoran exponentes de su trabajo para los tempranos montajes de *La liberación de Tirreno*¹⁷, *Santa Orsola*¹⁸ y el *Solimano*¹⁹, muchos de ellos perpetuados para la posteridad de la mano de un cronista de excepción, Jacques Callot, quien durante años asistió a los festejos mediceos y fue el encargado de fijar las instantáneas de tan magnos fastos, mediante las estampas que hoy sirven de fuente de conocimiento indispensable de lo que tales instrumentos de propaganda, lujo y adoctrinamiento lúdico fueron en su origen en la época moderna. Aparecen así inventariados entre una larga lista de grabados del artista de Nancy aquellos en los que se refleja el ambiente festivo de la Florencia de los Medici, como la llamada Serie de la *Guerra de Amor* o la *Guerra de la Belleza*, experiencia que le sirvió después para “retratar” festejos de similares características en su retorno a Francia y de la que también queda cumplida muestra entre los soberbios fondos de la principal biblioteca madrileña, lugar en el que también se conserva un ejemplar de la *Hipermestra*²⁰, de cuyas decoraciones para su representación en el Teatro de la Pérgola se ocupó Ferdinando Tacca, uno de los discípulos de Giulio Parigi. E igualmente de procedencia florentina, los ecos de los espectáculos cortesanos de finales de siglo, con ejemplos como el del soberbio *Il Greco in Troia*²¹, con libreto de Mateo Noris y diseños escenográficos de Jacopo Chiavistelli, expuestos en varias series impresionantes de estampas, grabadas por Arnold Van Westerhout (1651-1725), cuyo análisis pormenorizado dejo para otra ocasión, más adelante.

Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007, p. 49 y p. 179. DE ARMONA Y MURGA, José Antonio: *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España*, Prólogo, edición y notas de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava, Vitoria 1988.

¹⁷ En la Biblioteca Nacional de Madrid, la referencia a esta obra, de hecho, se hace como “Intermedio”, para aludir a los tres grabados de Callot que ilustraban el montaje de Giulio Parigi. Fechados en 1617 en Florencia, no constan sellos ni marcas ex-libris, asumiéndose como en no pocas ocasiones, que una gran parte del monto total con el que se dotaron los fondos originarios de la Biblioteca Nacional provenían de la Biblioteca Real, cedidos para su fundación, como ocurre en este caso como único indicio al respecto de procedencia o pertenencia. En la ficha catalográfica constan como: “Primo Intermedio della Veglia della liberazione di Tirreno...dove si rapva il monte d’Ischia con il Gigante Tifeo sotto. Secondo Intermedio dove si vide armarsi l’Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno. Terzo Intermedio dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la bataglia.” Figuran con las signatura ER/1171(121)-ER/1171(14).

¹⁸ *La Regina Sant’Orsola...* [Texto impreso] : recitata in Musica nel Teatro del Serenissimo. Fray Ducae di Toscana : [opera en cinco actos], Salvadori, Andrea, 1625, (In Fiorenza): Pietro Cittoncelli, que figura con signatura R/10831. Procede dicho ejemplar de la colección de Pascual Gayangos.

¹⁹ *IL SOLIMANO* [Material gráfico]: TRAGEDIA DEL PROSPERO BONARELLI AL SERmo. GRANDVCA DI TOSCANA/lac. Callot Fa. in aqua fort, Florencia: Pietro Ceconcelli, 1620. Invent/8091-Invent/8096. Serie completa, aunque desordenada (L. 363, L. 367, L. 368, L. 365, L. 366, L. 364), que figura con signatura INVENT/8091-INVENT/8096. No se sabe su procedencia, ya que los grabados de Callot no tienen ningún sello ni marca que indicara la forma de ingreso en la Biblioteca Nacional.

²⁰ T/2024 BNE. Ex-libris y sello con anagrama BR.

²¹ *Il Greco in Troia* (Material gráfico). Festa teatrale rappresentata in Firenze per le Noze de Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo e Violante Beatrice Principessa di Baviera, Firenze 1688. Diecisiete estampas con la firma de Westerhout, quizás publicadas entre 1700 y 1800 y que constan inventariadas con signatura ER/1171(92)-ER/1171(108).



Figura 1. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation²². 1627 Jacques Callot. Bne.

Escapando de la procedencia toscana en el origen del festejo, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva igualmente ejemplares de obras no menos significativas, como la *Ermione*²³ de Pio Enea degli Obizzi, representada en Padua en 1636, con decoraciones ideadas por Alfonso Rivarola, conocido como *Chenda*, al tiempo que se localizan exponentes de las obras de temática contemporánea en los artistas que estaban fijando las bases de los géneros melodramáticos a lo largo del Seicento, como *Il Cronwele*²⁴, del conde Girolamo de Graziani, en Bolonia, en 1671.

El Drama mitológico de gran envergadura, maquinaria y movimiento escénico casi convulso también está bien representado, gracias a la presencia de un ejemplar del *Bellerofonte*²⁵ de Moniglia, con decoraciones diseñadas por el *Gran Mago* Giacomo Torelli. De la misma forma que es posible seguir el rastro de la difusión europea de tales prácticas, quedando testimonio de la importancia que se le dio en la Francia de Luis XIV al género megalómano importado por Torelli y a las manifestaciones derivadas de la influencia italiana, en forma de cuatro magníficos grabados de Berin y Dolivar, cuya temática –como *Perseo* o *Roland*– incidía en el interés imperante en el país vecino en la década de los ochenta, en el marco de la institucionalización académica impulsada por el Rey Sol y su ministro Colbert.

El recorrido por la evolución de la Escenografía del siglo XVII, hasta desembocar en las composiciones concebidas con deleite obsesivo, por la multiplicidad perspectiva hasta el infinito y por las llamadas vistas angulares de los Bibbiena, también pasa por la mención de los artistas que figuran en el catálogo de los más reputados y cuyo trabajo se focalizó en el ámbito de las posesiones austríacas de los Habsburgo, como fueron

²² Fechada en 1627, consta con signatura INVENT/8190, BNE.

²³ *L'Ermiona* del Sr. Marchese Pio Enea Obizzi per introduzione d'un Torneo à piedi & à cavallo e d'un balletto rappresentato in musica nella città di Padova l'anno MDCXXXVI ... [Texto impreso] / descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini. In Padona): per Paolo Frambotto, 1638. R/35564.

²⁴ GRAZIANI, Girolamo, Conte de Bologna: *Il Cromuele* (Texto impreso). Tragedia, Manolesi, Bologna, 1671. Consta con la signatura T/10803.

²⁵ *Il Bellerofonte*, de Vincenzo Nolfi. Inventariado con signatura T/28028, sin marcas ni sellos, por lo que no es posible establecer su procedencia.

indudablemente los Burnacini, especialmente Ludovico Ottavio, quien firmó los diseños de las decoraciones para *Il Pomo d'Oro* en 1668 y para *Il Fuoco Eterno*²⁶, de Draghi en 1674.

