ESTHER MERINO

JUEGOS ESCÉNICOS: *APARATOS* DIVERSOS DE LA Hª DEL ESPECTÁCULO EN LA ÉPOCA MODERNA

PUBLICADO EN EL «BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA»,
TOMO CCVIII. CUADERNO I. PÁG. 47 A 78

ADVANTIA, COMUNICACIÓN GRÁFICA, S.A.

FORMACIÓN, 16. POL. IND. LOS OLIVOS. 28906 GETAFE. MADRID.

TEL. 91 471 71 00 / 91 475 42 12

2011

JUEGOS ESCÉNICOS: *APARATOS* DIVERSOS DE LA Hª DEL ESPECTÁCULO EN LA ÉPOCA MODERNA

La Escenografía abarcaba en la época moderna la decoración teatral, la de los festivales y aquéllas ornamentaciones concebidas para celebrar exequias fúnebres, entradas triunfales, justas, *ballets* ecuestres y mascaradas, entre otros, en el marco de la diversificación del espectáculo de la época moderna. En ese contexto de producción artística efímera, también se concibieron el género operístico y las coreografías de grandes masas, derivando sin duda alguna en los montajes más espectaculares del Barroco, codificándose e imponiéndose un léxico iconográfico internacionalmente aceptado por la cultura visual de la época, que trascendía el ámbito puramente lúdico, influyendo de forma notable en el vocabulario artístico del resto de las artes plásticas, tanto como se erigió en indispensable *instrumentum regni*.

Abundan los términos que han intentado plasmar el significado del "exceso" en que fue transcurriendo, desde el Renacimiento hasta el estilo Barroco: "ampulosa retórica", "demasiado humano" lo llamó Nietzsche, "retórico" identificado como falso[1] o como "vacuos colores del papagayo"[2]. Precisamente, una de las metáforas recurrentes de la época para describir el ámbito de desarrollo cortesano, era la de la *Teatralidad*[3], siendo cortesanos y súbditos en general, los actores protagonistas, con los monarcas como centro de tal uni-

---

[1] Como recoge Oscar CORNAGO BERNAL en "Nuevos enfoques sobre el barroco y la PosModernidad" (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor), *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, 2004, 22, pp. 27-51.

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

[3] Se ha mencionado la concepción pictórica-escénica de las creaciones calderonianas, la relación entre la pintura y la composición escénica en su época, como Emilio Orozco planteaba la implicación entre el Teatro y la Teatralidad del Barroco, de la misma forma que se establece un parangón entre el sentido dramático y su plasmación en la idea del *Theatrum mundi* estudiado por Curtius, que Calderón llevó al máximo exponente con el tema del *teatro en el teatro*, elevado a paradigma de le existencia humana en *El gran teatro del mundo*. De la misma forma que el análisis de los temas relatados

verso. Las ceremonias, la Fiesta y especialmente, las decoraciones teatrales, tanto dentro como fuera del edificio versátil en que termina convirtiéndose el Teatro, son uno de los cauces representativos de la globalidad expresiva del *Grand Goût*. El gesto del actor profesional desborda la escena y se convierte en el aspecto definitorio de la forma de presentarse en sociedad[4]. Uno no es sino lo que se muestra en su imagen pública, y esto cobra importancia si se asume que, incluso, la percepción estamental venía determinada por la actuación en la escena social. La importancia de los usos y costumbres de la práctica escénica profesional radicaba en el hecho de que el Teatro aportaba la estética y el léxico del espectáculo[5], fundamentalmente el concepto alegórico o metafórico de las artes plásticas.

---

por el escritor conlleva una aceptación del gusto por la emblemática de la sociedad de su época, como también apreció Julián Gállego, hasta llegar a una amplio desarrollo de una cultura publicitaria, cuyo máximo exponente es la *alegoría*, a través de la construcción de tramoyas y maquinaria fantásticas, en la conjunción del espectáculo visual con el musical, que supusieron óperas como las de Torelli en Italia y Francia. El saturniano y colérico carácter español era favorable a los grandes gestos y se identificaba especialmente con las pictóricas presentaciones escenográficas del dramaturgo en colaboración con los artistas florentinos que vinieron a trabajar en el Palacio de 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 tiene en él su origen común y su prototipo sagrado". Interesantes reflexiones que aborda Enrique RULL, en "Calderón de la Barca y su mundo", *El Arte en la época de Calderón*, de VV.AA, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Velázquez/Parque del Retiro, Madrid 1981/1982.

[4] *"Il y a une autre forme de baroquisation qui consisterait á hyperboliser, en les faisant apparaître sur scéne, les principes enfouis de la construction –une construction á étages, avec des lignes discontinues et des ruptures dans l'ordre des valeurs– et la fantasmatique des personages, leer imagerie interne figurée dans l'oeuvre sous la forme d'un théatre, un théatre de l'imaginaire en visions se superposant au théatre en acte des évenements"*, Claude GILBERT DUBOIS, *Le baroque en Europe ete en France*, Presses universitaires de France, 1995, p. 24.

[5] 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, en mi opinión, lo ha denominado Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, en *Emblemas*. Lecturas de la imagen simbólica, Alianza Forma, Madrid 1995, pp. 329-341. De un lado, es innegable la relevancia de obras como los *Hieroglyphica* de Horapollo, 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 *logoicónico,* fue la impactante figura del Atlas sosteniendo sobre sus hombros el Orbe, en clara analogía con el monarca hispano, que decoraba el telón de presentación de una de las más famosas obras de Calderón, *Perseo y Andrómeda*, en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, y que dejó una de las más indelebles imágenes simbólicas, no ya de un reinado, sino de toda una época. A lo largo del texto a continuación, queda manifiesta la deuda estilística de dicha imagen con la creación de idéntico personaje por el director artístico de las fiestas mediceas en las dos primeras décadas del siglo XVII, Giulio Parigi. El calado político y social de dicha imagen es apreciable igualmente en uno de los Emblemas regios de P. González de Salcedo, *De lege política eiusque naturali*, Madrid 1678, bajo el epígrafe de *El universo temporal y divino de la monarquía, reposa sobre la ley y sus intérpretes*, que también se recoge en el mencionado trabajo del profesor salmantino. Como se puede leer en otro de los pasajes de tan interesante manual de referencia sobre el tema de la simbología emblemática, *"precisamente, Calderón participó en numerosas ocasiones en todo tipo de justas y exequias, generalmente utilizando la fórmula del jeroglífico, práctica que culmina con el primer premio conquistado por unos jeroglíficos suyos, publicados con motivo de las exequias fúnebres, con las que la Universidad de Salamanca honró la muerte de Felipe IV"*, op. cit., p. 75. Por si fuera poco, en este sentido, resulta indispensable uno de los trabajos de Aurora EGIDO "El telón como jeroglífico", en *Teatro y prácticas escénicas de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad, 1989.

Además, a lo largo del proceso de creación y consolidación del formato plástico lúdico de los Festivales[6] con un hilo argumental, derivados de los medievales Torneos Temáticos, se gestó la figura del Escenógrafo profesional. El Escenógrafo del Barroco no fue sólo el creador de las decoraciones teatrales. Era el 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"[7], puesto que podía utilizar todos los soportes de las artes plásticas para transmitir el mensaje persuasivo de las Monarquías Absolutistas.

Con todo, el componente lúdico *per se* no existió sino como mero aderezo secundario. Lo esencial siempre fue la didáctica del *Poder y la Gloria*[8].

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 asistentes privilegiados.

En este sentido, en el ámbito de la *Renaissance* se recuperaron otros formatos de las contiendas lúdicas del mundo grecolatino, como las ***NAUMACHIAS***[9], de manera que barcos y naves eran susceptibles de atraer la misma atención creativa de los artistas, enmascarando sus formas básicas, bajo todo tipo de apariencias ilusorias, con el único objeto de *epathar* o sorprender, recuperando la radical expresividad de la época Helenística, tan acorde con las fases estilísticas del Manierismo primero y del temprano Barroco después, en

---

[6] La fábula de *Orfeo* de Poliziano fue presentada en Mantua en base a la fórmula tradicional del Medievo, próxima a la de los *Tableaux Vivants*, cual retablos o Cuadros, más que a la de la composición escénica basada en la perspectiva albertiana. En Elena POVOLEDO, "Origins and aspect of italian scenography: from the end of the fifteenth century to the Florentine intermezzi of 1589", *Musici and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, 1982, p. 283.

[7] Fernando CHECA, op. cit., p. 26.

[8] E. GOMBRICH, *Historia del Arte*, título del Capítulo 22, de la edición Debate, Madrid, 1997.

