

# Historia del vestuario teatral: indumentaria de la maravilla

Esther Merino Peral y Eduardo Blázquez Mateos

“La política del vestido es primordial en el discurso pues ropas y decoraciones actúan como símbolos que iluminan el proceso de auto creación de un individuo en su contexto sociocultural”.

*El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro.*

José Ortega y Gasset.

El vestido tiene dos posibles acepciones, la de solventar la necesidad utilitaria de cubrirse, apegadas a la realidad de la época y de la anatomía debajo de esa epidermis artificial. Por otra parte, un sentido anacrónico, en el que el vestuario deja de serlo para convertirse en representación simbólica de ficción, en la que el ser humano se convierte en intérprete de algo totalmente ajeno, simulando nubes y seres fantásticos. En la Antigüedad<sup>1</sup> está el origen de los géneros dramáticos griegos, el resquicio por el que se abrió la puerta a dicha expresión plástica, especialmente libertario el género satírico, fusionado en el satírico pastoril, ya en la época moderna. Es precisamente en este momento cuando comienza un amplio desarrollo, en el marco genérico del Renacimiento, en el que, junto a la revalorización del diseño

creativo, como traducción de la idea especulativa, se creó el diseño figurativo o figurines de vestuario, como parte integral de las disciplinas a la postre controladas por el escenógrafo. La indumentaria escénica, expresamente, como parte de la visualización iconográfica, trasciende su carácter particular para erigirse en testimonio a manera de crónica histórica, registro del gusto de una época (Azzaroni, 2010: 93-95).

Igualmente, de forma temprana se produce la codificación en la tratadística del vestuario como disciplina fundamental del espectáculo de amplio espectro y no sólo teatral, en que devino el arte escénico de la época moderna. Es el caso del *Terzo dialogo* de los *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556) del mantovano Leon de'Sommi, donde, por cierto, se avanzaba lo que debía primar por encima de otros aspectos como la riqueza o la variedad, esto es el decoro.

«El inventor, el compositor, el intendente, el diseñador y el escenógrafo...pero también el sastre, trabajaban de manera unitaria y enérgica, con objeto de lograr una puesta en escena caracterizada hasta en sus últimos detalles por la fidelidad al gusto antiguo» (Warburg, 2005: 291-328). Así se pronunciaba Aby Warburg, en uno de los estudios de análisis historiográficos pioneros sobre indumentaria, en el marco

de la Historia del Espectáculo y de las Artes Escénicas. Y, como tantas otras cuestiones del espectáculo teatral, en Buontalenti comienza el magisterio de la indumentaria como disciplina estética a la vez que ciencia plástica.

### **Mascaradas y torneos temáticos. El origen**

Una de las variantes celebrativas cortesanas de mayor implantación era el de las mascaradas. El origen de la filiación genérica no parece muy difícil de desentrañar. Desde los dramas satíricos griegos, a las “atelanas” napolitanas, de las que se puede empezar a tirar del hilo hasta la configuración de la Comedia del Arte, que constituye el arraigo del carnaval. Enmascarar la realidad, aplicada a las personas, cubriendo su rostro y cuerpo con algún tipo de disfraz para ambientar una ficción, como en el caso de las antiguas saturnales romanas, cuando se permitían ciertas licencias en determinadas fechas del calendario oficial, en ese caso sobre la rigurosidad de la normativa devocional estatal, a la que se debían los ciudadanos. Este “salvajismo” consentido, sobre el ordenamiento social que aludía al carácter dionisiaco de la naturaleza primigenia, podría explicar la pervivencia de dicha connotación en determinadas fiestas caballerescas medievales, cuya supervivencia tardía puede vislumbrarse en festivales o torneos temáticos, ya más cercanos a la fiesta moderna que a los enfrentamientos militares, como los de la Fiesta de Binche, recordados en el marco del *Felicitísimo viaje* (1552) por Juan Calvete de la Estrella, emprendido por el emperador Carlos V con ocasión del viaje de presentación del Felipe II, como futuro heredero al trono imperial y con el que

fueron agasajados en su residencia palatina por María de Hungría.

Mascaradas<sup>2</sup> que encontraron acomodo fuera de los muros de residencias señoriales, en las ciudades convertidas en escenarios de los montajes cuyos contenidos programáticos han cambiado la orientación, de legitimación propagandística de quienes sufragaban dichos espectáculos urbanos, haciendo partícipe a la población con carácter doctrinario, inaugurando así la lúdica del poder. Así se explica la labor de Vasari para Cosimo I de Medici, en su papel de valido cultural, de catalizador de la ideología política utilizando las artes plásticas y las artes escénicas como instrumento de gobierno. Y en ese contexto se explican algunas de las imágenes conservadas de los diseños de estos trajes para uno de esos espectáculos, conocidos como “Bufolatas”, derivados de la *Descrizione della Mascherata della Bufola, fatta dalla magnánima nazione spagnuola nelle feste che si fecero nell' alma città di Firenze per onorare la presenza della Altezza Arciduca d'Austria il quinto giorno di maggio 1569*<sup>3</sup>. El «teatro no de tramoyas humildes, con numerosas apariencias y nubes, no de faranduleros, sino de gente principal»<sup>4</sup> hacía imprescindible un aderezo de vestuario a tono con quien era el principal protagonista de los festejos, razón por la cual empiezan a proliferar en las descripciones de los montajes, alusiones prolijas a la riqueza de los trajes. En todo caso, máscara e indumentaria espectacular están vinculadas con el propio vestuario de la época, todos ellos con una lectura simbólica<sup>5</sup>.



Fig. 1. Bernardo Buontalenti. Diseño de vestuario para *La Pellegrina*, 1589. Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia.

El Barroco es la época dorada de la indumentaria escénica, acorde con el tono general de una sociedad manifiestamente teatral en todos sus usos y costumbres, desde lo cotidiano a las celebraciones dentro del protocolo celebrativo oficial. Rebasados los umbrales del siglo XVII, ya estaba plenamente asentada la implicación de la indumentaria en la lúdica áulica. En 1613 aparece fechada la denominada *Comparsa de' cavalieri delle Stelle Medicee*, ideada por G. A. Cicognini, en cuya relación se afirmaba que los participantes, de la "Squadra de' Signori Eroi" iban todos vestidos "a la caballeresca" (Solerti, 1905 : 71).

En las cada vez más extensas descripciones de los trajes de, en este caso la tipología del ballet ecuestre o *carosello*, se repiten materiales más que alusiones a diseños propiamente, que resaltan la riqueza de los componentes propios de una élite capaz de permitirse esos costes, como terciopelo, seda, joyería como aderezo así como una ingente variedad de plumaje de aves, como las garzas, para decorar los yelmos de unas armaduras, remanente del traje militar medieval por excelencia, reconvertido en vestuario eminentemente cortesano.



Fig. 2. Jacques Callot, *La dame au masque*, Bibliothèque municipale Lyon, Gallica. BNF.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Daniel Rabel (1578-1637), *Femme de dos, tenant dans la main droite, pendante, un monchoir, aun fond, un château, 1624-1630, Costumes -- 17e siècle* Relancer la recherche sur ce sujet dans Gallica, BNF.



Fig. 4. Giorgio Vasari (1511-1574), Disfraz<sup>6</sup> para *La Bufola*<sup>7</sup> o máscara de 1566. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze. Uno de los diez personajes del espectáculo celebrado en la plaza de Santa Croce, en Florencia, para celebrar el matrimonio de Francisco de Medici y Juana de Austria o lo que es lo mismo “*per le nozze del príncipe ereditario e Giovanna d’Austria*”, padres de María de Medici, futura reina de Francia. Se trataba de una cacería ficticia, en la que los participantes iban disfrazados de dioses mitológicos, históricos o alegóricos, relacionados con la caza y cuyo desarrollo del juego se trasladó al resto de las calles de la ciudad.

Uno de los eventos más relevantes de este novedoso espectáculo que tenía las plazas florentinas como escenario, fue el torneo temático de la *Guerra de Amor* (1616) ideado por Salvadori para ser protagonizado por propio el Duque de Toscana, coreografía de Agnolo Ricci, música de Iacopo Peri, Pagol Grati y Giovan Battista Signorini, con “máquinas y diseño de vestuario de Giulio Parigi” (Solerti, 1905: 102), del que fuera “superintendente” Giovanni del Turco, que también se ocupó de la música de la mascarada.