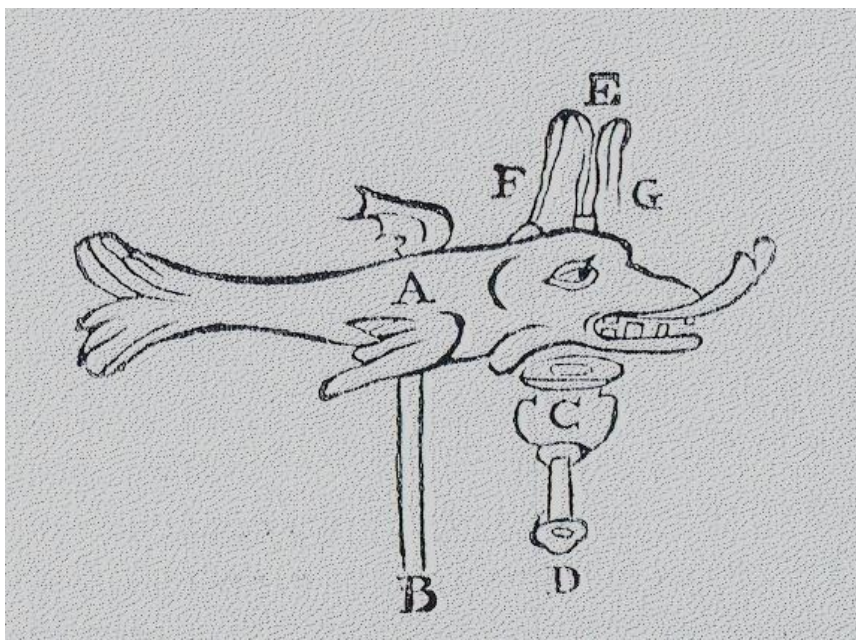


Figura 2. N. Sabbattini. *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne' Teatri* 1638. Bne.

La influencia de la obra de Sabbattini es perceptible en toda la órbita de las decoraciones escenográficas italianas y europeas. Sus textos antológicos figuraban en las Bibliotecas de los expertos en la materia. Mucho se ha mencionado, porque es ciertamente apreciable, en la experiencia práctica de los montajes de Torelli, pero de igual forma, previamente en el ámbito florentino de Giulio Parigi y Ferdinando Tacca después, donde se acusaron las notables amplificaciones de composiciones más espectaculares que quedaron retratadas en la tratadística de Sabbattini, como se pueden establecer analogías con la iconografía de grabadores vinculados a dichas manifestaciones del Arte Efímero, a través de la obra de Jacques Callot o de Stefano della Bella (1610-1664). De hecho, la correspondencia de la iconografía que surcaba el caudal de los distintos formatos artísticos, desde la estampa al tratado y directamente al escenario de la Fiesta Barroca, ya es perceptible anteriormente y todo ese vocabulario de seres fantásticos muestra similitudes, como la de esta ilustración del texto del escritor de Pesaro y una de las estampas de Johan Sadeler (1500-1600)²⁷.

²⁶ *Il Fvoco eterno cvstodito dalle Vestali* [Texto impreso]: Drama musicale per la felicissima Nascita della Sereniss. Arcidrechessa Ana Mevria... Siglia... dell'Imperatore Leópoldi della Imperatrice Clavdia Felice... / Poste in Musica del Sr. Antonio Draghi... Con l'arie per li Baellitti del Sr. Gio: Erico Smelzer. Vienna : Christofore Cosmerovio, 1674. Lam. grab. por: Mathäus Küesel, segun L. Burnacini. ER/3023 BNE. No consta sello de procedencia, ni marca de propietarios anteriores.

²⁷ *[Los cuatro elementos]* [Material gráfico] / M de vos inventor, Joannes sadeler fecit & excudit. La serie completa consta de 4 estampas: [Agua] AQUA. INVENT/49400. No en vano, Callot completó su formación en Roma en el estudio de su compatriota Philippe Thomasin y también se familiarizó con las obras de artistas flamencos como Sadeler. Anthony BLUNT, "Enrique IV y la Regencia de María de Medici", *Arte y Arquitectura en Francia*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1977, cap. V, p. 191.



Figura 3. Johan Sadeler. *Agua*. Estampa. Entre 1572-1600.



Figura 4. Johan Sadeler. *Agua*. Estampa. Detalle.

Sólo es posible comprender algunas de las creaciones de Bacchio del Bianco para las celebraciones cortesanas madrileñas²⁸, si se ponen en relación con el ámbito florentino de espectáculos de amplio espectro en la sorpresa visual, con el que se

²⁸ "El cuatro de julio de 1657, la víspera de San Pedro, Su Majestad se embarcó esa noche en la armada que ha hecho en el Retiro contra Cronwell... Aquella noche y tarde fue el festejo grande, acompañando el Rey a pie a su mujer, que iba en silla, y las damas tras él, locas de regocijo...La galera es cosa grande. Andan en ella 60 personas y aquella noche hizo la artillería de las suyas; los ministriles moros a la par atronando los aires, fuera de otras embarcaciones menores donde las Sirenas y Nereidas, si llegaran al Leteo, suspendieran las almas..." Por cierto, que tan sólo unos días después, debido a los rigores estivales "encalló en el Retiro la Real de España, por falta de agua, que se acorta con el calor y rezumarse algo los estanques. Hiciéronla nadar a fuerza de brazos y remos, quebrando ocho, visto lo cual por el marqués de Liche, general de esta armada, ha puesto en plática hacer lugar a Jarama, para que, Atlante de tan gran peso, la sustente en sus hombros de cristal". En BARRIONUEVO, Jerónimo de: *Avisos (1654-1658)*, CLXXXVI, Biblioteca de Autores Españoles, II, Edición y estudio preliminar por A. PAZ y MELIA, Madrid, 1969, pp. 89-90.

había formado el emigrado italiano. Precisamente, a través del lenguaje iconográfico de la *Naumachia* de ascendencia latina se había difundido el tema del grutesco, de los mascarones fantásticos del gusto de la Cámaras de Maravillas Manieristas del Cinquecento. Uno de los especialistas en este género fue Bernardo Pocetti²⁹, autor de los frescos de la Gruta Grande de Bóboli. El *Pocetti* se había educado en la tradición formal de las decoraciones vasarianas, de seres monstruosos que poblaron jardines como el de Bomarzo, con oníricas torres inclinadas, grutas en forma de sorprendente mascarón a escala humana y sierpes colosales, en las cercanías de Roma, o como aquéllos que luego ya ideó él para la proa y la popa de la nave de *Calai e Zeti*, una suerte de sirena y arpía, que pudieron contemplar los espectadores de *L'Argonautica* en julio de 1608, en Florencia y a la que Giulio Parigi, quien diseñó todas las embarcaciones del magno evento, se refería como la *festa d'Arno*³⁰.

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

Pues bien, nada se dice en las referencias a archivos, bibliotecas y colecciones que poseen réplicas de este interesante material, de los centros documentales hispanos y, sin embargo, es lógico el interés cortesano coetáneo, en busca de modelos de emulación de tales usos y costumbres. Eso explicaría la presencia en la Biblioteca Nacional de cuatro estampas³¹ firmadas por Callot, con vistas de enfrentamientos navales, y otras dieciséis que figuran con el título de Batallas de los Medici, insertas en una *Vida de Ferdinando de Medici*, impresa en 1619, en la que figuran como autores y coautores Jacques Callot, Antonio Tempestá y el mismo Pocetti³² respectivamente.

²⁹ NEGRO SPINA, A. 1983. *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, p. 67.

³⁰ BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of The Medici... Op. Cit.*, p. 59.

³¹ Folleto titulado *Relazione della Presa di due Bertoni di Tunis fatta in corsica in Firenze*, nella stamperia di Zanobi Pignoli, 1617. 1. El Ataque, 2. El Abordaje de Bertone, 3. El Abordaje de Petaccio y 4. El Abordaje, con signatura INVENT/8130.INVENT/8133

³² De hecho, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva igualmente una no menos interesante imagen, dentro de todo este rico corpus, de Jacques Callot, cuyo título consta como "El Infierno", una estampa de 1612 basada en un dibujo de Pocetti, que serviría para demostrar su relación directa e implicación como fuente de inspiración tanto de Giulio Parigi como de Callot, apreciable también en las creaciones de ambos dos en montajes posteriores, como el de la *Veglia della Liberatione di Tirreno e Arnea*, que se analiza a continuación.