[9] De sobras es conocida la *Naumachia* celebrada en el Palacio Pitti de Florencia, en el marco de la *Sbarra* de 1589, espectáculo final de los festejos varios celebrados con motivo de los esponsales de Fernando de Medici y la nieta de la reina de Francia, Cristina de Lorena.

las cortes del occidente europeo. Una de las manifestaciones más fastuosas de este género se pudo contemplar en el Arno, en la mañana del lunes 3 de noviembre de 1608, con motivo de la *Argonaútica*, en el marco de las celebraciones de la *Giostra dei Venti*, cuyos barcos fueron creados por Francesco Cini. Allí, los espectadores asomados al puente de Santa Trinitá, vieron ilusorias ballenas, tortugas[10] y langostas gigantes, dioses marinos y nereidas navegando por el río, rodeando la ficticia isla de *Colchis*, previamente a la formación de las distintas escuadras que se enfrentaron en la irreal batalla naval. No fue casual la elección del simbólico argumento, las peripecias de Jasón y los Argonautas, ni de la tipología de arte efímero para componer el mensaje alegórico, en respuesta a los intereses propagandísticos del Duque Ferdinando de Toscana, potenciando el poder de la flota florentina, y el papel del primogénito, como legítimos herederos del emporio griego en la Antigüedad[11]. También el afamado escenógrafo Giulio Parigi participó en el diseño de una flota de barcos[12], para la celebración de *La Argonaútica* en 1608, junto a Jacopo Ligozzi y el *Cigoli*, sufragados económicamente por diversos aristócratas florentinos. Por su parte, Parigi se había inspirado en las creaciones de Vasari en 1656, en las de Gualterotti de 1579 y, por supuesto, en las de Buontalenti para los festejos de 1589. Pero además, la capacidad polivalente de estos artistas llegó a abarcar igualmente el diseño de ornatos fúnebres de exequias, como hizo el mismo Parigi en 1610, comisionado por sus mecenas para acompañar en el sentimiento a otro miembro ilustre de la estirpe florentina, María de Medici, subrayando el hecho institucional de su regencia, tras la defunción de su consorte, el rey de Francia Enrique IV. De hecho, la tradición familiar en las diversas facetas que ofrecía la profesión de escenógrafo, posibilitó la herencia de Giulio en alguno de sus nueve hijos. Uno de ellos Alfonso le sucedió prácticamente como artista de corte, junto a otro de sus discípulos, Ferdinando Tacca[13], monopolizando prácticamente en su totalidad entre los dos las ingen-

[10] Lo cierto es que esta iconografía zoomorfa ya se había usado, oportuna y muy conscientemente, en las Fiestas de Bayona, a mediados del siglo XVI, por otro miembro de la dinastía florentina, en este caso Catalina, reina de Francia, como parte de la política propagandística de los Valois.

[11] BLUMENTHAL, Arthur. *Theater art of the Medici*, The Trustees of Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA, 1980, p 37.

[12] La apariencia de alguno de estos barcos parecía haberse inspirado en el "Bucintauro", la nave institucional de los Duces Venecianos. BLUMENTHAL, A. op. cit. p. 65.

[13] Tacca ya había participado en el montaje de *Proteo y Fama*, celebrado en el anfiteatro de los Jardines Boboli, en el Palacio Pitti, diseñando alguna de las naves que se vieron en los festejos creados y organizados por Alfonso Parigi, de los que se tiene constancia a través de los grabados de Stefano della Bella. Con todo, el verdadero despegue del hijo del artista Pietro Tacca, culminó como

tes empresas de decoración efímera en que se embarcaron los Medici, hasta su casi total bancarrota en un par de siglos. Pero también se le ha podido seguir la pista a otro de sus vástagos, el fraile Paolo[14], especializado en dramáticos y teatrales aderezos de conmemoraciones funerarias.

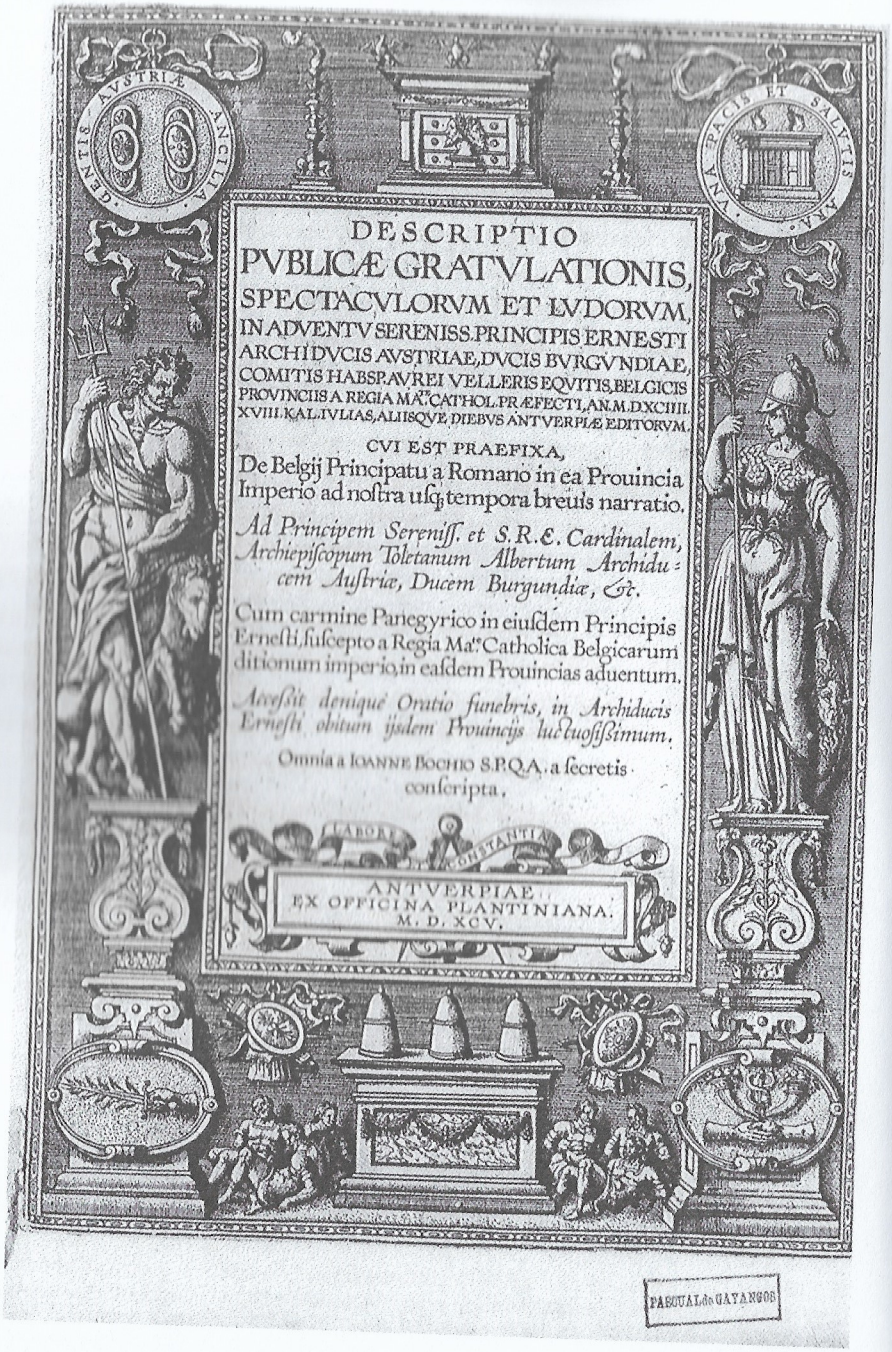
De una fecha anterior a la labor de los escenógrafos al servicio de los Medici en Florencia, concretamente de 1595 es una imagen de un impreso recopilatorio de festejos varios a celebrar en Flandes, a finales del siglo XVI, que bajo el epígrafe de *Schema Belluae Marinae* representa un monstruo marino, al que el público de la época ya empezaba a acostumbrarse, como testimonio gráfico del lenguaje hermético y polivalente desde el punto de vista simbólico, de una sociedad cada vez más interesada en recopilatorios emblemáticos, como los de la celebérrima *Iconología* de Cesare Ripa. Una iconografía como ésta de la ballena en forma de artificio efímero lúdico que fuera similar presumiblemente, a la que se pudo contemplar en la geografía meridional, surcando el Arno, para deleite de los asistentes a los festejos de los Medici durante el Seiscientos.