Era una de las primeras ocasiones que se presentaba en el montaje de un espectáculo de estas características, la alegoría de los continentes<sup>8</sup>, para el que Parigi hubo de desplegar su fértil habilidad a la hora de componer un vestuario, no tanto realista de cada uno de los territorios, sino de exuberancia visual, dando preeminencia al valor de los materiales. Consta en la descripción de la “Maschera de Cavalieri dell’America” en la que se resaltaba que tanto los trajes de los participantes como los de sus monturas aparecían cubiertos de joyas y piedras preciosas, además de plumajes de distintos colores. La función simbólica era, en este caso, ambivalente. El vestuario se convierte en un soporte plástico, una pantalla sobre la que proyectar un mensaje, simbólico, en consonancia con la idea o el tema argumental que hilvanaba la producción, una variante de la alegoría del “buen gobierno”, ya planteada por Buontalenti<sup>9</sup> el iniciador del “formato iconológico” en los *Intermezzi* de finales del siglo XVI. Con tal puesta en escena de los distintos territorios de la organización planetaria se pretendía subrayar por analogía, sobre todo en una supuesta confrontación de la que salía victorioso el gran duque de Toscana, su

preeminencia como dominador de los elementos naturales, entre ellos el terrestre. Se trataba, en definitiva, de la plasmación de la ideología del pensamiento áulico. Es evidente el carácter alegórico de la trama argumental en general, así como de cada uno de los personajes en particular y el escenógrafo trabajaba en colaboración directa con el autor especulativo de los textos también para la creación de los diseños de vestuario, como se deduce de las notas de la “Guardarroba medicea”, por ejemplo en el caso de representación del montaje de *La regina Sant’Orsola* de Jacopo Cicognini, en octubre de 1624, en las que consta que la Vanidad habría de llevar «una vesta di tocca di colore... L’ Inganno, una sopra vesta di Carcasso, La Sirena una vesta come si veste di sirena (lógicamente) et una nicchia argenttata piena di corali perle et altre gemme et una Cappliera lunga...per cinque furie con cinque habiti come si sogliono fare ad usanza di più per le vergini cappegliere et gioie e perle falsi...»<sup>10</sup>.



Fig. 5. *Guerra de Amor*. Febrero 1616. Torneo temático: Cosme II disputaba el torneo como rey de Narsinga por el favor de la reina Lucinda de la India, encarnada por (la Duquesa) María Magdalena. BNE. Texto de Salvadori, diseño escenográfico de Giulio Parigi y estampa de Jacques Callot.



Fig. 6. *Guerra de Amor*. Febrero 1616. Torneo temático: Cosme II disputaba el torneo como rey de Narsinga por el favor de la reina Lucinda de la India, encarnada por (la Duquesa) María Magdalena. BNE. Texto de Salvadori, diseño escenográfico de Giulio Parigi y estampa de Jacques Callot.



Fig. 7. Giulio Parigi. *Disfraz de africano con lanza y arco* (Blumenthal, 1980 :101–102, n.471), titulado "soldado indiano de la guardia de la reina Lucinda", si bien es cierto que parece haber una confusión al representar a un miembro de la corte imaginaria de la reina de la India más bien con atributos de los nativos americanos. Diseño para el Torneo titulado

*Guerra de Amor*. Acuarela firmada. Colección Marucelli. Biblioteca Marucelliana.

### Stefano della Bella como creador de indumentaria de la "Maravilla"<sup>11</sup>

Formado en la tradición de Callot y Remigio Cantagallina, parece innegable su influencia sobre los artistas franceses – también vinculados con el mundo de la estampa- a su vez implicados en el mundo de la fiesta regia, como Israel Silvestre y el magnífico Jean Lepautre. A este respecto, el repertorio del artista florentino es especialmente fértil en lo que a diseños de vestimenta para espectáculos se refiere,



Fig. 8. Giulio Parigi, *Diseño de Carosello*, Gabinetto Disegni e Stampe – Santarelli, Galleria de los Uffizi, Florencia.

caracterizados por sus numerosas anotaciones, con derroche de imaginación y cierta hipérbole que recuerda a los del contexto manierista de finales del siglo XVI



y una influencia que se vislumbra en los diseños de sus sucesores en los festejos tardíos de la corte de Luis XIV, o sea Henri de Gissey y Jean Berain. Trabajos para las representaciones de *Mirame* (1641) y de la *Finta Pazza* (1645) de cuyas decoraciones escenográficas se encargó el “Gran Mago” Giacomo Torelli, casi recién llegado a Francia. En este ámbito han de resaltarse sus obras para las representaciones de *Mirame* (1641) y de la *Finta Pazza* (1645) de cuyas decoraciones escénicas se encargó el escenógrafo de Fano, Giacomo Torelli, conocido como “el gran mago”, casi recién llegado a Francia. Fue en Roma donde entabló relación con grabadores franceses como Collignon y a impresores especializados en la edición estampada como Israel Henriet (1590-1661), Pierre Mariette (1603-1657) y François Langlois (1588-1647), responsables de la rápida difusión de los trabajos del florentino en el mercado francés y en el europeo. Todos ellos habrían influido en su decisión de viajar a París, donde empezaba a apreciarse su obra y donde, desde la muerte de Callot en 1635 “il campo dell’incisione di capriccio” había quedado huérfano. Allí se trasladó, por tanto, en 1639, formando parte del séquito del embajador florentino en la corte de Luis XIII, Alessandro del Nero, comisionado por los Medici para asistir a los festejos conmemorativos del nacimiento del Delfín, el futuro Luis XIV y donde, Della Bella permaneció bajo protección del cardenal Richelieu primero y de Mazzarino después. Antes de marcharse de Florencia, el joven *Stefanino* se había formado en el entorno de los Parigi (Giulio y Alfonso, en su función de escenógrafo o “superintendente de festejos”), centrándose su labor en la de la ilustración de los distintos eventos de la celebración civil oficial, a la manera de lo

que hiciera anteriormente Callot. En 1637 ya dejó muestras de su labor como ilustrador gráfico de la vida cortesana florentina, con el grabado del aparato fúnebre del emperador Leopoldo II celebrado en la iglesia de San Lorenzo – diseñado precisamente por Alfonso Parigi – y ese mismo año, fue autor de la iconografía representativa de los fastos de las *Nozze* o Esponsales de Ferdinando II de Medici y de Victoria della Rovere.

En 1649 Della Bella volvió a Florencia desde Francia (a donde había llegado en 1639) huyendo de las revueltas de *La Fronda*, retomando una no menos fructífera carrera en el diseño de los festejos mediceos y el ámbito teatral, empezando con su participación en los diseños de vestuario de *La Hipermeestra*, el montaje llevado a cabo en el *Teatro della Pergola*, ideado y construido por Ferdinando Tacca, el hijo del escultor Pietro, autor de la escultura ecuestre de Felipe IV, que precisamente fue quien la acompañó en su viaje a España. Es en esta última fase en la que Della Bella diseñó el vestuario de algunos de los montajes más impresionantes de las décadas centrales del siglo XVII, como la comedia de G. A. Moniglia, *Il Podesta di Colognola* (1657), el mismo año de la *Hipermeestra* (1658), con música de Monteverdi, además de ocuparse de vestir a los personajes de espectáculos como los de *Ercole in Tebe* (1661), con ocasión del matrimonio de Cosimo III y Margarita Luisa de Orleans.

En el *British Museum* se conserva una de las mayores colecciones de los dibujos de indumentaria (De Marly, 1978: 48-52) del artista florentino, tanto de los trajes ideados para los protagonistas de dichos espectáculos cortesanos, encarnados por los propios miembros de la familia de los



Fig. 9. Giacomo Torelli, *Mirame*, Escena del Acto Segundo, 1641, con diseño de indumentaria de Stefano della Bella, British Museum.

Medici, caracterizados por su virtuosismo, esplendor textil, colorido y riqueza de materiales, pero también son muchos los diseños conservados para los numerosos grupos de bailarines, de las ineludibles e impactantes coreografías, acompañados de infinitas indicaciones para sastres y modistas, encargados de su ejecución, con el mismo interés y atención a los detalles, en unos y otros, teniendo en consideración que la danza era un aspecto sustancial de estos eventos “poliédricos” cuya función era la de la lúdica áulica, esto es la representación propagandística en perfecta sintonía con la celebración y la educación cortesana –ya mencionada entre las directrices prioritarias del *Cortesano* de Castiglione, tanto como en la epicéntrica disciplina, a través de la que se articuló la ideología del poder con los bailes mascaradas de Agliè en

el reino de Turín y obligatoria materia de la formación jesuítica- y la sumisión jerárquica. Precisamente por eso, empiezan a mencionarse los nombres y de paso, reivindicar su “capacidad atlética y gimnástica” así como su labor como “coreógrafos”<sup>12</sup>, de los profesionales del diseño de las danzas, por otra parte, cargadas de complejo simbolismo en la misma línea del trasfondo alegórico que impregnaba estos espectáculos.