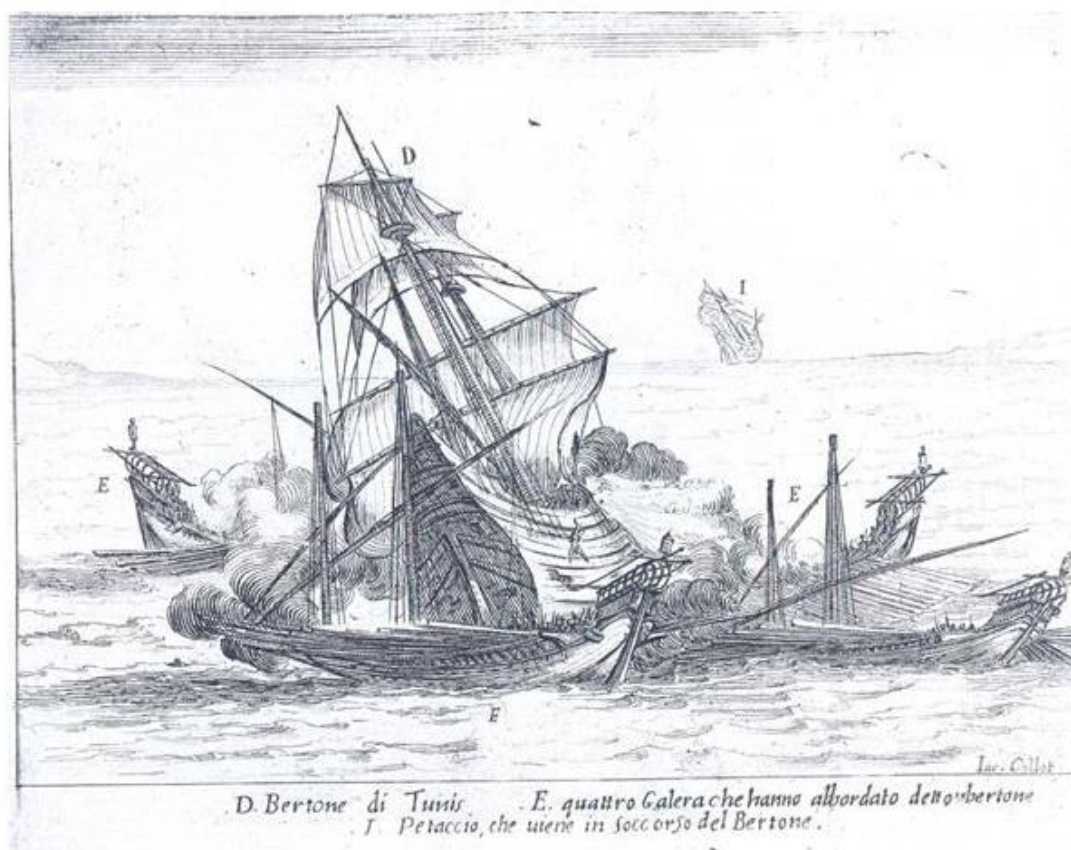


Figura 5. Jacques Callot, D. Bertone di Tunis e quattro Galera che hanno abordato detto Bertone. I Petacci, che viene in socorros del Bertone. 1617

A tenor de lo encontrado entre esos ricos fondos específicos de la institución madrileña, por tanto, la balanza del gusto cortesano hispano parece decantarse por la literatura y la experiencia escenográfica florentina del Seicento, aunque también hay ejemplos definitorios de la nueva concepción del teatro veneciano exportado a Francia, gracias a los grabados de Callot, los trabajos de Torelli y los Vigarani, difundidos por el resto de Europa, a través del discurso especulativo compilatorio de Menestrier y Nicolás Sabbattini³³, actualizando el texto precursor de Sebastiano Serlio, al amparo de cobertura temática de la perspectiva científica.

³³ *Pratica di Fabricar Scene, e Machina ne' Teatri. Ristampata di nuovo coll' Aggiunta del Secondo Libro. All' Illustriss. E Reverendiss. Sig. Monsig. Honorato Visconti, Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, & Essarcato di Rabean Presidente. Con Privilegio In Rabean, per Pietro de Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali 1638.* Este ejemplar conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, tiene la Signatura de ER. 2583 y resulta de notable interés, por la anotación que aparece en los Preliminares, en la que se puede leer: "Donné a Monsieur Couvenez, architecte, par son serviteur et ami DeBêhain". Quizás sea Couvenez un trasunto lingüístico del apellido del pintor Jouvenet. En cuanto a su procedencia, tiene un sello de la Biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), el notable compositor y musicólogo, a cuyo interés por el patrimonio histórico musical, italiano y español, se le debe la estimable colección cedida a la institución madrileña, de la que forma parte el ejemplar de la obra de Sabbattini.



Figura 6. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues.
Jeux de recreation. 1627. Jacques Callot. Bne. Detalle.

Se conocía un ejemplar de esta estampa de la colección de R.L. Baumfeld, conservado en la National Gallery de Washington, idéntico a éste de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero ambos comparten la referencia al interés de Callot por la captación de los abundantes festejos de la sintaxis celebrativa florentina, que persistió aún con la reelaboración de la misma temática en su regreso a suelo francés. Estas imágenes tenían su origen en aquéllas de diversa temática en la ostentación de la lúdica propagandística, integradas en la serie conocida como los *Capricci*, constituidas por una serie de pequeños grabados que mostraban festivales, carnavales, torneos y juegos ecuestres, de modalidades nacionales como el palio o carreras de carrozas, instituidas desde 1540 por Cosme I en honor de San Juan Bautista, fuegos artificiales y demás divertimentos florentinos con decoraciones efímeras, todos los cuales componen igualmente el modelo de referencia de la práctica cortesana y que Callot pudo contemplar a lo largo del año 1617. Como Callot, otros monarcas europeos aprendieron la lección de incorporar el espacio urbano como espacio de representación, tal y como acostumbraban en la ciudad del Arno a habilitar las plazas delanteras de reconocidos santuarios, frente a la Santa María Novella o Santa Croce en la devoción popular, a manera de hipódromos ocasionales. Por otra parte, además, instantáneas como éstas abundan en información al respecto de los personajes de la llamada “Comedia del Arte”, compañías profesionales de actores de caracteres habituales, que participaban masivamente en los festejos mediceos, precisamente por eso, exportados después a otras cortes europeas, funcionando en sus giras como vehículos de transmisión de usos y costumbres lúdicas festivas. Así, es posible mencionar a la Compañía *dei Confidenti*, promocionados por Giovanni de Medici, demandados por Callot para escenificar el *Siège de Gradisca* en 1618, en la que se destacaba el nombre del célebre Doménico Bruni en el papel de enamorado, Francesco Gabrielli en el de Scapin o inventor de máscaras, Marc’Antonio Romagnesi, en el de Pantalone³⁴.

³⁴ L’œil teatral”, en Jacques Callot (1592-1635), Actes du colloque du Louvre et la ville de Nancy, Junio 1992, Musée du Louvre y Klincksieck, Paris, 1993, p. 215. Y específicamente sobre este asunto, puntualmente, ver TAVIANI, F. y SCHINO, M.: *Il segreto della Commedia dell’Arte*, Casa Usher, Florencia, 1982; FERRONE, S.: *Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Turín, 1993.