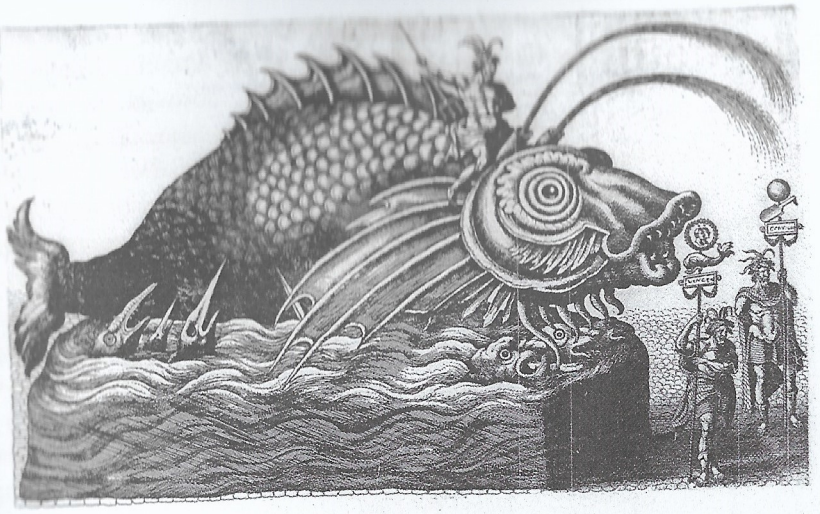
"Vince mari, nam terra tua est" reza el texto al que acompaña, en el que se menciona igualmente el vaticinio de Temístocles, el general ateniense que comandaba la flota contra los persas durante el siglo V antes de Cristo, en representación de los veteranos marinos de la Hélade *"ciu cura fuit ad bellum antiquísima, navales apparatus, ut rerum in Graecia potiretur. Siquidem ad summam Remp. Pertinet navium exercitio"*[15].

responsable de todo el aparato efímero del espectacular *Mundo festejante* en 1661 y la *Hipermestra*, el libreto de Moniglia, que se celebró en el *Teatro degli Inmobili* unos años antes, en 1658, también obra suya, con motivo del nacimiento del hijo del rey Felipe IV de España. BLUMENTHAL, A. op. cit. p. 85. De dicho libreto se conservan sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, Marqués de Valdecilla. De hecho, en un artículo sobre los diseños escenográficos de Tacca para esta ópera, ya apuntaba quien esto escribe, la notable semejanza de las decoraciones, especialmente las de naturaleza arbórea o vegetal, de la llamada "*verzura*", con las de los prototipos venecianos, creados por Torelli, tal y como se puede ver en el análisis de su trabajo en el *Bellerofonte*. Al parecer, a Tacca le sucedió en el Teatro de la Pérgola, el escenógrafo Jacopo Chiavistelli, que también se había formado junto a Baccio del Bianco.

[14] Mencionado por Baldinucci, al parecer era el tercero de los hijos de Giulio y fraile dominico, encargado por el Gran Duque Ferdinando II, de diseñar el catafalco de la reina María de Medici. (1573-1642) en la iglesia de San Lorenzo, dentro del programa decorativo con el que la capital florentina obsequiaba al rey de Francia Luis XIII, por el fallecimiento de su madre, y de cuya dirección se ocupó el hermano mayor, Alfonso.Parigi. En A. BLUMENTHAL, op. cit., pp. 182-183.

[15] *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in advente sereniss. Principis Ernesto archiducis Austriae..., cum carmine panegyrico in eisudem principis Ernesto..., accésit denique oratio funebris in Archiducis Ernesto obitum isdem provincis luctuosissimum/omnia a Ioanne Bocchio..conscripto*. Antverpiae: ex officina Plantiniana/bapud viduam et Ioannem Moretum, 1595. R.10242. Biblioteca Nacional. Procede de la Colección de Pascual Gayangos. Estampa y notas en las páginas 122 y 123.





Monstruo Marino. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

En la misma obra aparece una ilustración con el titulo de *Schema Navis Velificantes*[16]. Según la leyenda que acompaña a la ilustración, dicho aparato *contribuía a la perfección del espectáculo*, y se representaba en forma de embarcación, con todo el aparejo similar al de otros barcos de la flota bélica, para surcar las aguas del Escalda. La **NAVE**[17] como alegoría era un motivo iconográfico de añeja raigambre en la tradición figurativa de las Artes Plásticas, ya

[16] Op. cit. p. 121.

[17] Una de las representaciones emblemáticas de la Nave, como motivo iconográfico prototípico del lenguaje del Arte Efímero en su aspecto funerario, es indudablemente aquélla de las Exequias del Emperador Carlos V en Bruselas en 1558, de la que se conservan estampas preceptivas en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en una de las cuales aparecía la nave "Victoria" como la pieza más destacada del cortejo fúnebre. Se trataba claramente de una representación alegórica de las victorias navales de Carlos V, reseñadas sobre figurados paneles, así como alusión a la nave del Gobierno del Imperio y como tal adornada con las banderas de los reinos que lo conformaban. Tirada de elefantes marinos que remolcaban a su vez las simbólicas Columnas de Hércules, entre las que navegaba armoniosamente un delfín, en alusión al Descubrimiento de América. Por su parte, completando tan egregio conjunto, personificaciones de las Virtudes Teologales llevaban las riendas de la ingeniosa carroza marina. En palabras de F. CHECA, dicha imagen es *"la perfecta representación de lo que se pretendió que fuera la idea imperial de Carlos V: una política victoriosa, puesta al servicio de la expansión de la Fe a través de la práctica de la Virtud"*, en Catálogo de la Exposición *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993, p. 119.

desde fechas tempranas del Renacimiento Humanístico. Alusión a la historia legendaria y mítica de *Jasón y los Argonautas*, recuperada como símbolo del instrumento al servicio de los Héroes que surcaron el mundo en busca del Grial, del propósito esforzado a la manera de los Trabajos de Hércules, en último caso hundiendo sus raíces en la epopeya homérica. Por si fuera poco, símbolo en sí mismo de abstracciones o entelequias, como el Buen Gobierno de los Estados, iconografía de necesaria semiótica propagandística de los señores, príncipes y monarcas del Renacimiento y del Absolutismo Barroco.



Nave de *Ludi*. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

Precisamente, y ya en el siglo XVII, las ilustraciones de los *Diseños Escenográficos* de N. Sabbattini permiten acceder al universo visual de los nuevos recursos técnicos ideados en el ámbito italiano, constando con cierta difusión en el ámbito de la celebración lúdico política europea, y otros tantos derivados del la ingente creatividad del *Gran Mago* Giacomo Torelli (1608-1678), para manejar los cambios decorativos de la escena teatral tal y como se deduce de la contemplación de los contenidos, de un ejemplar de dicha obra entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo el título de *Pratica di Fabricar Scene*[18], *e Machina ne'Teatri. Ristampata di nuevo 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*. En este sentido, es significativa la presencia de este ejemplar en la Biblioteca madrileña, anotado por *De Behain*, presumiblemente uno de los estampadores habituales de los festejos de Luis XIV.

Frente a las influencias autodeclaradas en la Dedicatoria a los Lectores, de Guido Ubaldo dell'Monte, célebre matemático cuyo último libro de su *Perspectivae Libri Sex*, a la manera del Libro II de Serlio, estaba destinado a la explicación de tal ciencia euclídea sobre el formato escénico, y en esta obra Sabbatini proponía un tratado recopilatorio eminentemente práctico[19], en el que resumir de una forma comprensible y asequible las experiencias laborales de Buontalenti en Florencia, Aleotti en Ferrara y Parma, Guitti en Roma y Torelli en Venecia. Ingeniero y "maquinista"[20] al servicio del Duque de Urbino, Francisco II María della Rovere y después del Cardenal Girolamo Grimaldi y del arzobispo Honorato Visconti, sus primeros trabajos le hicieron famoso en su tierra natal, en Pésaro. Sabbatini había trabajado en la transformación y equipamiento del *Teatro del Sol* de Pésaro, en 1637[21], además de construir

[18] 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 DeBehain"*. 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 notable colección cedida a la institución madrileña, de la que forma parte el ejemplar de la obra de Sabbattini.

[19] A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Escenografía y tramoya en el teatro español del S. XVII", en la escenografía del teatro barroco, de A. Egido (ed.), Salamanca 1989, p. 44.

[20] Sobre Sabbattini en Othón ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos 260, Editorial Gredos, Madrid 1977, pp. 122-124.

[21] En tipos de escena trágica y desértica con ruinas; en la primera mostraba una influencia derivada de los modelos propuestos por Peruzzi y Serlio, y en la segunda, se inclinaba al parecer, por



PRATICA
DI FABRICAR SCENE,
E MACHINE NE' TEATRI
DI NICOLA SABBATTINI
DA PESARO
Già Architetto del Sereniſſimo Duca Franceſco Maria Feltrio della Rouere
Vltimo Signore di Peſaro.
Riſtampata di nouo coll' Aggiunta del
Secondo Libro.
All'Illuſtriſſ. e Reuerendiſſ. Sig. Monſig.
HONORATO VISCONTI
Arciueſcouo di Lariſſa della Prouincia di Romagna,
& Eſſarcato di Rauenna Preſidente.
CON PRIVILEGIO.

In RAVENNA, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battiſta Giouannelli
Stampatori Camerali 1638. Con licenza de' Superiori.

el puerto de su ciudad natal y el desaparecido *Teatro de Módena* igualmente. *Periactos*, nubes descendentes, cielos de telar pero también bastidores laterales y la necesidad de un arco de proscenio se menciona en la *Pratique pour fabriquer scenas et machines de theatre*, de 1638.