Más bien poco espacio por no decir casi nada se le ha dedicado en la historiografía en castellano a la figura de Stefano della Bella como grabador y menos todavía a su papel como escenógrafo de las fiestas mediceas florentinas en las décadas centrales del siglo XVII, pero el olvido es más flagrante en su faceta de diseñador de vestuario teatral, incluso a nivel internacional. Apenas se le mencionan en los escasos manuales sobre Historia de la indumentaria teatral barroca, habiendo

sido -y la colección del British Museum es prueba gráfica palmaria- uno de los creadores más fantásticos, prolíficos y detallado en sus indicaciones sobre sastrería propiamente y calidades textiles, de eso que se ha denominado como *indumentaria de la maravilla*, a tono con el perfil característico del resto del espectáculo del *Seicento*, subyugado por su idea imperante de epatar, de impactar mediante la sorpresa continua en la retina del espectador para mantener alerta su atención. Della Bella fue muy exhaustivo en el detalle de la confección y fértil en el catálogo de la creación de vestuario metafórico adecuado a la simbología del ideario de la semiótica espectacular, ampliando con su capacidad de vestir a los personajes de esa mitología analógica con la que se adornaron los gobernantes, algunos como los Medici o el propio monarca Luis XIV, como protagonistas de sus propios montajes. Precisamente por estas razones resulta incomprensible su ausencia en los análisis de la historiografía artística, aunque sea en el ámbito de la Historia del Traje, en el que representa una de sus mayores muestras de virtuosismo artístico.

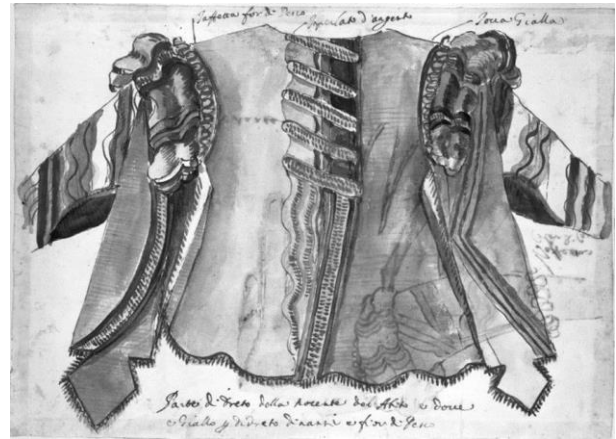


Fig. 10 y 11. Stefano della Bella, *Diseño de chaqueta*, recto y reverso. British Museum.

Fig. 12. Stefano della Bella, Diseño de traje para *La Hipermestra* de Cavalli, con diseño escenográfico de Ferdinando Tacca. British Museum.





Fig.13. Stefano della Bella, Diseño de traje para *La Hipermetra* de Cavalli, con diseño escenográfico de Ferdinando Tacca. British Museum. Con exlibris: "Giardinieri Ballerini" and, at left, "Vezzo di / Coralli / Per Sotto Calzoncini / di Taffetta Scarnatina", with at right, "Zucotta con La sua / Cappellina con fiori / Garze e Pennini / Velo alla Veneziana / con oro Antico / Busto con frangie / Girello / Manica Bianca di / Mussolo fiorito / Girello Scarnatino / e oro della Mostrafatta / Tocca Bianca / con Balzane Scarnatine / Tessute / Cazetta Scarnatina / Rosa di Tocca Bianca / o Scarnatina / Scarpa Bianca"





Fig. 15. Stefano della Bella, Diseño de traje de Ninfa para *La Hípermestra* de Cavalli, con diseño escenográfico de Ferdinando Tacca. British Museum.



Fig. 16. Stefano della Bella. *Diseño de vestuario para representar una Furia mitológica*, British Museum. Figura en el inventario como “Costume study for a Fury, formerly in an album; a mad woman wearing a scaly costume turned to left, her arms outstretched and with snakes in her left hand and hair”.



## El Traje de las distintas disciplinas coreográficas. Carruseles y Ballets de Corte

Dentro de los distintos episodios o disciplinas cortesanas de la Fiesta (Cardona Pla, 1998 : 157-164) los bailes eran la máxima expresión como espectáculo de arte total e ineludible instrumento de propaganda política. En este sentido, uno de los más tempranos fue el *Ballo delle Zingare*, representado en los *Uffizi* de Florencia (1614). Una forma mixta de espectáculo, en la que se solía seguir un esquema similar: un texto breve encabezado por una introducción melodramática o prólogo mientras los personajes entraban en escena (*Entrées*) y recitaban el argumento de la historia, entre prodigiosos alardes de música vocal e instrumental y final apoteósico con esmerada decoración escenográfica. Posteriormente se iniciaba el baile, la parte culminante, para lo cual los personajes bajaban a la arena. Todo el conjunto, libreto, música, coreografía e incluso la escenografía podía y de hecho se había creado y supervisado por la misma persona. El Escenógrafo o Maestro de Escena. Como lo fue y ya ha sido mencionado anteriormente y ejerció en plenitud Giulio Parigi, en la Florencia de las dos primeras décadas del siglo XVII, como “caporale festaiuolo” o nuevo Dédalo, como creador del Arte y la Arquitectura de la representación escénica. Con Parigi se consolidó la figura del artista polifacético o poliédrico, del escenógrafo barroco, no sólo como creador de las decoraciones teatrales puramente, sino del artista de la puesta en escena y quizás el mejor representante de la integración de las artes, de la unidad y diversidad del lenguaje artístico, puesto que podía utilizar

todos los recursos de las artes para transmitir el mensaje persuasivo de las monarquías absolutistas. Precisamente, una de las metáforas recurrentes de la época para describir el ámbito artificioso del desarrollo cortesano es la de la “teatralidad”<sup>13</sup>, siendo los moradores de las cortes como los súbditos en general, los actores protagonistas, con los monarcas como centro de ese universo. Las ceremonias, la fiesta y especialmente las decoraciones escenográficas, tanto fuera como dentro del edificio versátil en que terminó convirtiéndose el teatro, son algunos de los cauces representativos de la globalidad expresiva del “grand goût”. La retórica del gesto del actor profesional desbordaba la escena y se convirtió en el aspecto definitorio de la forma de desenvolverse en una sociedad extremadamente performativa. Incluso la percepción estamental viene delimitada por la actuación en la escena social y la importancia de los usos y costumbres de la práctica escénica profesional radica en el hecho de que el teatro aportaba la estética y el léxico del espectáculo<sup>14</sup>, fundamentalmente en el concepto alegórico y metafórico que se transmitía mediante las artes plásticas, convertidas en *instrumentum regni*.

El Carrusel, a estas alturas, convertido en sinónimo de fiesta temática, se fue configurando como estructura de amplio espectro en la que coexistían distintas disciplinas o cauces escénicos, en que se fueron especializando algunos ya expertos en su compleja maquinaria de diseño, organización y montaje decorativo. Uno de estos notables ejemplos fue el de Filippo San Martino Conde d’Aglié (1604-1667). Uno de los más fructíferos creadores de Carruseles y *Ballets* de Corte, para los Saboya del Piamonte. Las naturales

inclinaciones de este interesante personaje se incrementaron y encontraron estímulo en Roma, incorporado a la corte del cardenal Mauricio de Saboya, en cuyo ámbito también se movía por entonces Giulio Mazzarino, como legado papal. Previamente se había formado en la Escuela de Baile Nobiliario de Pompeo Diobono en Milán. De regreso a Turín en 1627, el joven D'Agliè fue admitido en la Academia "Dei Solinghi", apenas recientemente fundada por su antiguo mentor, el cardenal, bajo el pseudónimo de *Filindro el Constante*. Es en esta época cuando se desató una especie de frenesí o pasión por el baile coreografiado al que D'Agliè dio forma institucional con la concepción y organización de una serie de numerosos Ballets y representaciones para la corte saboyana, ubicadas tanto en los jardines como en las distintas residencias palatinas, que incluían igualmente los habituales desfiles de carrozas alegóricas, torneos, bailes ecuestres y batallas navales simuladas, aunque, en este caso, con preeminencia de la danza, con relevante simbología propagandística para intentar paliar la fragilidad política por la que pasaba el Ducado, con un heredero en minoría y una regente que lidiaba por la supervivencia ante los embates de franceses y españoles por la hegemonía del estratégico territorio.

Las fuentes de conocimiento de la obra de Agliè<sup>15</sup> son varias. Una de ellas los trece códices manuscritos de Giovanni Tommaso Borgonio (Biblioteca Nazionale y Biblioteca Reale de Turín), que ilustran numerosas representaciones de bailes celebrados entre 1640 y 1681, incluidas las decoraciones escenográficas.



Fig. 17. Tommaso Borgonio, *Balletto dei Giuochi Puerili ne L'educazione di Achille e delle Nereidi sue sorelle nell'isola d'Oro*, 1650. Biblioteca Nazionale, Turín.