Figura 7. Carriere et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats et aues. Jeux de recreation. 1627. Jacques Callot. Bne. Detalle.

Para Callot, los años pasados en Florencia fueron un tiempo de aprendizaje que le hicieron profundizar en su interés por el teatro y en general por las decoraciones conmemorativas que él inmortalizó en sus grabados, convirtiéndole en uno de los mejores cronistas de esa época. No se trata de entrar en el debate sobre la participación en mayor o en menor medida del grabador en los diseños decorativos de los montajes, porque lo cierto es que su obra gráfica contribuyó a la difusión de un modelo protocolario en la puesta en escena. Después de un siglo de experimentación, en la primera mitad del siglo XVII, el espectáculo florentino se asienta ya sobre una tradición expresiva en la organización de eventos lúdicos con trasfondo iconológico, que requería una habilidad técnica para movilizar simultáneamente todos los recursos disponibles, incluyendo los creativos provenientes de un grupo de eruditos y artistas, encargados de la elaboración de la política ideológica del Estado para la legitimación dinástica, en lo que algunos han denominado *culture de l'épargne dans l'ostentation*³⁵.

³⁵ «L'œil teatral... *Op. Cit.*, p. 203. Ver también DANIEL, Howard (ed.): *Callot's etchings*, Dover Publications, New York, 1974.

Da capo. Parigi: maestro de maestros escenógrafos

El punto de partida de la ascendente carrera de Giulio Parigi, que comenzara como modesto albañil en Prato, alcanzó su momento culminante en los años en que la ciudad se beneficiaba del privilegio de granducado y ya desde su misma llegada a Florencia, recibió favores por el vínculo de su abuelo con la prestigiosa parentela de Bartolomeo Ammannati, derivado del matrimonio de Santi di Baccio Parigi con Laura Ammannati. Así, se estableció un nexo de la familia con el grupo de artistas más eminentes de la época, cuando Alfonso Parigi, el padre de Giulio, mencionado por Baldinucci como hombre de formación autodidacta, colaboró en la obra de Vasari y de Buontalenti, no sólo en la capital sino en otras localidades del territorio toscano, como Arezzo³⁶, y entre otras cosas, en la *Naumachia* organizada en el cortile del Palacio Pitti, en el marco de la *Sbarra* de 1589, con la que se conmemoraban los esponsales de Fernando I y Cristina de Lorena, de célebre recuerdo por las estampas de Orazio Scarabelli. El hecho es que cuando murió en octubre de 1590, el hijo había terminado sus estudios de arquitectura, matemáticas y ciencias aplicadas, para hacerse cargo de las actividades paternas dentro “Della cultura artistica del piú celebre prozio”³⁷. Para entonces, era un artista formado no sólo en la experiencia de habilidad mecánica de raigambre medieval, sino mucho más en el de las actividades intelectuales, especulativas propias del Humanismo renacentista, e incluso más en clave del sorprendente Manierismo. Él, más propiamente, se consideraba un arquitecto y con esta denominación figura en los libros de cuentas y anotaciones de los Archivos Mediceos³⁸. Tanto él mismo como su hijo Alfonso Parigi el Joven se fueron inclinando progresivamente hacia soluciones más flexibles, dentro de lo que algunos han denominado “tridimensionalité architettonica e gusto puramente scenografico”³⁹, más en la línea de Il Caccini, Gerardo Silvani o Il Cigoli, en busca de “sintomi di un processo di gestazione”⁴⁰. Así, pese a los debates sobre tendencias estilísticas por las que iba decantándose el ambiente florentino, lo cierto es que Parigi fue escorándose hacia posturas que reafirmaban el espíritu de la mentalidad de las fantasías manieristas de Buontalenti, porque éstas servían al propósito de consolidar a la familia gobernante en el trono granducal, dentro de los usos y costumbres del Absolutismo en el temprano barroco, afianzando el nivel social jerarquizado mediante la instrumentalización, cada vez más profusa y espectacular, de las Artes Plásticas.

Con los primeros atisbos de una cierta crisis económica, Cosme II, “per natura sensibile ai piaceri dell’immaginazione, alla musica e alla poesia e agli spettacoli cavallereschi”, a partir de 1609, comenzó una campaña de propaganda política alternativa de exaltación de los valores patrios, con la que enmascarar una situación decadente. Es en este contexto en el que hay que situar todo un mundo de recreaciones ilusorias, laudatorias de los valores originales distintivos, que hicieron de la ciudad del Arno una

³⁶ «Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L’Argonautica», en NEGRO SPINA, A.: *Giulio Parigi e gli incisori... Op. Cit.*, p. 39.

³⁷ *Ibid*, p. 40.

³⁸ MERINO, E.: «Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi», en *Revista Electrónica Espéculo*, nº. 45, UCM, julio-octubre 2010.

³⁹ “Gli inizi. La collaborazione con Remigio Cantagallina: Il Giudizio di Paride e L’Argonautica”, en NEGRO SPINA, A.: *Giulio Parigi... Op. Cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid*, p. 41.

capital política y cultural. De esta forma, mediante el esplendor de los refinados ornamentos de los aparatos espectaculares, se ejercitaba de facto la manipulación doctrinaria, sobre un formato especialmente grato por su vertiginosa rapidez, como era el llamado *fare presto* o Arte Efímero, aquél que se ha considerado el verdadero sueño hecho realidad, la vanguardia estética de los Humanistas.

Parigi conformaba, en los primeros años del nuevo siglo XVII, una camarilla de ilustres personajes, de amplia y variada erudición académica, de la que también formaban parte Jacques Callot, Teodoro Filippo di Liagno, conocido como Filippo *Napoletano*, o Paolo Orsini⁴¹ entre otros, todos los cuales participaron a su vez de la rica, amena y refinada vida social de la corte medicea, tanto en las representaciones teatrales como en recitales musicales, banquetes y bailes. Actividades todas que Parigi intentó integrar en espectáculos de amplia y diversificada concepción, puesto que conocía de primera mano el repertorio completo del lenguaje celebrativo.

La opera-torneo

Aún pesaban en la memoria visual de los florentinos y persistieron igualmente en el ideario de Parigi las creaciones de Buontalenti, de las que también se hizo eco posteriormente la tratadística específica de Sabbatini, en la década de los 30, cuando Callot realizó la estampa con el “retrato” de la corte medicea en plena celebración en el Teatro de los Uffizi⁴² diseñado por Buontalenti. La misma imagen, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, servía para ilustrar el primer Intermedio de la *Veglia della Liberazione di Tirreno e Arnea, autori del sangue toscano*, cuyo texto era de Andrea Salvadori, llevado a la escena en la tarde del 6 de febrero de 1617. En el grabado⁴³ se recoge el momento específico en el que los caballeros toscanos se liberaban del embrujo de la maga Circe, con la ayuda de Hércules. Descendiendo del proscenio a través de las escalinatas, estaban disponiéndose en el espacio de la orquesta, previo al inicio del baile en el que participaron los protagonistas del evento, Cosme II y M^a Magdalena de Austria. El diseño de Buontalenti para el aparato escénico del conocido como Teatro Mediceo, en el Palacio de la Magistratura de Florencia, o los Uffizi, ya mostraba las características del prototipo de edificio autónomo para la celebración de espectáculos de amplio espectro, a la manera de Teatro Palladiano de Vicenza, aunque similar en mayor

⁴¹ A quien dedicó Parigi una *Relazione d'uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo Pitti*, impresa en 1606, del que se conserva igualmente una copia sin ilustración en la Biblioteca Nacional de Madrid, convertida a tenor de todo lo encontrado entre sus fondos en la actualidad, en uno de los principales centros bibliográficos sobre la Historia del Espectáculo y la Escenografía del siglo XVII. MERINO, E.: «Herederos de Buontalenti... *Op. Cit.*

⁴² El Teatro de los Uffizi cayó en desuso tras la muerte de Parigi –el último montaje que allí se celebró data de 1628- hasta el siglo XIX, en que llegó a ser sede temporal del Senado Italiano. BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of the Medici...*, *Ibid*, p. 112; HEIKAMP, D.: “Il teatro mediceo degli Uffizi”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. XVI, 1974, pp. 323-332. ROSELLI, P.: «I teatri dei Medici», en *Bollettino degli Ingegneri*, vol. XXII, 1974, nº 7, pp. 3-12.