Sabbattini fue indudablemente a la especulativa escenográfica, lo que Sebastiano Serlio significó en la centuria anterior. Un tratadista, profundo conocedor de la composición arquitectónica, así como de la técnica científica, que

los modelos de referencia de Buontalenti, según recoge R. MAESTRE. *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia 1989, p. 52.

actualizó los preceptos y cuyos presupuestos constituyeron base sustancial de la práctica lúdica de los espectáculos dramáticos del siglo XVII, de la que se sirvieron, entre otros, expertos escenógrafos como Giacomo Torelli.

El núcleo central de la obra de Sabbatini se organizaba en torno a la *Tramoya*, un vocablo cuyo origen algunos sitúan en las provincias del norte de España aunque referida a los trabajos en el molino y que según el Diccionario de Autoridades de 1735 era la *"machina que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio o circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel que representa el que viene en ella. Ejecutase por lo regular adornada de luces y otras cosas para la mayor expresión y se gobierna con cuerdas y tornos"*, y que aludía a la maquinaria de los *periaktoi*, sugiriendo en genérico los cambios producidos en la escena. A finales del s. XVI aún era un término de dominio común para nombrar *"todos los efectos ya fuera de levantamiento de actores, descenso, aparición y desaparición de los mismos"*. La elevación se lograba mediante el complemento de otra máquina, el llamado *pescante*, una grúa primitiva en un pie derecho inmóvil con *"una garrucha en el extremo por la que se pasa una cuerda que sostiene un asiento, sobre el que va el actor, y en la medida en que se afloja o se tira de la cuerda para que bajara o subiera aquél"*. O sea, que la palabra fue erigiéndose en directa alusión a todo cambio súbito, artificio y aún prestidigitación y magia. *"La grúa parecía una caña de pescar, inclinada desde los corredores superiores hacia el tablado, con una cuerda que caía sobre éste y que por eso se denominó pescante. Y el resto de elementos escenográficos incluían las apariencias o descubrimiento de figuras, los escotillones para hacer aparecer y desaparecer objetos o personas en el suelo de la escena, el pescante para introducir elementos en la vertical y la tramoya propiamente para lo mismo, pero en la horizontal"*[22].

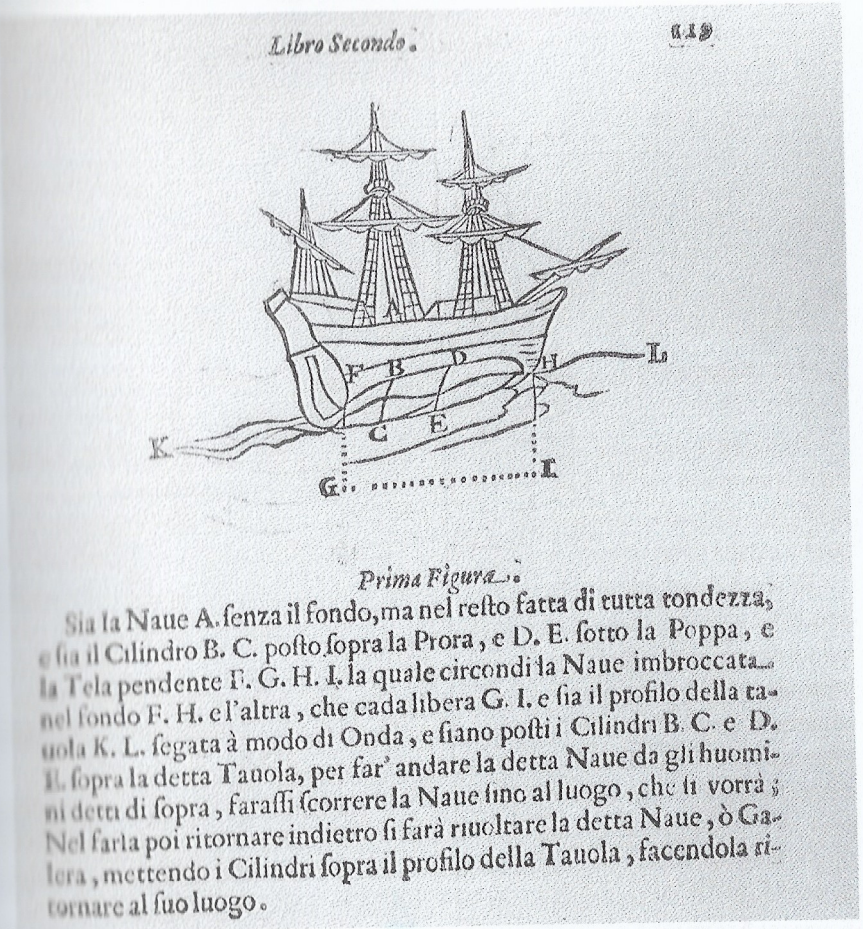
[22] O. ARRÓNIZ, Teatros y..., op. cit., pp. 167-174. Es más, el autor considera que la palabra tramoya era muestra de la persistencia de conservadurismos escénicos de raigambre medieval, en alusión a las tramoyas o aparatos medievales para dramatizar géneros como los denominados Misterios o Comedias de Santos, junto a las clásicas nubes, hechas de tela pintada para ocultar plataformas de soporte de varios personajes y de las que deriva o se pudo inspirar Brunelleschi para la configuración de su Ingenio de San Felice; así como animales mecánicos y ruidos varios, a cargo de "hacedores y conductores de secretos" a finales del siglo XV. Una reminiscencia del pasado, que gracias al uso de la perspectiva, el cierre mediante arco de proscenio y el telón de boca latino, transformó las mutaciones o cambios en la escena, de Tramoya a Maquinaria. Dice ARRÓNIZ que esa modificación en España se introdujo a través de la actividad de los escenógrafos italianos Cosme Lotti y Bacchio del Bianco. Precedente de ambos dos fue otro italiano, Julio César Fontana, ingeniero y superintendente de las fortificaciones del reino de Nápoles. Antes del trabajo de sus sucesores en el Coliseo del Buen Retiro, Fontana ya había levantado un teatro portátil de madera y lienzo, también denominado así, en

A partir de ahí se desglosan varios capítulos –desde el capítulo 17 al 21–, sobre apariciones, abriendo trampillas en el suelo del escenario o escotillones y desde éste último, recomendaciones sobre la manera de hacer aparecer infiernos y mares, trasmutar un hombre en piedra o al revés, naves y delfines u *"otros mostri marini"* surcando las olas:

> *"Volendosi mostrare, che i Delfín o altri Mostri Marini vadano guisando sopra il Mare, e che di quando in quando da capi loro spruzzino l'acqua, farassi in questo modo. Segnarassi sopra un pezzo ti tavola un Delfino, o altro, e colorito se gl'inchiodará nel ventre un Legno di lunghezza di due piedi quale dovra essere tenuto nelle mani dalla persona, che dovra far movere il detto Delfino, quando havrá á far questa operatione, dovrá caminare sotti il Palco tra due Onde, alzando e abassando il detto Legno, hor piu verso il capo, hor piu verso la coda del delfino, che consecuentemente fara il medesimo effetto ancor esso immitando il naturale. Per far poi che dal capo spruzzi l'acqua, si fará caminare un'altro huomo sotto il Palco, á diritura della testa del delfino, il quale tenga a mano un Cartoccio di cartone grande poco piu di mezzo piede, e sia senza il fondo, nel quale dovrá porre-*