La danza, como elemento sustancial del espectáculo dentro del Carrusel, enraizado con la virtud terapéutica de la música, fue profusamente compilado por Ménestrier (Merino Peral, Madrid : 2016) en un texto monográfico, donde se remite a ejemplos de la Antigüedad hasta ahondar en aspectos precisos hasta de la composición de los grupos o las formas dibujadas con la forma humana en movimiento. Las denominadas "cuadrillas" tenían su traslación en las formas perfectamente medidas y estudiadas, geométricas, representativas de convencionalismos. En un solo baile se podían multiplicar las "figuras" hasta los centenares, con cambios continuos, que parecen imposibles de memorizar o de trasladar a una danza coherente, si no fuera por la presencia del «maestro de danza». "El milagro de la música, la lengua de los dioses" según era denominada por la Academia de *Paláis de Catalina de Medici*. En el caso de los espectáculos de su sucesor, Luis, el decimocuarto de su mismo nombre, se han llegado a analizar las danzas al detalle, empezando por dilucidar si las figuras eran compuestas de número par o impar,



puesto que de estas últimas podría deducirse el favor sobre un individuo, o sea el rey, pero sin embargo no hay una tendencia clara en su favor, de forma que lo mismo integraba uno de diez egipcios, como uno de nueve musas, que impide pensar en una ventaja manifiesta hacia el monarca para lucirse especialmente, porque hacerlo indiscriminadamente hubiera causado simplemente un desequilibrio en el grupo de baile, lo que no impide que en alguna ocasión se distinguiera como solista y que en otro caso permitiera dicha distinción a otra “vedette”, como hizo con Madeimoselle Verpré, hija de uno de los maestros de baile de la corte en esos momentos, cediéndole el protagonismo al final del *Ballet de Alcidiane* (1658). En ciertas ocasiones, por tanto, hizo gala de su protagonismo, representativo del mismo que ostentaba en la cumbre de la pirámide estamental, pero en la mayoría de los casos solía bailar en compañía, precisamente cuando encarnó el papel del dios Sol Apolo, tanto en el *Ballet de la Nuit* (1653), *Les Noces de Pélée et de Tetis* (1654), *Hercule amoureux* (1662) y el *Ballet Royal de Flore* en 1669. Y no sólo bailaba personajes sino también papeles alegóricos como los de la Cólera, la Envidia, la Desesperación o los Elementos, como el Viento o Eolo.

Antes de Stefano della Bella, en la corte francesa o en su órbita, ya hubo exponentes de artistas especialmente creativos en el ámbito del vestuario (Sierra Roldán, 2017) como Daniel Rabel<sup>16</sup> (1598-1637). Para entonces, en Francia, se habían consolidado “grupos de trabajo”, que funcionaban y colaboraban con enorme destreza, fusionando la experiencia en cada una de sus disciplinas al unísono del criterio de promoción de la imagen regia y que incluyen tanto a los autores del libreto,

Francesco Buti (1604-1682) e Isaac de Benserade (1613-1687), como al compositor y maestro de baile al tiempo Jean Baptiste Lully (1632-1687), florentino de nacimiento y nacionalizado francés en su simbiosis total con la mentalidad escénica del monarca “maquinista”, por su enorme afición a “maquinar” igual que a favorecer la composición de los montajes en base a las complicadas maquinarias que surcan el espacio escénico, del que se convierte en centro neurálgico como Apolo o el Sol del microcosmos en torno al que el reino oscila indisolublemente. Todos ellos bajo la batuta de los escenógrafos italianos que fueron llegando y sucediéndose en el favor real, desde Giacomo Torelli (1608-1678) en este caso de *Les Noces de Peleè et Thetis*, a los Vigarani, Gaspare (1588-1633) y Carlo (1637-1713) más tarde ocupados en las decoraciones arquitectónicas de las fiestas ubicadas en Versalles, desplazados posteriormente por Jean Berain (1640-1711) quien había heredado la preeminencia tras el fallecimiento de Henri de Gissey (1621-1673), en el diseño del vestuario de los distintos festejos cortesanos, si bien uno de los aspectos más significativos de la relevancia que tuvo la organización de la celebración en Francia fue la institucionalización oficial que se creó, incluso, con un cargo administrativo, de sonora pronunciación y de lúdica aunque de simbólica connotación: el Intendente (La Gorce, 2005) de *Les Menus Plaisirs*, para coordinar la trama de ese nuevo sistema cosmológico en el que el rey regía los designios del universo cortesano y, por extensión, social.



Fig. 18. Atelier de Daniel Rabel, *Entrée des medecins courans La quintaine* : dessin, 1625, Gallica, BNF.

### Hilatura fina: oriente *versus* occidente en el espectáculo del Seicento

En la indumentaria teatral de la época moderna se multiplicaron las alusiones a o referencias al mundo islámico. Se fue haciendo habitual como reflejo de la realidad histórica y social, en la que “El Moro” se erigió en *alter ego* del héroe de la literatura artúrica, fusionada en las historias de las Cruzadas a través de las hazañas en busca del Santo Grial. Posteriormente, se fueron insertando en los argumentos de los distintos espectáculos cortesanos, como representación de la cuota de participación de los distintos señores y príncipes en distintas batallas especialmente representativas en la lucha contra el Infiel a manera de recreaciones o crónicas de lo acaecido, como el caso de la “cruzada” saldada en la pírrica de Lepanto, en la que participaron los Medici, encargando a sus escenógrafos la inclusión de ese papel de enemigo tipológico en sus espectáculos con carácter propagandístico, ya desde los *Intermezzi* de finales del siglo XVI.



Fig. 19. Atelier de Daniel Rabel, *Alison La hargneuse* : dessin, 1625, Figura en el inventario como “Costume de danse Relancer la recherche sur ce sujet dans Gallica, Costumes -- 17e siècle Relancer la recherche sur ce sujet dans Gallica”, Gallica, BNF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10544016r/f1.item>



Fig. 20. Henri Gissey, *Ballet du Roy aux festes de Bacchus*, dansé par Sa Majesté au Palais, ideado por Israel de Benserade, Gallica, BNF.

El mundo islámico en su conjunto se convirtió en modelo antónimo del héroe, protagonista malvado de los argumentos, en los que siempre salía victorioso el primero como emblema del bien frente al maligno, que encarnaba además a la religión que cometió el oprobio de ocupar los santos lugares para el cristianismo, resucitando la lucha de principios morales del mundo antiguo, del orden frente al caos, del enfrentamiento entre oriente y occidente, que se remontaba a los relatos de la literatura homérica, anclada en la



mentalidad de la cultura en torno al Mediterráneo.

Pero, si bien es cierto que existieron exponentes anteriores al siglo XVII, es en esa centuria cuando alcanzó su esplendor en la inserción de personajes ineludibles de los grandes argumentarios de los libretos y temáticas teatrales (habituales en la literatura de Molière), algunos de ellos específicamente concebidos en torno a alguna historia particular de aquel ámbito o de sus intrincadas relaciones con el occidente europeo. Es el caso de *Il Solimano* (Merino Peral, 2013-2014: 53-74), de Próspero Bonarelli, cuyas estampas para las varias ediciones que se reeditaron en Italia, fueron realizadas por Jacques Callot, el gran ilustrador gráfico del mundo del entretenimiento político de la Florencia del primer cuarto de siglo, fundamentalmente a cargo de Giulio Parigi. En numerosas ocasiones, y a veces quedando constancia de ello, se alababan tales imágenes, precisamente por su precisión y detalle (Alberti, 2011 :187) a la hora de reflejar lo que fueron indumentarias de los personajes para facilitar la comprensión de argumentos cada vez más complejos y enrevesados. Y ya de este ramal se desglosaron ulteriores tipologías, como son los trajes ideados para las parejas de personajes de las distintas regionales que conformaron el variopinto panorama oriental de territorios del Imperio austríaco, obra de Lodovico Ottavio Burnacini (Angiolillo, 1989: 62-63 ; Pohn, 2019 : 81-101).

## La difusión de los modelos italianos en España: Fontana, Lotti y Bianco

Como en otros aspectos de la Fiesta cortesana, ya se registraron efectos tempranos de la influencia de los modelos italianos en la configuración del traje del espectáculo en la península Ibérica. De nuevo, es ostensible en la fiesta de celebración del cumpleaños y hasta cierto punto con la que se conmemoraba la mayoría de edad del rey Felipe IV en su segundo año de reinado con respecto al de su padre Felipe III anteriormente, en 1622 en los jardines de la Isla de Aranjuez, vertebrada en torno al texto que escribió Juan de Tassis (1582-1622), Conde de Villamediana y que se tituló *La Gloria de Niquea*.