⁴³ «L'apparato architettonico per le nozze del granduca Ferdinando I, 1589», en capit. V, *Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo*, GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Leo S. Olschki, Florencia, 2001, pp. 171-172.

medida al de los Farnese en Parma⁴⁴ de comienzos del siglo XVII, más o menos en las mismas fechas en las que se ubica la estampa crónica de Callot: un espacio en forma rectangular, prolongado y enmarcado por la grada del anfiteatro de madera y rematado por una arquería porticada en la línea de la arquitectura teatral latina. Como en el Teatro de Giovan Battista Aleotti, apodado *L'Argenta*⁴⁵, la madera de la estructura presenta una concepción ilusoria a imitación del mármol y piedras duras multicolores y pintura fingida.

En esta ocasión, en la escenografía creada por Parigi, a través de las otras dos estampas de Callot, parecía predominar la profundidad perspectiva en base a un punto de fuga bajo, *ex sede descensa*, para conducir la vista hacia el monte al que estaba encadenado Tirreno, frente a un espacio más reducido de la siguiente sala infernal, poblada de ruinas. A esas alturas, toda la coreografía estaba ya dispuesta en la "platea", en la arena, cuya instantánea quedó recogida en el grabado por Callot⁴⁶, formando una amplia curva oval de absoluta simetría, en la cual la danza servía como movimiento amplificador del espacio, a través del cual desaparecían los límites entre unas y otras zonas, con un resultado "extraordinariamente unitario"⁴⁷. Así, la escenografía de Parigi adquiriría una de sus características esenciales: un organismo vivo, un *trait d'union* de los distintos eslabones del espacio del espectáculo, aprovechando el diseño de Buontalenti de gradas en el frente del proscenio, en el cual era la composición del artificio escénico y no la acción de los personajes la que determinaba el desarrollo de los espectáculos.

⁴⁴ El Teatro Mediceo sirvió de modelo del Teatro Farnese, comenzado en 1618, como remodelación de una estancia o sala de armas anterior, e inaugurado en 1628, con ocasión de la boda de Odoardo Farnese y Margarita de Medici, precisamente. Entre otros, se puede consultar LAVIN, Irving: «Lettres de Parme et debuts au théâtre baroque», en *Le Lieu teatral á la Renaissance*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1964, pp. 105-158.

⁴⁵ Ver más información en 3. Luoghi teatrali stabili. Progettare e costruire teatri, "Dalla festa alla scenografia: Luoghi, apparati, teatri effimeri e sale di teatro", en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma 1995, cap. V, pp. 198-206.

⁴⁶ Ver ROTHROCK, O. J. y VAN GULICK, E.: «Seeing and Meaning: Observations on the Theatre of Callot's Primo Intermedio», en *New Mexico Studies in the Fine Arts*, vol. IV, University of New Mexico, Mexico, 1979, pp. 16-36; BLUMENTHAL, Arthur R.: *Theater Art of the Medici... Op. Cit.*, p. 112.

⁴⁷ "L'opera-torneo", en MOLINARI, C.: *Le nozze degli déi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, M. Bulzoni, Roma, 1968, p. 73.

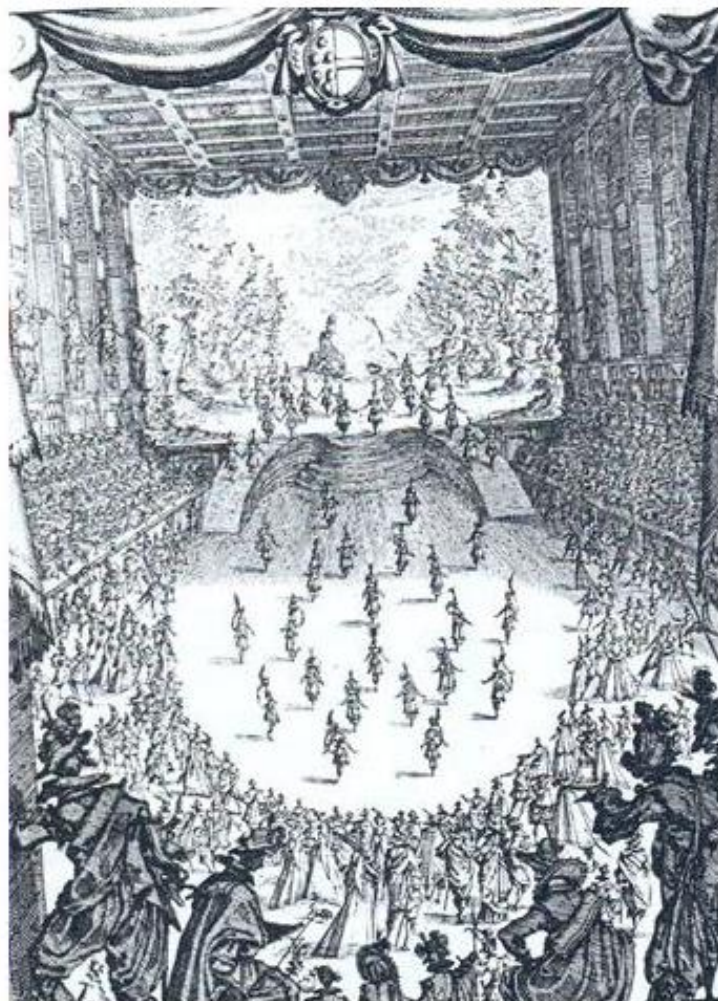


Figura 8. Jacques Callot. Intermedio. *La veglia della liberatione di Tirreno fatta nella sala delle comedie der Sermo. Gran Duca de Toscana il Carnevale del 1616 dove si rapva Il Monte d'Ischia con Il Gigante Tifeo sotto*. Escenografía de Giulio Parigi

A continuación, siguieron otros dos episodios, el del Infierno ya mencionado y otro que simulaba el Reino del Amor, construido en base a una gran escenografía arquitectónica, a través de la cual salieron los liberados del embrujo de Circe, descendiendo a pasear por el campo los participantes de la contienda caballeresca, renovando la conexión entre ambos planos, el del proscenio y la arena de la *orchestra* clásica griega, convertida en marco consustancial de las danzas coreografiadas por Agnolo Ricci, en que terminaron por transformarse los torneos⁴⁸ de bélica raigambre medieval. De la guerra al pasatiempo meramente cortesano o *giostra*, que fue