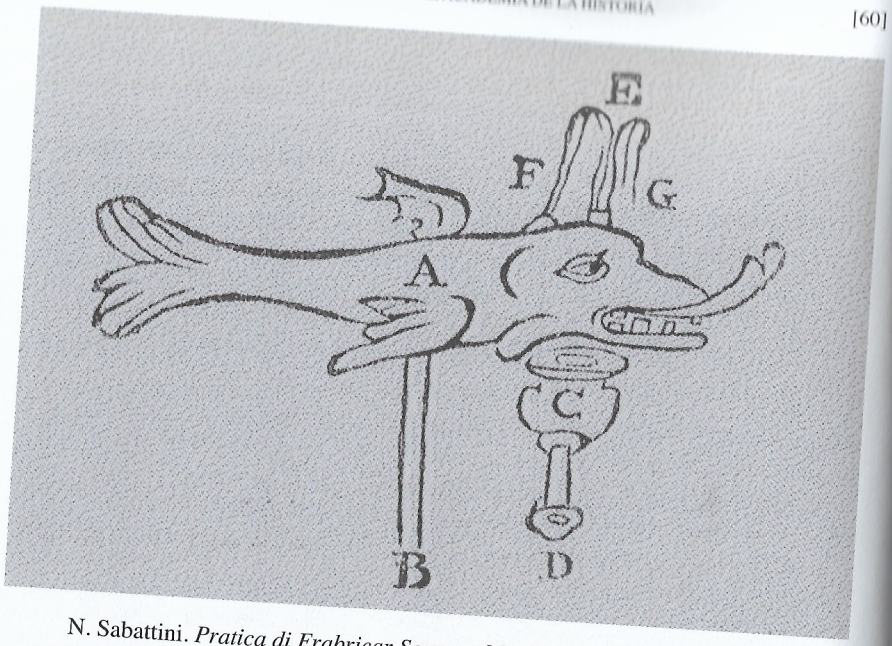
Aranjuez. "Al gusto del Renacimiento, se levantaban unos arcos a cada lado de la sala con pilastras, cornijas y chapiteles de orden dórico. Arriba de ellos y detrás de unos balaustres pintados de oro, plata y azul, se erguían sesenta blandones con hachas blancas. Unos diez pies más arriba, de unos términos de relieve se sujetaba el toldo que cubría toda la sala. El tablado se hallaba limitado a los lados por dos gigantes, las estatuas de Mercurio y Marte, repetidos, según parece, en la fachada del teatro y al fondo, como en los corrales de Madrid, dos puertas que daban indudablemente al vestuario. Todo el tablado se encontraba ocupado por una máquina presumiblemente invención igualmente de Fontana, una gigantesca cubierta, simulación de montaña, con una vereda por la que se llegaba a la cima. Allí se encontraba un nicho también construido de orden dórico, poblado de muchas fieras. La montaña se abría y se cerraba y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad. Al abrirse dentro de ella, se ocultaban otras muchas sorpresas que fueron manifestándose en el curso de la representación". Se celebraba el cumpleaños del rey en 1622 y dice ARRÓNIZ que, además de que era la reina Isabel la que trataba con los actores personalmente, Fontana trajo "la **transformación total del escenario y la ilusión artificial**, entre otras cosas con la innovación del sistema de iluminación, no sólo mediante lámparas de aceite, sino "mediante luz proyectada por sesenta hachas de cera montadas sobre arcos laterales, y colgando de estos mismos arcos unas esferas cristalinas que hacían cuatro luces". Se iba abriendo cierta brecha entre las comedias de capa y espada o teatro mitológico de corte y el popular, entre otras cosas, este último sujeto a la obligatoriedad del horario diurno para aprovechar la luz natural, frente a la iluminación artificial que se impone en aquél y que persistirá hasta los tiempos de las celebraciones del reinado de Carlos II, en el que según los viajeros "había dos formas de iluminación durante las fiestas, una que consistía en plantar en el suelo largas pértigas, en lo alto de las cuales se ponían unos recipientes metálicos llenos de viruta embebida en aceite e impregnada de azufre, y otra mediante gruesas antorchas de cera blanca, que se denominaban hachas, que producían una mayor magnificencia en la iluminación dramática". Todas estas precisiones se pueden comprobar en el interesante epígrafe, de la misma obra de ARRÓNIZ, titulado **Los Italianos**, que se aborda dentro del capítulo VI El Teatro Cortesano (1622-1680), donde, además, se encuentra información detallada sobre **El Teatro Portátil de Cosme Lotti** o **El Escenario Calderoniano,** op. cit., pp. 193-246.

buona quantitá di pezzetti d'argento battuto, ó di Talco pesto, e sminuzzato, quando vor"a fare, che il Delfino getti l'acqua porra il detto Cartoccio all'incontro della testa di esso Delfino, ma tanto bassso che non sia veduto da gli Spettatori fossiando in alto per l'estremitá del cartoccio, che in un instante ne usciranno dalla parte piu larga quei pezzetti d'argento, che peri l resflesso dei lumi parerá propriamente, che dalla testa del Delfino n'esca l'acqua, e cosi di quando in quando, havendo seco buona quantitá di quei pezzetti d'argento fará il simile…"[23].



N. Sabattini. *Pratica di Frabricar Scene, e Machina ne'Teatri* 1838. BNE.

[23] Sabbattini, Op. Cit. Libro Secondo, Cap. 34. *Come si possano fare apparire Delfín, ó altri Mostri Marini, che nuotando mostrino di spruzzar l'acqua,* pp. 122-123.



N. Sabattini. *Pratica di Frabricar Scene, e Machina ne'Teatri* 1838. BNE.

Todos ellos en general y ambos dos elementos iconográficos en particular de los que aparecen codificados por este tratadista, denotan la sintonía de unas imágenes que venían siendo usadas en los distintos formatos de los eventos en los que se estaba diversificando el espectáculo lúdico desde la anterior centuria.

El texto recopilatorio de los espectáculos laudatorios en honor del Archiduque Ernesto de Habsburgo es interesante asimismo precisamente por otras tantas estampas similares que lo ilustran y que sirven para comprender el conjunto de aparatos de factura provisional, que se idearon con el propósito de adoctrinar desde la celebración lúdica, desde la sorpresa mediante ingeniosas recreaciones que poblaron las ciudades del Renacimiento, en vistosas procesiones, tomando como modelos de cortejos triunfales romanos y procesiones extrapoladas de los viajes de monarcas medievales, a través de los cuales aquéllos se hacían visibles a sus vasallos y súbditos, imprescindible protocolo de legitimación de sus posesiones patrimoniales. Otro de estos elementos indispensables, del léxico iconográfico festivo internacionalmente aceptado era el del **COLOSO,** el gigante, que aparece en el texto de 1595 bajo la leyenda *"Schema Gigantis Antigoni…ciuis supra memisimus, sedentis simulacrum, cuius statura viginti septem pedibus attolitur, artificiose elaboratum cum Romana panoplia"*.



El gigante Antígono. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

La semiótica del gigante[24], en su acepción del infiel, también tiene orígenes en la literatura medieval, en los cantares de gesta de los caballeros de raigambre artúrica que salieron a los caminos en busca del Grial y por ende, para la liberación de los Santos Lugares, aunque con un trasfondo de expolio económico latente tras los ideales de Reconquista. Así, el enemigo se reviste de un tamaño colosal, en inversa proporción al contendiente que mantiene su escala para sacralizar su victoria final, a la manera de empresas del pasado o de la creencia religiosa y mitológica de los héroes de la cultura occidental, tales como Hércules o Sansón. De Goliat al Gigante Infiel sólo hay un paso, y tal personaje ya era un prototipo habitual como encarnación del mal, del desorden, del caos, de la maldad inherente en la humanidad, directamente a los representantes de la otra religión predominante, y a la sazón, usurpadores en el Oriente Próximo del Dios de los Cristianos.

Con la secularización neoplatónica renacentista, el Gigante pasó a ser el Monstruo, la personificación de los demonios del ser humano, de la irracionalidad, del salvajismo de la propia Naturaleza. La representación simbólica del contendiente moral del héroe como instrumento de la amplificación de su victoria, conformaba como tal categoría prácticamente independiente y asequible para los espectadores de la época moderna, en casi todos los ámbitos, no sólo en el propiamente derivado de los usos y costumbres cortesanos, así que ubicados en el escenario urbano los diversificados espectáculos de lo que terminará siendo la *Fiesta*, la personificación del gigante era una forma característica y habitual para la mentalidad colectiva. Por eso, no es de extrañar la presencia de esta figura en el transcurso de la fiesta en honor del Archiduque. Además, específicamente en el ámbito de la genealogía de los Habsburgo, la mención a Antígono, como a Seleuco, como Diádocos y legatarios de las conquistas de Alejandro, reconvertidos en personificación de los viciados sátrapas helenísticos, vendría a hacer referencia a algunos de los mayores enemigos de la antigua República y posterior Imperio Romano, en el que asientan sus raíces los emperadores del Sacro Imperio Románico Germánico del que descienden los sucesores de Maximiliano I de Austria.

[24] Una delicia el análisis de este motivo iconológico, del profesor E. BLÁZQUEZ, en "La escenografía alegórico-paisajística. Colosos y Apeninos como imagen triunfal y siniestra de la Gruta", *Viajes al Paraíso: la representación de la Naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 26-27, donde se cita el Apenino de Ammanati para el Jardín de la Villa de Castello de lo Medici, incidiendo en que *"el Apenino expresaba el humor y el hermetismo de un mensaje intelectual claramente manierista...que hechizó a los hombres del Renacimiento"*.

Las públicas gratulaciones no podían rematarse sin la inclusión de uno de los espectáculos fundamentales e internacionalmente asentados en la cultura visual de la época, como eran los *"Ludi Equestres Apparatissimi"*, cuya instantánea firmada en al lateral inferior izquierdo por *Petrus Vander Brocht* recoge el momento en que varios grupos de contendientes rompen lanzas, perfectamente ubicados en varios sectores, gracias a la separación practicada por la disposición de unas barreras, elementos constructivos efímeros de simple envergadura material, pero que a la postre terminarán confiriendo la nomenclatura al propio evento, mientras discurre el cortejo por el anillo exterior del recinto.