«Recostose Amadís sobre un peñasco, que lo tuviera por hermoso Trono la blanca Cytherèa, y apenas entregó los sentidos á las lisonjas del sueño, quando salió la Imagen de la noche mas negra que fu original, porque quien representó este bulto de sombra, y quinta esencia de tinieblas, era una Negra de Palacio pero tan airosa y vizarra, que por lo que la sentimos suavissima, nos pareció noche de San Juan; era el vestido color del rostro, pero con mas ojos de estrellas que el Pavon de Juno, tocaron dentro una viguela y la buena de la noche suspendió los aires con tan regalada voz...»<sup>17</sup>.

En este caso, hay que tener en consideración la aportación hispana propiamente, aunque fuera fruto de la reinterpretación de modelos foráneos, no sólo de lo que pudiera haber conocido Villamediana en su viaje por Italia, sino derivado de que el escenógrafo que se ocupó del montaje en Aranjuez fue Giulio Cesare Fontana<sup>18</sup>, quien viajó directamente desde Nápoles. Influencias innegables

pero con aportaciones igualmente vanguardistas a la iconografía de la Fiesta, traducidos a través de la caracterización, puesto que, además, fue una de las primeras ocasiones en las que se planteó escenográficamente la iconografía de la noche, mucho antes de que el rey francés Luis XIV se consagrara bailando en un Ballet con ese título, de la misma forma que en época temprana ya aparecía en un montaje del entorno cortesano español la idea de la armonía cósmica áulica, hablándose de Felipe IV como Rey "Planeta", con anterioridad a la centralización del poder monárquico francés, del Rey Sol, precisamente a través de su atavío<sup>19</sup>.

Cuando Villamediana<sup>20</sup> pasó por Florencia, la actividad de Parigi (1571-1635) estaba en pleno (Merino y Blázquez Mateos, 2014 : 75-114) esplendor. Fue este personaje quien realmente se benefició de las investigaciones de sus predecesores Vasari y Buontalenti para crear el andamiaje del ideario político inserto en los espectáculos al servicio de sus patronos, los Medici del primer cuarto del siglo XVII (Cosme II y Ferdinando II), lo que le sirvió para situarse en el centro neurálgico de la vida social florentina, como "regista" o máximo regidor o director artístico, a manera de "factótum" de los entresijos sobre los que asentaba la política áulica, alcanzando de paso una posición acomodada nada desdeñable, incluso con acceso directo al ámbito privado del monarca que reinaba en el estratégico microuniverso toscano. A partir de lo acaecido en la Florencia de las primeras décadas del siglo XVII se creó el modelo exportado a otras cortes señoriales italianas primero y a las de los monarcas absolutistas del pleno Barroco, después. De la misma forma que ya se notaba el progresivo peso que cobraban las

descripciones de vestuario en la organización de los eventos festivos de la corte española, como atestigua el texto de lo que fue la *Máscara Nuevo Olimpo*, escrita por el genovés Gabriel Bocángel, que se organizó en el Alcázar de Madrid el 29 de diciembre de 1649.

Al margen de la habitual alusión a la riqueza material de los trajes que contribuyeron a la "hermosura con el adorno artificial", parece evidente ya la vinculación de la concepción de la indumentaria del espectáculo español con la del modelo de procedencia italiano, de carácter metafórico. En las dieciséis páginas que ocupa la *Relación que escribe el autor sobre la Fiesta, el Aparato de la Representación y Máscara y descripción del Teatro* (1648), son abundantes las descripciones del vestuario de quienes participaron en el evento, con sus nombres y apellidos, especialmente significativas en esa vinculación entre los protagonistas y el mundo pagano de ascendencia clásica con el que se pretende la asimilación analógica como forma de legitimación, de la que la indumentaria constituye pieza definitoria.

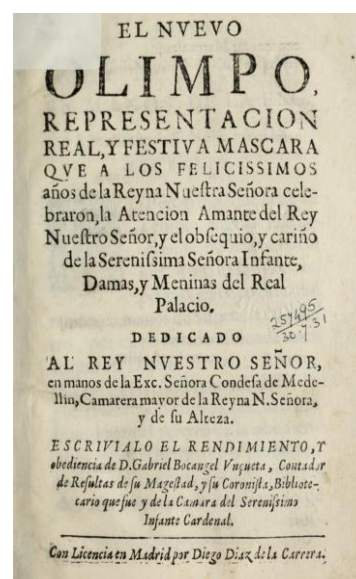




Fig. 21. *Portada de la Máscara Nuevo Olimpo*, cuyo montaje se ubicó en el Salón Dorado de El Alcázar de Madrid.

«Ana María de Velasco en el papel de Apolo con traje de plata cuajada de escarchas de oro, manto tejido a listas de oro y plata...pendía tres rosas de diamantes. Salió coronado de Laurel y dellos, de cuyas ricas piedras se componía todo el restante aderezo...cazadora de chamelote bordado de plata, guarnecidas de enrejados de lo mismo, Arco en la mano y Aljaba al hombro, sombrero blanco con plumas verdes y blancas y todo aderezado de diamantes...».

«Venus, transformándose en la Señora Dña. Isabel Manrique, se redimía de profana, cuando vestida de azul más claro, hecha cielo de si misma, dejó sagrado, con la modesta severidad de sus voces, la profanidad de los seculares Teatros; Victorias y aun despojos del Sol, ostentaba en el renombre de Rubia...con manto bordado de estrellas, todo aderezo de diamantes...».

«Cupido salió de fabuloso y desnudo vistiendo el dulce rigor y natural decencia de la señora Dña. Andrea de Velasco, que precedido de superiores armas, representó haberse dejado de industria en el cielo de Venus el arco y las flechas. Salió en traje sucinto, enaguas de tela de oro verde, guarnecidas de oro, con perfiles de Armiños, justillo de lo mismo, al modo pastoril y en lugar de venda una cinta de diamantes por la frente...».

«La Señora Dña. Ana Davila, representando España, afrentaba con sus altos méritos la hermosa Imagen de Roma, que Lucano exagera, aparecida a César sobre el Rubicón cristalino, empuñando con bizarría española, dos Cetros de Soberanía y Agrado. También vestido la engrandeció al respecto, en tal apariencia,

basquiña y justillo de lama de plata encarnada, bordada de ojuela y torcales de plata, manto del mismo color, cuajado de Castillos y Leones de plata, aderezo, Corona y Cetro de ricos diamantes y plumas encarnadas y blancas...».

«Habiendo invocado Apolo y Venus...apareció entre el dulce ruido de instrumentos y voces la Mente Divina en el referido Trono aceptando la presidencia del Olimpo». Era éste el papel protagonista, más que el del propio rey (Felipe IV) o la reina que venía de camino (Mariana de Austria), que fue encarnado por la Infanta María Teresa, comprometida oficialmente con el monarca francés justo al día siguiente de la celebración del decimocuarto cumpleaños de la futura reina y protagonista de espectáculo en la vieja residencia de los Trastámara en Madrid, “con la majestad de su semblante, la soberanía del brío, la Alteza de su Real Genio la hicieron aparecer, como dijo Virgilio, Verdadera Diosa...el ornato suyo resplandecía en esta forma, basquiña y tunicela de velo de peso blanco cuajado de flores de oro, bordado con diamantes, ceñidos y todo lo demás aderezo de perlas y diamantes muy preciosos».

La primera colaboración de Cosimo Lotti (c. 1575-1643) con Giulio Parigi fue en la elaboración de la traza ajardinada de Boboli, diseñando “fuentes, grutas y trucos”, también para los jardines de la Villa de Castello. Era conocido en Florencia como “ingeniero mecánico” y muy bien considerado por eminencias de la ciencia como Galileo Galilei, quien llegó a estimarle como verdadero y querido amigo (Blumenthal, 1986: 298-299). Emblemático espectáculo de los celebrados en Florencia fue el de *L'Andromeda liberata*, *poesía drammatica*, ideada por Giacomo Cicognini y música de Pompeo Conti, que

fue representada en honor de Leopoldo de Austria en el palacio Rinaldi (1618) de visita en la capital toscana, cuya dirección escenográfica le fue otorgada a Cosimo Lotti con ilustraciones grabadas por Jacques Callot, aunque bajo la supervisión todo ello de Giulio Parigi, que había sido maestro de ambos y que supuso para el discípulo una cierta demostración de independencia que además, se interpretó en clave de competencia carismática. El relato de argumental de Andrómeda, Perseo y Pegaso se prestaba a una espectacularidad inherente, incrementada, al parecer de las crónicas de la época, por los diseños y maquinaria creadas por Lotti, entre las que se sumaron los efectos de la indumentaria, en la que participaron, además, activamente, los miembros de la Academia, a la que pertenecía el propio Cicognini, uno de sus miembros más ilustres, autor del texto de la representación, con prendas prestadas por el servicio de *Guardarobe* medicea, supervisado por Giugni, su responsable, de la que se hace descripción en una carta de Giulio Caccini:

«la pastorale fu recitata da una quantità di giovani abili, nuovi Accademici, detti li Storditi, i quali perché tutti fatto a concorrenza nel vestiti di loro propria borsa, come altresì gli altri nobili che hanno cantato, di lor borsa [...] mai si è veduto dei tempi adietro in simili affari, è più vaghi nè più ricchi vestimenti di questi per comune parere di tutto il teatro» (Mamone, 2003 : 223).