⁴⁸ La ópera torneo, el género canonizado en los espectáculos de Ferrara, alcanzó amplia difusión en otras cortes italianas y trasplantado a las grandes cortes de Europa central, como Viena, donde en 1652 se pudo ver el grado de virtuosismo desarrollado en el montaje de tales eventos, entre otros en *La Gara* y en *Il Pomo d'Oro*, cuya dirección artística corrió a cargo de Giovanni y Ludovico Burnacini. C. MOLINARI, «L'opera-torneo», en *Le nozze degli déi... Op. Cit.* pp. 94-95. Al respecto, véase también TORREFRANCA, Fausto: «Il primo Scenografo del Popolo: Giovanni Burnacini», en *Scenario*, III, 1934 y BIACH-CHIFFMANN: *Giovanni e Ludovico Burnacini*, Viena-Berlín, 1913.

desplegado con gran habilidad y velocidad “e si schifó quellla noia che suole per lo piú portare la lunghezza di simile abbattimenti”⁴⁹. Por otra parte, en cuanto al método utilizado en la composición, parece deducirse el uso de un punto de vista múltiple pero unitariamente verosímil, en la percepción óptica de todos los espectadores que circundaban la *cavea*, como en la Vicenza Palladiana del Cinquecento, ya que todos ellos debían tener una visión óptima de la representación, diferente pero igualmente preferente desde todas las posibles ubicaciones, como “una pintura en movimiento o una arquitectura en movimiento”⁵⁰, para cuya percepción se debía hacer un esfuerzo intelectual de reconstrucción, en la que lo que realmente maravilla es la apresurada resolución intuitiva y perspicacia con que el público de la época accedía al mensaje genérico de la iconografía tanto como al iconológico.

Con *La Veglia della liberazione di Tirreno* se celebraban los esponsales de Caterina, hermana del Gran Duque, Cosme II, con el Duque de Mantua, Ferdinando Gonzaga. Y la fábula mitológica ideada por Salvadori⁵¹ incidía en la creencia del origen legendario de la estirpe medicea. Los Intermedios, en las dos imágenes tras la vista del interior de los Uffizi, representaban el enfrentamiento de dos grupos de contendientes armados, protagonizados por miembros de la aristocracia toscana: doce caballeros infernales contra los doce que defendían la “Squadra” del Amor, combatiendo tanto a espada como con lanza en ristre. Estilísticamente, por su parte, las ruinas que enmarcan las escenas con los diabólicos personajes del Hades ficticio, aún muestran una deuda notable con las creaciones de Buontalenti para *La Pellegrina* (1589).

Además del primer ballet interpretado por doce damas y otros tantos caballeros, el espectáculo también estaba integrado por una coreografía de veinticuatro personajes y un baile final de ochenta componentes, entre hombres y mujeres. Los tres Intermedios mezclaban personajes, a partir de una reinterpretación de la obra de Ariosto junto a otros de la mitología clásica, como Hércules, Circe, Plutón, Radamante Juno y Minos, junto a alegorías como la de la volubilidad del amor, *l’Incostanza*. Pero, el verdadero protagonista, lógicamente, era Tirreno, personificación del pueblo etrusco, antecesor directo de la patria Toscana de los Medici, que legitimaban así su dinastía de comerciantes enriquecidos, como *Primus inter pares*, y cuya glorificación era el verdadero objetivo del espectacular montaje. Aquél, lograba evadirse de las garras del embrujo de Circe para unirse a su amada Arnea, que le había seguido hasta Ischia, y todo ello fue representado con un enorme “apparato...di quanto piú sorprendente óptese creare l’esperta ingegneria del tempo”⁵², con mutaciones

⁴⁹ «L’opera-torneo», en MOLINARI, C.: *Le nozze degli déi... Op. Cit.* p. 74.

⁵⁰ *Ibid*, p. 75. Es sencillamente maravillosa la forma en que lo explica Umberto Eco en las páginas de esta misma obra, o sea, una “*opera aperta*” en la que “cada espectador tiene su propio punto de vista para penetrar en el conocimiento o en su percepción de la obra y ninguno de tales puntos de vista pueden considerarse privilegiados”, viendo en la “*spiritualità barocca la prima manifestazione della sensibilità moderna*”, en la que se perciben los orígenes de las múltiples lecturas de la sensibilidad y complejidad del Barroco.

⁵¹ Se hace referencia a estas estampas igualmente en GARBERO ZORZI, E.: «Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo», en *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici... Op. Cit.*, capit. V, p. 191.

⁵² NEGRO SPINA, A.: «Giulio Parigi e Jacques Callot: le incisioni dal 1612 al 1619», en *Giulio Parigi e gli incisori... Op. Cit.* 102.

escenográficas ante los atónicos ojos de los espectadores, apoteosis y nubes, carros y todo tipo de fuegos de artificio.

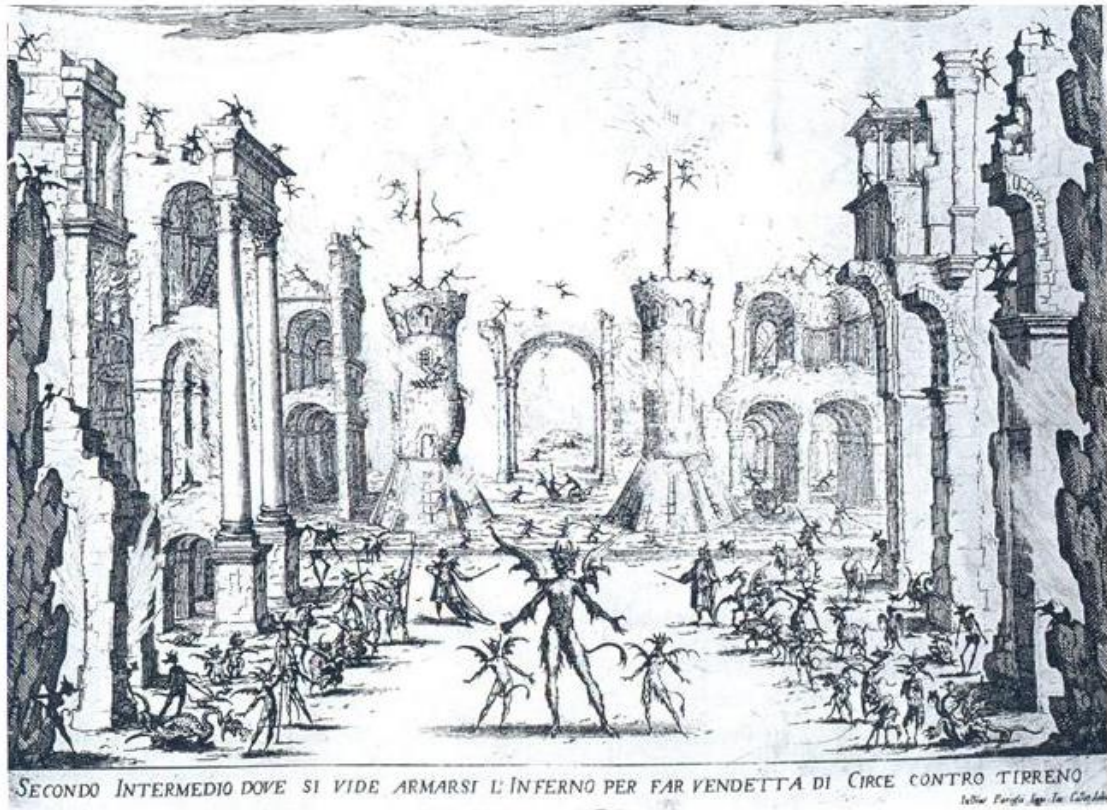


Figura 9. Jacques Callot. Segundo Intermedio *dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno*. Escenografía de Giulio Parigi

Después del baile reflejado en la primera estampa de Callot, la escena por tanto cambió, transformándose en un mundo infernal, poblado de monstruos y demonios, que estilísticamente recuerdan a los de la órbita de Buontalenti, aunque más concretamente, la demoníaca figura central mucho le debe a un diseño de *Lucifero*, obra de Ludovico Cigoli, precisamente un estudio preparatorio en color, impresionante a todas luces, concebida para el Intermedio de *La Pellegrina* y que fue descrita como dantesca figura “delle tre bocche stringeva un'anima dannata”⁵³.