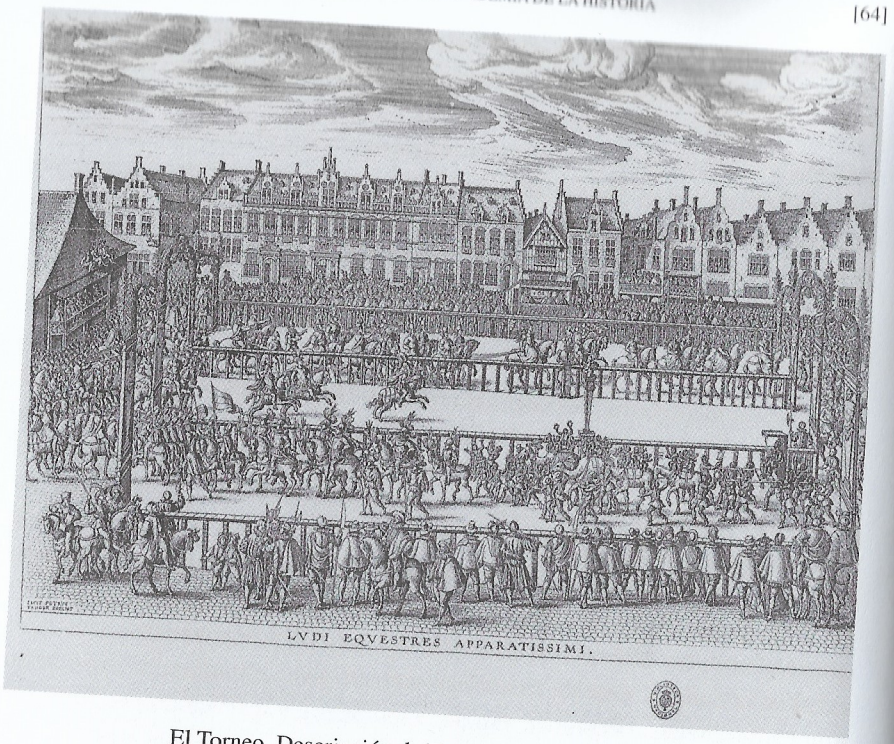
Como la iconografía del Gigante, el **TORNEO**[25] remite al nudo gordiano de la mentalidad caballeresca. La representación más selecta de los valores gentiles y valerosos del héroe reconvertido en modelo ideal del perfecto cortesano definido por Baltasar de Castiglione. En este caso concreto, el episodio se retrotrae a tiempos más remotos de los ejércitos latinos, como fórmula de ejercicio bélico, cuya teoría y experiencia fue recogida por el autor del siglo IV/V de la era cristiana, Flavio Vegecio[26], en el tratado sobre *"Re Militari"*, quien además se cita expresamente en el texto que aquí se analiza, como autoridad en la materia. En este *"simulacro versátil de confrontación"* concurrían grupos de jinetes, ejecutando rápidos movimientos que tenían por finalidad alancear a los contrincantes, para deleite de la concurrencia, que debía ver en la victoria de los paladines de la fe cristiana, a los súbditos agradecidos del Archiduque belga, y por tanto legitimando su herencia mediante la analogía con hechos o elementos relevantes del pasado.

Para componer el espacio del *Palenque* se erigieron tres puertas de ingreso cuyos soportes en su cara interior estaban decorados con estípites de torsos figurados a la manera de *Hermias*, sobre los que unos festones vegetales conformaban la triple arquería propiamente. En el texto se dice *"cum Cupidine Orbis globum Herculeo more sustinente...Cupidine hemistichium tale asscribitur: Non Atlante minor"*[27]. Y, a lo largo del relato que sigue, entre las fuentes de inspiración, en el texto se menciona el argumento de los amo-

[25] Esther MERINO, "De la guerra al espectáculo cortesano: el Arte Efímero en el Torneo", en *El Reino de la Ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la Escenografía*, Monografías de Arquitectura, 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid 2005, pp. 15- 43.

[26] *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in advente sereniss. Principis Ernesto archiducis Austriae..., cum*, op. cit., p. 134.

[27] Op. cit. 135.



El Torneo. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

res de *Bradamante*, la creación de Ariosto, entre otras tantas referencias al protocolo celebrativo oficial del Senado Romano. Al fin *"Interea dum spectacula, triumphales illia arcus, ludi atque pegmata in aes inciduntur, & typis excuditur illorum descriptio, hoc opus manuscriptum & coloribus inductum, velut quoddam praemitti Antverpia, pari mentis affectu, quo ea, quae hoc libro continentu, exhibuit, quae tuae Celsitudini eó magis placuisse, & honoris illa officia fuiste grata iudicabit, quo minus hoc munusculum qualecunque displicebit"*[28].

Fue en este mismo ámbito de los Festivales con argumento unitario en el que hicieron fortuna los nuevos **JUEGOS PIROTÉCNICOS**. De hecho Bernardo Buontalenti, precursor de espectáculos y aparatos sorprendentes para los Grandes Duques de Toscana, fue conocido como *"Delle Girandole"*[29], de-

[28] Ibidem, p. 139.

[29] Es interesante contemplar la vigencia con la que se mantuvieron términos, apelativos, prácticas y descripciones en general de los precursores en esta materia. Así, uno de los textos que se

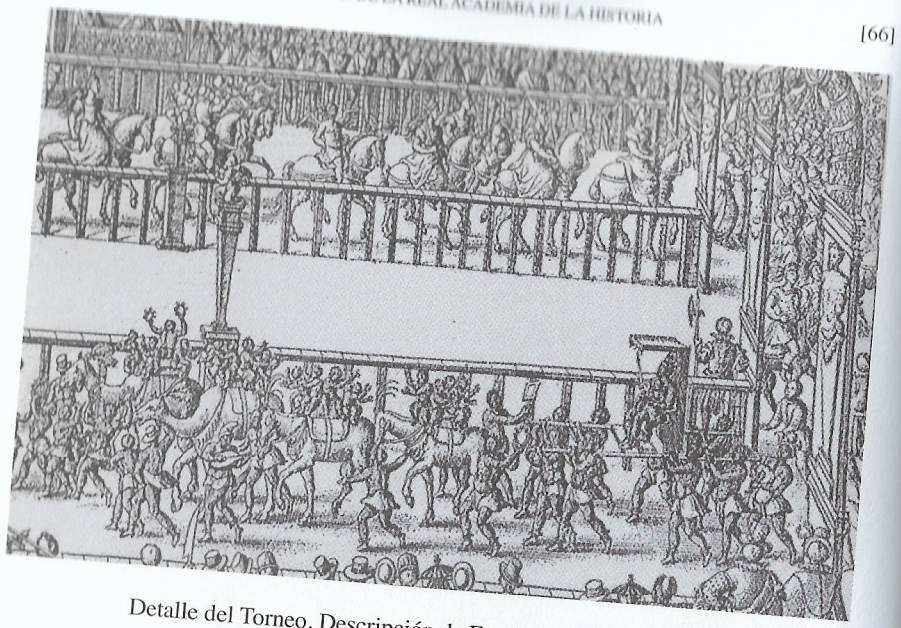


Detalle del Torneo. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

bido a su suprema maestría en el diseño de artilugios varios en general y fuegos de artificio en particular. De la misma forma que su discípulo Giulio Parigi diseñó, por ejemplo, este tipo de artificios pirotécnicos y ruedas de fuegos, en el marco de las celebraciones de *La llegada del Amor a Toscana* en 1615.

Retomando el evento reseñado en el texto de 1595, editado por la prensa plantiniana, se daba cuenta de unos *"Ignes Triumphales"*, que fue ubicado en la explanada urbana frente a la entrada del palacio, para *"ignes triumphales*

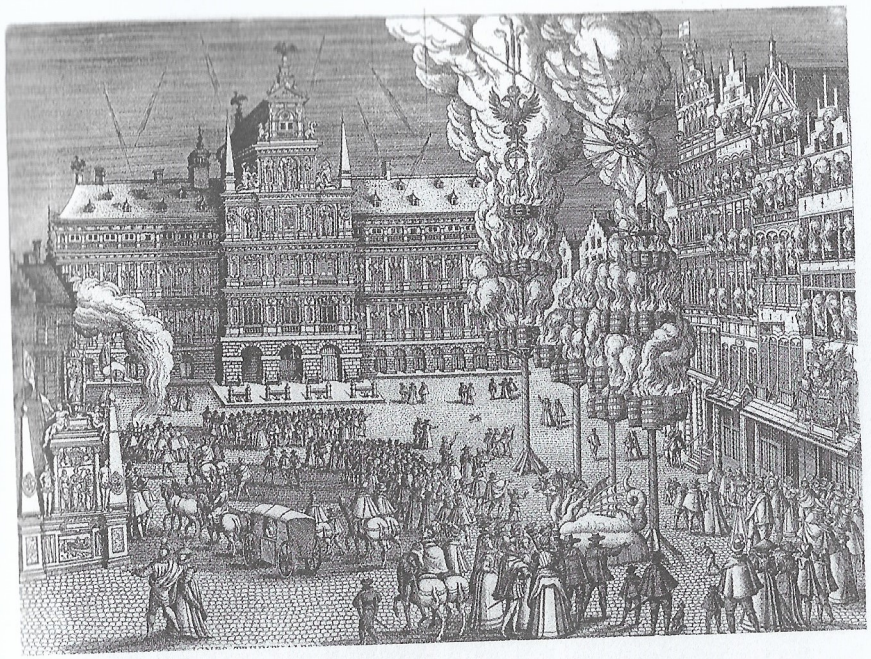
conservan en el rico fondo de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense, de Francesco Piranesi (1758-1810) reza con el título de *Fuoco Artificiale detto la Girandole: che s'incendia sul Castel S. Angelo giá Mausoleo d'Elio Adriano*, cuya fecha precisa de edición, a lo largo del s. XVII, no se puede confirmar.