La prueba de esa rivalidad en ciernes, de la que tanto se ha debatido, entre Parigi y Lotti<sup>21</sup>, a partir de las palabras de Baldinucci, habría estado en la presencia del segundo entre los círculos ilustrados florentinos y casi más significativo que todo ello es la influencia determinante del

teatro en general y de la forma de entenderlo de Lotti en particular, como escuela de formación artística y su carácter edificante. Tanto él como Cicognini formaron parte de la empresa de divulgación teatral de los preceptos de la que sería una de las Academias más relevantes del panorama literario y programático de la ideología gubernamental del *Seicento*, los *Incostanti*, promocionados por Giovanni de Medici, hermano del gran duque y que concentraba sus veladas poéticas en su residencia de *via del Parione*, que se tradujo en una red de influencias coronada con su elección para la organización escénica del mito en torno al personaje de enormes connotaciones épicas. En ese ámbito se formaron igualmente pintores tan distinguidos del Manierismo florentino como Cristofano Allori, que ya formaba parte del grupo en 1612 y que participó en la representación de *La Andrómeda*, como resultado del éxito de la asociación de intelectuales, en el papel de Orfeo. Las tareas interpretativas, educadas en esas reuniones de diletantes tuvieron su prolongación natural en la escenificación de este tipo, entendidas como confirmación de cualidades inherentes y conocimientos adquiridos. El éxito temprano del montaje de Lotti<sup>22</sup> se vinculaba por tanto con la justificación especulativa de la lúdica áulica. Suponía la ejemplificación explícita de la estrecha relación entre la labor plástica del espectáculo oficial y la especulativa que impregnaba su trasfondo iconológico, realizado por las Academias, cuya fórmula terminaría imponiéndose en la articulación instrumental de la política cultural por parte de los gobernantes absolutistas, cuya manifestación más clara está en el Academicismo institucional del rey de

Francia Luis XIV. En ese contexto no menos interesante resulta la presencia de quien fuera sucesor de las tareas organizativas de los espectáculos en la corte española de Felipe IV, Baccio del Bianco, hijo de Cosimo del Bianco, en el ámbito de la *Confraternità dell'Arcangelo Raffaello*, conocida como *De la Scala*, con sede en la plaza de *Santa Maria Novella*, volcada en la educación moral de jóvenes que podrían así recrearse en una vida más edificantes “participando en la organización de virtuosas comedias, que deberían recitarse con el debido decoro” y así se constató la participación de Bianco junto a Lorenzo Lippi como “apparatori” o creadores del aparato escenográfico de *Il trionfo di David*, del mismo Cicognini.



Fig. 22. Cosimo Lotti, *Apolo entronizado*, The Morgan Library. Procedente de la Colección Oenslager. Se suele mencionar como escenografía para la representación de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, en 1627, en El Coliseo, si bien en la ficha del catálogo de la institución americana consta la inscripción CL 1641.

Baccio del Bianco, por su parte, se había formado en la Academia de Giulio Parigi, pero especialmente fue discípulo de Stefano della Bella y su primera inclinación

en la participación en los espectáculos de la corte medicea fue en la realización de diseños de vestuario, de la guardarropía o *guardarobe*. Hijo de Cosimo di Raffaello del Bianco, se educó en la escuela del pintor Giovanni Bilivert y del célebre matemático, filósofo y arquitecto Giovanni Pieroni. Antes de dedicarse a la escenografía, pasó unos diez años como ingeniero militar en las campañas mediceas en Centroeuropa, concretamente en Praga. A su regreso, en 1637 participó en uno de los grandes eventos de la corte medicea, el montaje de *Le Nozze degli Dei*, organizado por el hijo del maestro, Alfonso Parigi y el propio Stefano della Bella. Su educación inicial y primeras experiencias fueron, por tanto, en el diseño y elaboración de todos los componentes del espectáculo festivo integral, diseño arquitectónico, de la maquinaria escénica, coordinación de la coreografía de los participantes, pero también de la indumentaria, en algunos de cuyos bocetos conservados se puede ver la indiscutible influencia de su mentor Della Bella. El simbolismo de los colores así como de todos los elementos como calidades textiles, marcaban las exigencias tan notables que pueden percibirse en alguna de las acotaciones del montaje del que se conservan imágenes en la Houghton Library, como cuando se ordenaba en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* que las Nereidas fueran “vestidas de azul y oro”<sup>23</sup>.

## Epílogo

En definitiva, fruto del análisis escenocrítico se puede establecer la impronta del vínculo de todos los elementos que integraban el espectáculo cortesano, incluyendo la indumentaria, parte sustancial de la semántica de la lúdica áulica, una sublime y subliminal

forma de cautivar voluntades a través del pensamiento o ideario especulativo en forma de metáfora, que ponía en sintonía analógica, identificando el discurso de la armonía cósmica derivada del control de los elementos naturales y los puntos cardinales y de los dioses del universo

olímpico de la literatura homérica, con la figura del monarca absolutista.



Fig. 23. Baccio del Bianco, *Nettuno*, costume per maschera, Opera 2701 / Gabinetto Disegni e Stampe – Santarelli, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florencia.



Fig. 24. Baccio del Bianco<sup>24</sup>, *Disegno de Vestuario Teatral*, cuenta con la inscripción “Bruscolo”. British Museum, Londres.

### Bibliografía

- Alberti, Maria, “Le parti scannate per *Il Solimano* di Prospero Bonarelli”, in *Omaggio a Siro Ferrone. Studi di Storia dello Spettacolo*, coordinado por Stefano Mazzoni, Florencia, Le Lettere, 2011, pp. 180-189, p. 187.
- Alonge, Roberto y Guido Davico Damico (Eds.), *La nascita del teatro moderno 500-600*, vol. I *Storia del Teatro Moderno e Contemporáneo*, Grandi Opere Einaudi, Bolonia 2000.
- Angiolillo, Marialuisa, *Storia del costume teatrale*, Lucarini 1989; Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, Carocci, Roma 2005.
- Azzaroni, Giovanni, Reseña de la interesante obra de Paola Bignami y



- Charlotte Ossicini, *Il quadrimensionale instabile, Manuale per lo studio del costume teatrale*, UTET Università, Novara 2010, en *Antropología e Teatro, Rivista di Studi* n° 1, 2010, pp. 93-95.
- Bernís, Carmen y Descalzo, Amalia, «El traje femenino en la época de los Austrias» en Colomer, José Luis; Descalzo, Amalia (dirs.). *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Vol. II. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2014.
- Blumenthal, Arthur R, *Theater art of the Medici*, a cura di Blumenthal Arthur R., Dartmouth College Museum and Galleries, 1980, Hanover, London: University Press of New England, 1980, p. 101-102 n. 471.
- Blumenthal, Arthur. R, *Giulio Parigi's stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, Garland Publishing, New York & London I, 1986.
- Blunt, Anthony. F, *The drawings of Castiglione and Stefano della Bella at Windsor Castle*, Phaidon, Londres 1954.
- Cardona, Mercedes, "Melodrama-Torneo y Baile en la Italia del siglo XVII", en *El teatro italiano*, Actas del VII del Congreso Nacional de Italianistas, Universidad de Valencia 1998, pp. 157-164.
- Civitelli, Silvia, *Il costume teatrale barocco: ricostruzione storica e rivisitazioni in epoca contemporanea*, Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Storia dell'Arte Moderna, bajo la dirección de los Profesores Maria Ida Biggi y Giulio Zavatta, de la Università Ca'Foscari de Venecia, que se defendió el curso académico 2017/2018.
- Davanzo Poli, Doretta, *Il costume teatrale nell'età barocca*, «Filoforme, Cuadrimestrale di storia, arte e restauro de tessili», año 9, número 16, 2008, pp. 18-22.
- Dearborn Masser, Phyllis, "Costume Drawings by Stefano della Bella for the Florentine Theater", in *Master Drawings*, VIII, 3, 1970, pp.264-5.
- Du Crest, Sabine, *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, Actes du colloque du Centre du recherches sur le XVIIe siècle european, Université Michel de Montaigne, Ch. Mazouer (ed.) Tubinga 2006, pp. 319-331.
- Egido, Aurora, *El telón como jeroglífico en la representación valenciana de La fiera, el rayo y la piedra, de Calderón*, en Actas del Congreso Internacional sobre *Teatro y prácticas escénicas de los siglos XVI y XVII*, 1991, pp. 387-406.
- Esteban Cabrera, Nieves, *Ballet: nacimiento de un arte*, Nieves Esteban Cabrera S.L. (ed.) 1993.
- Fagiolo, Marcello y Giuseppe Bonacorso, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Centro di Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma, Ministero per I Beni e le Attività Culturali, Gangemi Editore, Roma 2016.
- Ferrer Valls, Teresa: "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", M. De los Reyes Peña (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de teatro clásico, 13-14 (2000), pp. 63-84.
- La Gorce, Jérôme de, *Carlo Vigarani Intendants des Plaisirs*, Perrin, Metiers de Versailles Edition, 2005.
- Mamone, Sara, *Dèi, Semidei, Uomini. Le spettacolo e Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni Editore, Roma 2003, pp. 211-240.
- Mansel, Philip. *Dressed to rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*. New Heaven: Yale University Press,