⁵³ GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo della Firenze... Op. Cit*, cat. pp. 179-180.

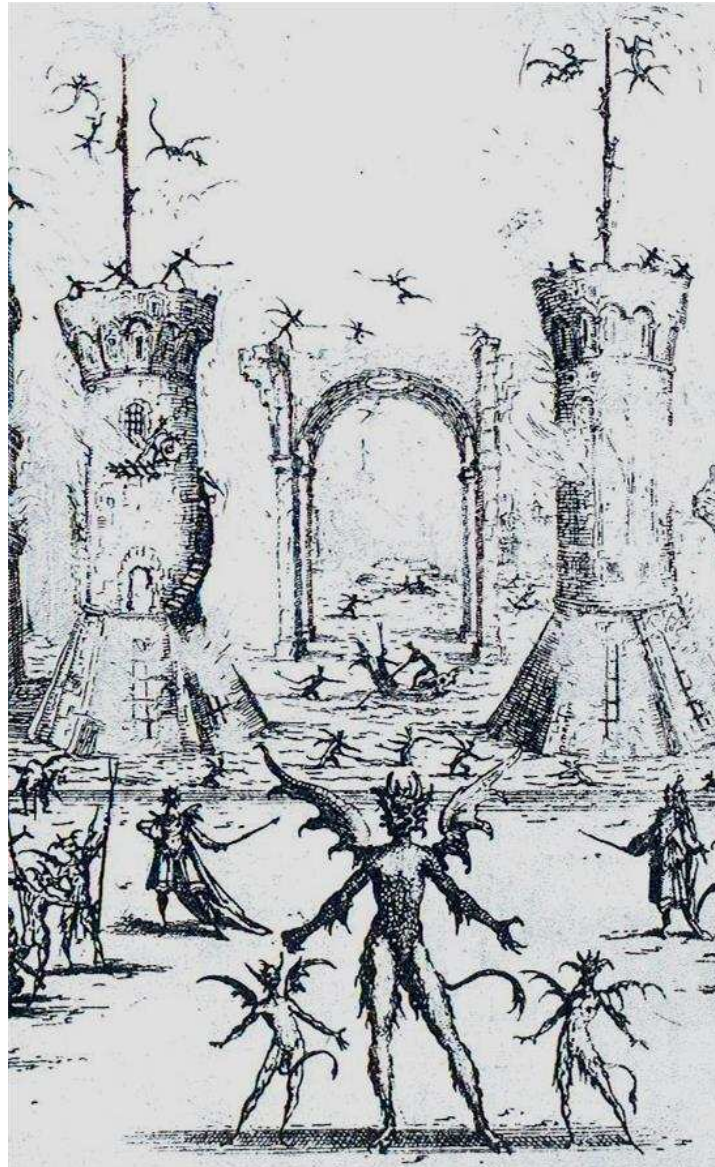


Figura 10. Jacques Callot. Segundo Intermedio *dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno*. Escenografía de Giulio Parigi. Detalle

En cuanto a la composición arquitectónica de la escenografía, las ruinas que enmarcan lateralmente la escena recuerdan por su parte y muy expresamente a construcciones del *Quinto Intermedio de la Fragua de Vulcano* en 1608, aunque ampliando mucho más el efecto de la perspectiva de Buontalenti hacia el fondo, una de las inconfundibles señas de identidad de las creaciones de Parigi, en la senda de las nuevas concepciones espaciales del Barroco. Precisamente es en ese fondo el que sirve para insertar la Laguna Estigia de las profundidades del Hades, cuya entrada aparecía enmarcada entre dos torreones en llamas que confieren cierta simetría bilateral al conjunto, en contrapunto al agitado movimiento de los animados danzarines en representación del inframundo, que representaban la lucha entre las fuerzas de la Inconstancia del Amor falso, promovidas por Circe y las del verdadero.

Y, aunque los grabados de Callot debían incidir en la divulgación de la mayor cantidad de información posible, en una imagen sintética de lo que fue una ágil resolución de movimientos y cambios, con todo, es posible apreciar la profundidad ideada por el escenógrafo en su prolongación hacia el fondo escénico, mediante la extrema perspectiva de líneas que dirigen la mirada hacia un lejano horizonte, contribuyendo a dotar de teatralidad a la vista de la ilusoria composición, que algunos incluso han comparado con la disposición del espacio pictórico de pintores como Tintoretto, con similar búsqueda de efectos de “teatralidad explosiva...dell’enfasi...e la precipitazione Zenica del pittore”⁵⁴.

Finalmente, en el tercer Intermedio, del que se también se conserva una estampa en la Biblioteca madrileña, la escena se transformaba en lo que la fértil imaginación de Salvadori denominó *Regno de Amore* y que el epígrafe del grabado describía como “dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la battaglia”. O sea, una plaza de grandes dimensiones de edificios clasicistas, la primera de otras muchas que Parigi repitió posteriormente en sus creaciones escenográficas, como simbólica representación del espacio íntimo consustancial o “sala regia”, en alusión al figurado espacio íntimo de los personajes habituales en la representación cortesana. Y, que también encontró acomodo en las obras de sus sucesores, como Tacca y Torelli.

Así, el Verdadero Amor prorrumpía en una amplia plaza de profusa decoración, sobre pórticos corintios en los laterales y exedra absidada al fondo, con estatuaria coronando el edificio. En la escena, en una encarnizada lucha coreografiada, se desarrollaba el combate simulado entre los caballeros de la Inconstancia y los defensores del verdadero Amor. En el grabado de Callot, aún son perceptibles el movimiento y los ecos de la música en la que se desarrollaron los bailarines, mientras cantaban y tocaban instrumentos conjuntamente al son de la divisa del sublime Amor Triunfante: “no más guerra, no más violencia”, acompañados de otro grupo de músicos tocando en un estrado o pescante superior, de fingido celaje, a manera de tribunal divino presidiendo el debate armado desde las alturas, premiando a la postre las virtudes de la constancia del auténtico Sentimiento. El espacio escénico volvía a repetir casi literalmente la composición escenográfica del espectáculo de 1608, que entonces figuraba bajo el epígrafe de “El Templo de la Paz en el Cielo”, con algunos matices, como por ejemplo el aumento del efecto de la prolongada profundidad hacia el fondo escénico, con la circular exedra palatina, que se convirtió en uno de los elementos inconfundibles de los diseños de Parigi.

⁵⁴ NEGRO SPINA, A.: «Giulio Parigi e Jacques Callot: le incisioni dal 1612 al 1619», en *Giulio Parigi... Op. Cit.*, 103.