Detalle del Torneo. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

estruendos accingitur" causando la admiración de los conciudadanos de Amberes, dentro del resto del programa de parafernalia conmemorativa. Es más, en el texto que acompaña la ilustración ya se dice que tales aparatos lúdicos eran frecuentes y causaban tales estruendos que se traducían en *noches de insomnio*.

De todas formas, pese a la denominación y connotación triunfal de los fuegos pirotécnicos del *"decimus tertius kalendarum dies binis spectaculis fuit solemnis…"* gran parte de los montajes que incluían tal artificio solían ir acompañados de una grafía de seres monstruosos, mágicos o fantásticos, asociados a la idea del fuego infernal y del inframundo del Hades. Como en el caso que nos ocupa, gracias a la ampliación de la imagen se puede apreciar el detalle de la bestia multicéfala de connotaciones telúricas bajo las columnas que soportaban los barriles de pólvora, coronadas a su vez por los símbolos del Imperio. Quizás, hubiera de deducirse la victoria simbólica de los Habsburgo, la dinastía a la que pertenecía el personaje para quien se había elaborado tan egregio panegírico, sobre las fuerzas mistéricas moradoras en los avernos, analogía igualmente representativa de leyendas ancestrales de la cultura grecolatina, que anclaba sus raíces en historias tales como la de la derrota de la serpiente Pitón a manos de Apolo, o de la Hidra de Lerna por Heracles, en este caso otro de los personajes de advocación de la propaganda áulica de los Habsburgo.

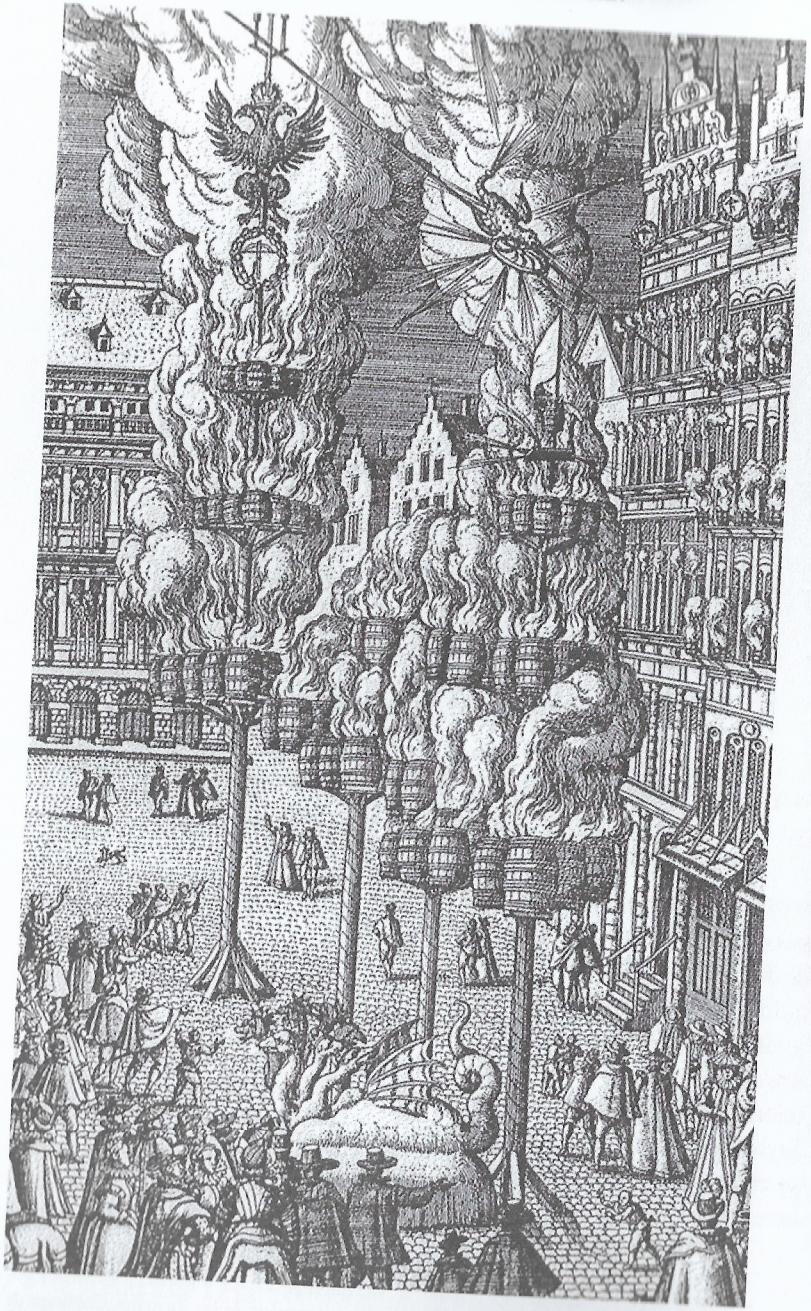


Fuegos Artificiales. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

FUEGOS DE ARTIFICIO. LA PRÁCTICA ESCÉNICA DE LA ARTILLERÍA EXPLOSIVA

Durante el siglo XVI, los fuegos de artificio fueron evolucionando, desde sus orígenes puramente bélicos, hasta convertirse en "fuegos lúdicos"[30], y uno de los elementos imprescindibles de las celebraciones de carácter oficial de todo tipo. En el ámbito del Imperio Austríaco alcanzaron una gran relevancia y virtuosismo en su ejecución, consiguiendo componer en el cielo complicados lienzos alegóricos, con la misma exhuberancia de la práctica decorativa teatral. Los efectos pirotécnicos no fueron menos frecuentes en el Teatro del Siglo de Oro propiamente, pudiéndose traer a colación por ejemplo, los que se emplearon en el interior del recinto del Teatro Olímpico de Vicenza, en las ceremonias de Inauguración, con la representación del *Edipo* de Sófocles.

[30] Andrea SOMMER-MATHIS, "Teatro de la Gloria Austríaca. Fiestas en Austria y los Paises Bajos", en *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Catálogo de la Exposición, SEACEX, Sevilla-Varsovia 2003, p. 61.



Detalle de los Fuegos Artificiales de 1595. Descripción de Espectáculos, 1595. BNE.

En la práctica cotidiana, se fue imponiendo la utilización de tales efectos asociados a la figura del diablo o de escenas infernales[31]. Y, de la misma forma que las decoraciones, los ingenios, tramoyas y máquinas, fueron encajando en un corpus teórico vinculado a la Arquitectura, los efectos *pirotécnicos, que han conservado una significativa denominación como "Fuegos* de Artificio", formaban parte de las nociones y atribuciones prácticas de la Artillería Bélica, conocimientos y experiencia conjunta que llegaron a ser del todo asumibles por el Escenógrafo profesional, nutriéndose para ello de la información contenida en algunos capítulos monográficos de la Tratadística sobre Arte Militar de la época moderna.

En la evolución natural, del Arte a la Ciencia, que siguió la gran mayoría de los conocimientos especulativos ligados al Humanismo no era de extrañar, por tanto, que los enciclopédicos manuales en que terminaron por convertirse los textos sobre Fortificación y Artillería, albergaran epígrafes temáticos específicos sobre los efectos lúdicos de la Artillería Explosiva y su posible aplicación a las habituales costumbres de las propagandísticas decoraciones cortesanas. En esa época, cualquier recurso era susceptible de tal utilización y dentro de la ávida demanda de efectos visuales admirables nada tan efectista como la prodigiosa composición de imágenes reconocibles en el firmamento.

Para la posteridad quedaron los ecos del espectáculo en la Viena del emperador Leopoldo, en los que un público ávido pudo deleitarse al tiempo que descifraban el aéreo dibujo de uno de los lemas de los Habsburgo, el *aeiou*[32], junto a otras recreaciones arquitectónicas tan del gusto de la pirotecnia barroca en tantas fechas señaladas para las monarquías europeas, como enfrentamientos humanos armados con ingenios explosivos de alcances controlados,

---

[31] "demonios que echan chispas", braseros a las que se les aplica pólvora para generar "fuego y humo" o "cohetes" son algunos de los efectos usados en algunas de sus obras por Calderón, Lope de Vega y Quevedo, recogidos por Agustín DE LA GRANJA, en "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", uno de los capítulos *de Teatros y Vida Teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Edic. de L. GARCÍA LORENZO y J.E. VAREY, Londres 1991, pp. 19-41.