- 2005.
- Marly, Diana de, *Four costume designs by della Bella*, «Costume, The Journal of the Costume Society», nº 12, Routledge, Taylor & Francis Group, Londres 1978, pp. 48-52.
- Martínez i Alberó, Miquel, *La imagen de la Monarquía: Moda, espectáculo y política. María Teresa y Margarita Teresa de Austria en busca de un Nuevo Olimpo*, *Anales de Historia del Arte (UCM)*, vol. 26 (2016).
- Merino Peral, Esther, *La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)*, «Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"» Nº. 13, 2010.
- Merino Peral, Esther, *Historia de la Escenografía del siglo XVII: Divino Escenario II. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid: Il Solimano*, «Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung», Bonn, Nº. 25-26, 2013-2014, págs. 53-74.
- Merino, Esther y Eduardo Blázquez Mateos, «Historia de la escenografía de la época moderna: Giulio Parigi. La Edad dorada de la escenografía florentina», *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014.
- Merino Peral, Esther, *El carrusel: la fiesta barroca francesa*, Ediciones Cumbres, 2016.
- Morales, Alfredo (Comisario), *Catálogo, La fiesta en la Europa de Felipe II y Carlos V*, en este caso de la exposición organizada en el Real Alcázar de Sevilla (19 de septiembre-26 de noviembre del 200) comisariada por Alfredo Morales, con edición a cargo de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 419-422.
- Niccoli, Bruna, «Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production», Orsi Landini, Niccoli Roberta y Bruna, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Mario Pagliai Editore, Florencia 2019, pp. 105-113.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*, Paidós, Barcelona 2000, capit. IV, p. 185
- Pohn, Nadja, *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, Viena, Hollitzer, 2019, pp. 81-102.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid 1995, pp. 329-341.
- Rosand, Ellen, *Readyind Cavalli's Operas for the stage*. Manuscript, Edition, Production, 2013 Ashgate Publishing primera edición, posteriormente reeditada en 2016 por Taylor & Francis.
- Rull, Enrique, «Calderón de la Barca y la pintura», AA. VV, *El arte en la época de Calderón*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Velázquez/Parque del Retiro, Madrid 1981-82, pp. 20-27.
- Sierra Roldán, María, *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*, Colección Síntesis Arte, Madrid 2017.
- Solerti, Angelo, *Música, Ballo e Drammatica allá Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florencia, Roma, Milán y Turín, R. Bemporad & Figlio Editori, 1905.
- Tassis, Juan, *La Gloria de Niquea*, impreso en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, 1643. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=438982>
- Valbuena Briones, Ángel, *Obras completas, I, Dramas*, Madrid, Aguilar, 1969.



Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza Editorial, Madrid 2005, pp. 291-328.

#### Notes

1 Sobre Historia del Vestuario: Alonge y Davico Damico (Coords.) *Grandi Opere* Einaudi, Bologna 2000; Angiolillo, Lucarini 1989; Paola Bignami, Roma 2005.

2 La tradición de la máscara o mascarada estaba arraigada en Florencia en el marco de los festivales tardomedievales. Se conoce la “Mammalucchi” como una de las posibles tipologías, como existían las máscaras a la turca, a la oriental o a la germana, organizada por *Il Tribolo* para la celebración del matrimonio de Cosme I con Eleonora de Toledo, la hija del Virrey de Nápoles (Niccoli, 2019 : 105-113).

3 Publicado en Florencia por V. Panizzi y atribuido el texto a G.B. Cini, del que recoge noticia Solerti 1905 : 8.

4 *Relacion del recebimiento, y fiestas que el Gran Duque de Toscana mando hazer al Conde de Môte Rey, Embaxador extraordinario de su M. en la Ciudad de Florencia y sus estados : Sauida de vna carta escrita en la misma Ciudad de Florencia, a los 6. de Iulio, de 1622*, BNE, VE/1545/24.

5 Cfr. Martínez i Alberó, 2016 : 103-139 ; Bernís, y Descalzo, 2014 ; Mansel, 2005.

6 “El vestuario deja de ser un disfraz. Se convierte en un elemento esencial del movimiento dramático” (decía Pavis, 2000 : 185), partidario de un análisis integral del espectáculo, dentro del que se refiere a la semiótica del vestuario, por otra parte, el enfoque más interesante para abordar función, sentido y significado de esta disciplina estética y artística, dentro del ámbito de la concepción celebrativa y teatral.

7 Este testimonio gráfico es excepcional porque no se han conservado apenas casi ninguno de los diseños para este tipo de “disfraces”, del que fue uno de los espectáculos que mejor acogida en el ámbito florentino del siglo XV y donde se acudía disfrazado con trajes elegantes imitando a personajes mitológicos y alegóricos, a través de los cuales también se hacía pedagogía del nuevo panorama del Humanismo de raíz grecolatina. De la crónica del evento de 1566 se recogía la noticia referida al cortejo del duque, a la entrada del recinto donde se ubicó en la plaza de *Santa Croce*, donde apareció seguido de cincuenta y cinco hombres, seis de ellos disfrazados y recubiertos con una tela con cinco alegorías de la muerte. Entradas 103 y 104 del catálogo *La fiesta en la Europa de Felipe II y Carlos V*, en este caso de la exposición organizada en el Real Alcázar de Sevilla (19 de septiembre-26 de noviembre del 200) comisariada por Alfredo Morales, con edición a cargo de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 419-422.

8 Se suele poner en correspondencia este espectáculo con otro celebrado en la corte francesa en 1626 en el palacio

del Louvre, conocido como *Ballet de la Viuda heredera de Billebahaut*, organizado por el Duque Enrique de Nemours, Intendente de los Placeres de la Corte desde 1621 a 1637, en el que el rey Luis XIII bailó y del que se conservan distintas estampas en el llamado *Album Rabel*, en el Gabinete de Estampas del Museo del Louvre. Los bailarines representaron igualmente a los distintos continentes, de cuyas lejanas tierras se habían presentado embajadas rindiendo homenaje ante la rica heredera y su amante Fanfan de Sotteville. Por otro lado, no se tienen muchas noticias ni sobre el libreto ni del diseño general del evento, salvo que su autor Daniel Rabel o Ravel (1578-1637) recogió en sus diseños, a manera de instantáneas sintéticas, el sentido un tanto burlesco de la puesta en escena, de la que fue parte sustancial el diseño de vestuario, que se hizo todo ello a propuesta del poeta del rey, Bordier, a propósito de una sátira de la propia corte regia (Du Crest, Ch. Mazouer (eds.) 2006 : 319-331). Ver igualmente Esteban Cabrera, Nieves Esteban Cabrera S.L. (ed.) 1993. Y es importante la referencia a un espectáculo de este cariz, porque se hacía, de forma temprana, en lo que terminarían siendo las cortes absolutistas del Barroco, la referencia metafórica de esta forma, al control planetario, con referencias de territorios de los cuatro puntos cardinales del orbe.

9 En un trabajo más o menos reciente y casi excepcional sobre estos temas, se remonta más atrás en el tiempo de Buontalenti a Leonardo, para situar el origen por el componente escenoplástico simbólico del vestuario, durante las casi dos décadas finales del siglo XV, que el florentino Da Vinci pasó organizando los espectáculos cortesanos para Ludovico Sforza “El Moro” en Milán. También se refiere a los diseños de Arcimboldo para los festejos de la corte del emperador Rodolfo II en Praga y de los que quedan algunos testimonios gráficos muy sugerentes. De la misma forma que señala como primeros exponentes del trabajo unitario del escenógrafo, incluyendo los diseños de vestuario, junto a la figura de Giulio Parigi la del Gran Mago de Fano, Giacomo Torelli (Davanzo Poli, 2008 : 18-22).