Figura 11. Jacques Callot. Tercer Intermedio *dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la battaglia*. Escenografía de Giulio Parigi

Por otro lado, no se pueden dejar de señalar las evidencias que parecen demostrar las deudas estilísticas entre la escenografía italiana, florentina para más señas, y los diseños de artistas emigrados afincados en España, en este caso Cosme Lotti. Algunos autores han identificado semejanzas entre las propuestas decorativas de Lotti para la obra de Calderón, *El mayor encanto, amor*, y los diseños de Giulio Parigi⁵⁵, para el libreto de Ferdinando Saracini, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*⁵⁶, con grabados de Alfonso Parigi, el hijo de Giulio, que se representó en la Villa Imperiale en 1625, y cuya historia estaba basada en un episodio del canto sexto del *Orlando furioso* de Ariosto, uno de los textos habituales en la inspiración de gran parte de los espectáculos mediceos, durante varias centurias. Para algunos, esta obra sería una de las últimas que pudo contemplar Lotti antes de su viaje a España. Además, éste se habría inspirado para la obra de Calderón en el montaje de 1608, de Miguel Ángel Buonarroti el Joven, *Il giudizio di Paride*, con ilustraciones grabadas por Remigio Cantagallina. Sin embargo, por comparación, parece todavía más estrecha la semejanza con la escenografía de *La liberazione di Tirreno*, igualmente creada por

⁵⁵ WHITAKER, Shirley B.: «Calderon's *El mayor encanto, amor* in performance», en DELGADO MORALES, Manuel (ed.): *The Calderonian Stage... Op. Cit.*, cap. 5, pp. 88-89. "The likelihood that the staging of *La liberazione di Tirreno* guided Lotti becomes even stronger with the Discovery that the Plot of its first intermezzo almost exactly parallels Calderon's subplot revolving around *Lísidas and Flérida*, lovers whom *Circe* has transformed into trees..."

⁵⁶ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid la partitura (música anotada) de esta obra, en cuya catalogación figura Francesca Caccini (1587ca.-1641) como autora, constando además como publicada en 1998 por Alessandro Magini.

Giulio para representarse en el Teatro Medici de los Uffizi, durante la fiesta de Carnaval de 1617. La obra de Salvadori tenía connotaciones dinásticas para los florentinos, pues se consideraba que Tirreno era directo antecesor de los Medici, de la misma forma que algunos personajes significativos del texto de Calderón, *El mayor encanto*, figuraban como originarios de Toscana, en referencia a una directa reminiscencia a los Intermezzi de 1617, que figuran en la serie conocida como *Quadreria Medicea*. Con la representación ideada por Lotti, para el estanque del Retiro en el verano de 1635, penetraba “la gran escala en el arte efímero sin precedentes en el teatro de la corte española”, con algunos de los elementos indispensables desde entonces en el protocolo de los montajes de carácter palatino, como la alusión a los cuatro elementos constitutivos del Universo de Tales de Mileto, indisolublemente unidos a poética calderoniana.

Después de ejemplos como el anterior, de los primeros tiempos, que constituyen la Edad Dorada de la Escenografía Cortesana, las últimas concepciones teatrales de Giulio Parigi ya se mostraban más cercanas a los postulados de Torelli, teniendo como punto de partida el diseño genérico del Teatro Farnese de Parma que, a la postre, fue el modelo que terminó imponiéndose para albergar el espectáculo de la Ópera Barroca. Esto es, un espacio en forma de herradura prolongado a manera de *orchestra*, rodeada de una *cavea* con la misma forma y mayor amplitud de aforo, derivado de los usos de salón de torneos, y un escenario no menos profundo, si cabe más aún, tras la embocadura del Proscenio. Éste a su vez dividido en una zona anterior con bastidores laterales y un telón intermedio, tras el que continuaba una zona posterior, con más bastidores laterales y telón de fondo. Así, la escena profunda se adaptaba a las extensas disposiciones perspectivas y a las cada vez más numerosas mutaciones y efectos espectaculares. Y de la misma forma, la “caja” teatral aseguraba una inmejorable acústica, como necesidad derivada de la masiva implementación musical a la trama argumental de los espectáculos.

Fue, en definitiva, en los distintos entornos de los señores del Cinquecento, en los que encontraron especial acomodo espiritual todos los elementos definitorios del espectáculo cortesano, con la finalidad preeminente de la propaganda política⁵⁷ y glorificación dinástica de universalidad normativa. El arte del espectáculo se fue convirtiendo en “la sublimazione triúnfale d’ogni attività cittadina”⁵⁸, razón por la cual

⁵⁷ Como tan claramente expuso José Antonio MARAVALL, en «La literatura de emblemas», en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 113 y 186: “Era común opinión en el siglo XVII que con la artística disposición de la verdad, era más fácil atraer la voluntad del hombre hacia ella”. Abundando en esta idea, fundamental para la semiótica del espectáculo barroco, decía Maravall que “el teatro poseía unas condiciones especiales en la transmisión sumamente dinámica del mensaje de sumisión al orden estamental establecido”, frente a discrepancias que iban surgiendo en el seno de la Monarquía Hispana y que condujeron a las revueltas portuguesas y catalanas. “Porque si a todas las artes visuales les era común la capacidad de impresionar el ánimo y mover la voluntad, ninguna tenía en esto la fuerza tan considerable de la representación escénica. En la escena pues, se desarrollaba con un propósito doctrinario, por la vía emotiva, una acción que ponía al descubierto la grandeza de la persona del rey y de la legitimidad de la sociedad jerárquica que éste presidía”. Ver también, del mismo autor: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1986.

⁵⁸ APOLLONIO, M.: «Alle origine della commedia», en *Op. Cit.*; GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo...Op. Cit.*, p. 266.

reyes y señores quisieron participar como actores principales, intérpretes naturales de su escenario predilecto y sacralizado. La Corte del temprano Barroco en Florencia era ya en sí mismo un organismo teatral. Con la etiqueta cortesana devino la regularización sistemática de reglas y herramientas del espectáculo⁵⁹. Algunos lo han denominado la “cristalización de una inteligencia”⁶⁰ sutil en la creación de la mentalidad y el lenguaje propiamente cortesano. Es en este ámbito especulativo y creativo en el cual el Escenógrafo cobra amplias dimensiones como representante del artista global y polifacético de la era moderna, en el que se hizo realidad el parangón leonardesco, encargado asimismo de todo el proyecto ideológico del espectáculo promocionado por señores, príncipes y monarcas absolutistas en ciernes, en cuyas manos recayó la enorme tarea de construir el entramado estructural de la retórica laudatoria, a través de los programas figurativos y literarios de los aparatos de las distintas celebraciones. Como creadores, igualmente, del género apoteósico por excelencia de la ópera dramática en que culminó la Fiesta Barroca, no sólo debieron ocuparse de tales menesteres cuanto de otros tantos como la coordinación general, de las declamaciones recitativas de los actores y divos varios e incluso de recopilar la crónica de los eventos para la imprenta, como testimonio para la posteridad. Vasari, Buontalenti, Torelli, Tacca, Aleotti, Vigarani, Bernini, Guitti. Balbi, Santurini, Burnacini o Bibbiena fueron algunos de los apellidos más insignes de la figura del Escenógrafo de estos tiempos, en los que Giulio Parigi sentó las bases de un Arte convertido en eminente profesión.

⁵⁹ “... perseguono una propia politica celebrativa e di rappresentanza, sviluppano una sequenza specifica e riconoscibile di eventi spettacolari, instaurano un’organizzazione propria per diversi generi di manifestazioni...letteralmente si mette in scena, espone se stessa e la sua storia in un’azione spettacolare di propaganda...”, 3. Feste civile e istituzioni comunali, «Festa e spettacolo in Italia nel secolo della Controriforma», en CARANDINI, Silvia: *Teatro e spettacolo... Op. Cit.* cap. II, pp. 45-46.

⁶⁰ APOLLONIO, M.: «Alle origine della commedia», en *Op. Cit.*; GARBERO ZORZI, E. y SPERENZI, M.: *Teatro e spettacolo... Op. Cit.*, p. 268.