10 ASF, Guardarropa medicea, filza 391, ff. 1013-1013v (Guardarrobiera list the costumes for La Regina Sant’Orsola), recogido por Blumenthal, 1986 : 381.

11 Cfr. Blunt, Londres 1954.

12 El coreógrafo de *Il Pazzo per Forza* fue el joven académico Carlo Ventura Baron del Nero, Rosand, Surrey 2013. Por su parte, tal y como se menciona en el libreto de la *Hipermestra*, el coreógrafo fue Tommaso Guidoni, Merino, 2010.

13 En numerosas ocasiones se ha mencionado la concepción pictórica-escénica de las creaciones calderonianas, la relación entre la pintura y la composición escénica en su época, tal y como Emilio Orozco planteaba con la implicación entre el teatro y la teatralidad del Barroco, de la misma forma que se establecía un parangón entre el sentido dramático y su plasmación en la idea de *Theatrum mundi* estudiado por Curtius, que Calderón llevó al máximo exponente con el tema del “teatro en el teatro”, elevado a paradigma de la

existencia humana en *El gran teatro del mundo*. En todo caso, en la mentalidad de la época está igualmente enraizado el gusto por la emblemática, cuyo máximo exponente es la alegoría, canalizada a través de la construcción de tramoyas y maquinarias fantásticas, en la conjunción del espectáculo visual y musical, que supusieron los apoteósicos montajes de las óperas como las de Giacomo Torelli en Italia y Francia. Por su parte, el saturniano y colérico carácter español era especialmente favorable a los grandes gestos y ello explicaría quizás la sintonía entre las presentaciones escenográficas que de su trabajo le ofertaron al dramaturgo español los florentinos que vinieron a trabajar en el Palacio de El Buen Retiro, facilitando la plena introducción del barroco más teatral. Como lo resumió Curtius, el escenógrafo era el verdadero representante de la integración de las artes, “como para Calderón el logos divino no es sólo pintor, sino también arquitecto, músico, poeta; todas las artes tienen en él su origen común y su prototipo sagrado”. Interesantes reflexiones que aborda Enrique Rull, 1981-82 : 20-27.

14 Junto a la emblemática, el espectáculo ideado por artistas y escenógrafos se convierte en fuente de inspiración de la parafernalia iconográfica regia o teatro político, como tan acertadamente lo ha denominado Rodríguez de la Flor, Madrid 1995, pp. 329-341. De un lado, es innegable la relevancia de obras como los *Hieroglyphica* de Horapollon, la *Hipnerotomachia* de Francesco Colonna, los *Emblemata* de Alciato o la edición ilustrada de las *Imagines* de Filóstrato. Por otro, no menos determinante para la elaboración de un mensaje áulico o logo icónico, fue la impactante figura del Atlas sosteniendo sobre sus hombros el Orbe, que aquí aparece retratado por Jacques Callot en la estampa que recoge la entrada del Carro del Sol, en el Carrusel de las fiestas mediceas de 1616, diseñado por Giulio Parigi, creando una ineludible deuda estilística de enorme calado político y social, reconocible en otras obras como la de Filóstrato y los *Emblemas* regios de P. González de Salcedo, *De lege política eiusque naturali*, Madrid 1616, bajo el epígrafe de *El universo temporal y divino de la monarquía*, al que alude el mismo Rodríguez de la Flor y que también se reprodujo en la representación de *Las Fortunas de Perseo y Andrómeda*, de cuyos diseños escenográficos se conservan los dibujos de la Houghton Library. En la misma línea resulta indispensable el trabajo de Egido, 1991 : 387-406.

15 Las imágenes conservadas de los trajes de sus ballets son impactantes por su originalidad, si bien “mejoradas”, para armonizar las distintas anatomías de quienes los portaron, además de que dichas indumentarias “probablemente no se corresponderían con la realidad pragmática de unos trajes que debían permitir bailar las coreografías ideadas por Aglié” (Bignami, 2005 : 76).

16 A quien se le atribuyen los originales diseños de los trajes del espectáculo celebrado en tiempos del rey Luis XIII, *Les Noces de la Douarrière de Billebahaut avec Fanfan de Sotteville*, mencionado anteriormente, en Angiolillo 1989 : 54.

17 Descripción tomada del ejemplar conservado en la Universidad de Santiago de Compostela, localizado a través del portal de Archivos en red (PARES), del Ministerio de Cultura de España, de la Comedia de *La Gloria de Niquea* y descripción de Aranjuez por Juan de Tassis, impreso en Madrid por Diego Díaz de la Carrera (1643), pp. 25.

<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=438982>

18 Cfr. Fagiolo y Bonacorso, 2016 : 119. No deja de ser interesante que, al igual que la actuación de Giulio Cesare en Aranjuez se considere inauguración del género dramático escenográfico de influencia italiana en España y que otro Fontana, Carlo “architetto teatrale” (1638-1714) esté relacionado, precisamente con la orientación de esa misma configuración escénica barroca, con el montaje a su vez, del que se ocupó por orden de otro noble español, el Marqués de Cogolludo, para celebrar el matrimonio del rey Carlos II, con María Luisa de Orleans, en el Palacio Farnese de Roma, a finales de siglo (1688), conocido como *La caduta del regno delle Amazone*.

19 Se trata de la famosa imagen de autor anónimo francés, titulado como “Vestuario de rey (Luis XIV) como divinidad de Sol naciente”, de la última Entrada de la Cuarta “Veglia” del *Ballet de La Nuit*. 1653, acuarela con trazos dorados, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Civitelli, Università Ca Foscari de Venecia, 2017/2018.

20 Sin olvidar tampoco las más que ostensibles influencias derivadas, a su vez, de las “máscaras” británicas, institucionalizadas por Iñigo Jones y Ben Jonson, habituales en la corte de los Estuardo, donde estuvo el padre de Villamediana en distintas misiones diplomáticas.

21 Suele incidirse en la especial habilidad o virtuosismo de Lotti como conversador y su talento incluso interpretativo, demostrado en una época juvenil, como participante junto a otros pintores como Filippo Furino o Cristofano Allori conocido como *Il Bronzino*, en el Carnaval de 1612. Igualmente en 1619 participó como organizador del recital para la representación de *La fiera* de Michelangelo Buonarroti el Joven. Según Baldinucci (vol. V, pp. 7-14) era “uomo virtuoso, piacevole nella conversazione, ma nella poesia burlesca ebbe buen talento e molto più nel rappresentare in commedia parti ridicolose...uno de più bizzarri ingegni del su tempo, avendo grande inclinazione alle cose del disegno, fin dai suoi primi anni si acconciò col celebre pittore Bernardino Poccetti”. Ya puestos, por el mismo Baldinucci se sabe que en su viaje a España a Lotti le acompañó un tal Candolfi, para “ayudarle con las máquinas de teatro” (Mamone, 2003 : 261-263).

22 Frente al éxito temprano de la nueva concepción escenográfica consagrada por Giulio Parigi, en la que estaba logrando resaltar Lotti, se suele subrayar, por el contrario, al fracaso y por tanto su frustración, al no encontrar la misma comprensión en la corte española, donde el texto de Calderón, de la fábula de Andrómeda y Perseo, fue representada en el Coliseo del Palacio de El

Buen Retiro (1643), con diseños para su montaje por parte del florentino aunque ejecutada ya por Bianco, tres años después de la muerte de su predecesor. Se conoce suficientemente la escasa simpatía por decirlo finamente, que Calderón tenía, al menos en un primer momento, por la maquinaria ideada por Lotti, que aunque ejecutada por Bianco tres años después de la muerte de su predecesor, muestran la fuerte impronta de la influencia de Parigi y del primordial magisterio buontalentino (Mamone, 2003 : 223-233).

23 Valbuena Briones, Madrid, 1969 pp. 1184, 1190, 1724, 1747, 1749, 1578, 1556, 1906, 1954, 1741, 1646, 1671, 1786 y 1803, 1675. Ferrer Valls, 2000, pp. 63-84, p. 7.

24 Phyllis Dearborn Masser, la conservadora del *British Museum*, es quien más ha escrito sobre la producción gráfica de Stefano della Bella (y con todo, apenas ahonda en le labor del artista florentino como creador de vestuario) y por extensión, de Bianco, su discípulo, de quien se encuentran en depósito algunos figurines, si bien rechazada su atribución de este diseño y de los dos siguientes que aparecen a continuación, también de Bianco, que pertenecieron a la colección del Cardenal Giovanni Carlo de Medici (1611-1663). Dearborn Masser, 1970 : 264-265, n.4 ; C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Munich 1977, n.185, pp. 384-386. Ciertamente, no parecen ser fruto de una mentalidad tan exuberante y creativa como la de Stefano della Bella, pero no ocultan unas ciertas semejanzas en el estilo de aquél.