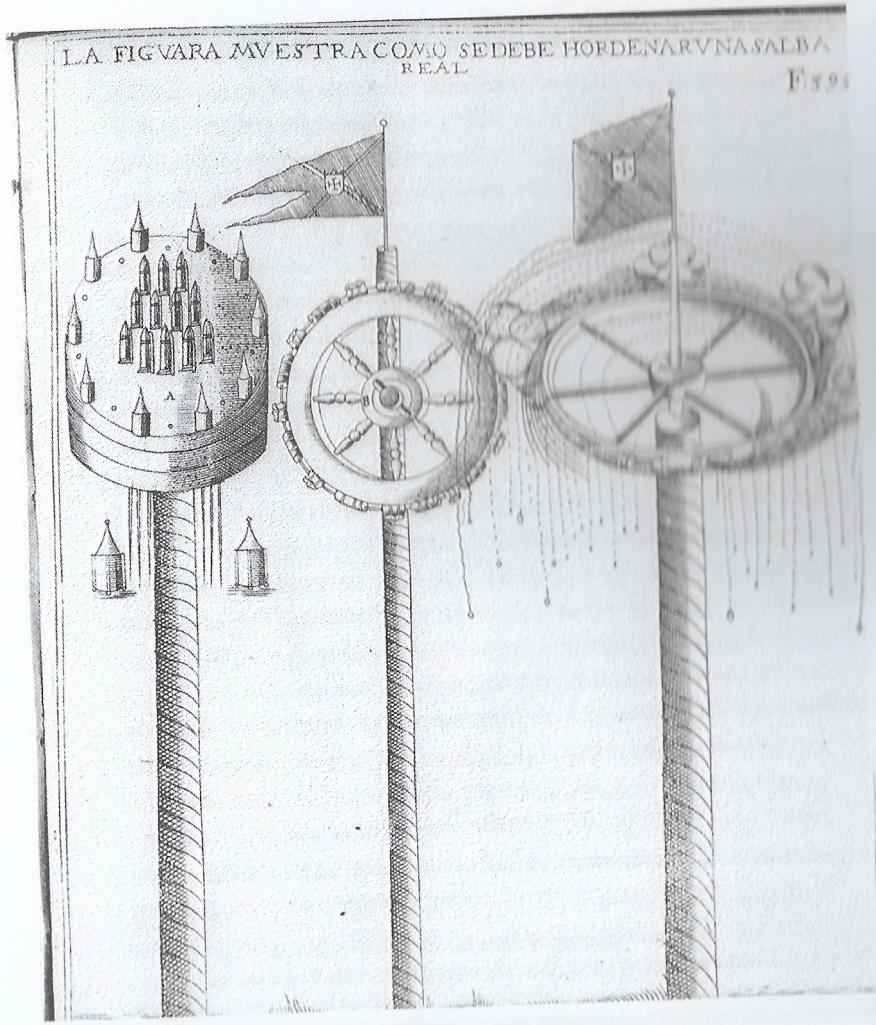
[32] "Luminarias, fuegos de artificio y otro sinfín de ingenios pirotécnicos se repiten constantemente en las descripciones de fiestas, reflejo de una obsesión por la luz, quintaesencia de la fugacidad, elemento tan característico del Barroco. Los tratados sobre pirotecnia se multiplican tanto en España como en Europa, dejándole hueco incluso en los textos de artillería", "las luces se describen como logros en los que se alteraba el ritmo del día y la noche, venciendo las tinieblas". Tan interesantes consideraciones se recogen en la ficha del Catálogo *Fiesta y Simulacro*, (Comisarias Rosario CAMACHO y Reyes ESCALERA), Consejería de la Junta de Andalucía, Sevilla 2007, para la estampa de Jacob Wangner, *Fuegos artificiales que el conde de Montijo organizó en Francfort el 18 de noviembre de 1741 en honor a la reina Isabel de Farnesio, 1741*, conservada en los Museos de Madrid, p. 138.

batallas navales con cañoneo ficticio o castillos de fuegos simulados. Quizás similares, para comprender las dimensiones de tal instrumento, a las que se pueden apreciar en sendos Tratados, igualmente conservados en el valioso fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Madrid, nunca del todo lo suficientemente ponderado. Así, en el *Tratado de la Artillería y uso della platicado por el Capitán Diego Ufano*, en las Guerras de Flandes, Bruselas, 1613; como en la *Pratique de la Guerre, contenant l'usage de l'Artillerie, Bombes & Mortiers, Feux Artificiels & Petards, Sappes & Mines, Ponst 6 Pontons, Tranchées & Travaux, avec l'ordre des Assaults aux Bréches, & á la fin un traité des flux de Ioye, par le Sieur Malthus, Gentil-homme Anglois, Comissaire general des flux & Artífices de l'Artillerie de Frnace, Capitaine general des Sappes & Mines d'icelle, & Ingenieur és Armées du Roy,* publicado por Chez Gervais Clousier, au Palais, sur les Degrez en montant pour aller á la Ste Chapelle, á l'Enseigne du Voyageur, 1672.

Algunas de las ilustraciones de ambas obras resultan de gran interés, junto al texto que acompañan, por supuesto. Así, por ejemplo, en el tratado o capítulo tercero del español[33] aparece indicación mediante *"Figura que muestra como se debe ordenar una salva"*. Se refería Ufano a los cohetes como *"tronador"*, que se debían *"cubrir después de cebados con papel almidonado o con cola de betumen, porque no falte el fuego, sino que por su orden concertado vaya corriendo de uno en otro cohete con su tiempo limitado, de forma que al punto que un cohete durable acaba de arder vivamente, comience a arder el otro sin hacer pausa y que los tronadores asimismo falten y atruenen concertadamente con sus pausas compasadas en igual distancia, la cual después de compuesta, la envolverá toda de papel pintado de colores variadas y al arbol lo propio con su estandarte encima*

[33] Fallecido en 1613, el afamado Ingeniero Militar Diego Ufano, alcanzó notoriedad gracias a su experiencia en el campo de batalla, en Flandes, al servicio del General de Artillería Luis de Velasco, tanto como reputado escritor de un texto en el que, basándose en varias obras de Nicoló Tartaglia, hacía un razonado cálculo de alcances de los proyectiles usados en la Artillería, siendo uno de los Tratados de Ciencia Bélica más usados, revisados y reeditados, junto a otros estudios de Galileo en la misma línea. A propósito del alcance de la obra de Ufano, que solían formar parte de las Bibliotecas de los personajes relacionados con la Milicia en los tiempos en los que se publicó, también se pueden encontrar ejemplares hoy en día en otros tantos centros bibliográficos de Madrid, algunos ya anteriormente citados, como la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Histórica de la UCM. En ésta, se celebró exposición antológica bajo el epígrafe de *Arquitectura y Ciudad. Memoria e Imprenta*, Catálogo de la Exposición, Madrid 2009, Comisariada por el Ilustre Doctor D. Diego SUAREZ-QUEVEDO, y uno de cuyos interesantes apartados estaba dedicado a "Libros secretos de saberes desvelados. El Arte Militar y sus textos", donde el profesor Félix DÍAZ MORENO reseñaba la obra de Ufano.

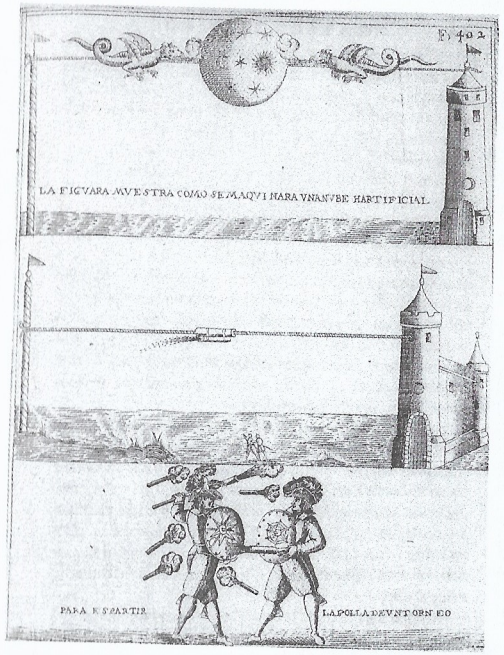
como muestra la figura y no teniendo harto cumplimiento de cohetes los irá componiendo un poco anchos y más apartado el uno del otro que lo que se acostumbra, con un estopino desde el uno al otro que a tiempo de uno al otro transporte el fuego, el qual debe ir bien cubierto, aunque su canalejo en la figura se muestra abierto para dar a entender en la perfección y compás que se debe hacer".



Tratado de la Artillería y uso della platicado por el Capitán Diego Ufano, en las Guerras de Flandes, Bruselas, 1613. BNE.

Seguidamente explica la figura de la imagen, *"la segunda rueda, que camina por derecho natural, es muy alegre y el modo del componerla no hace diferencia a la primera, sólo se debe advertir que la aguja y perno sobre quien anda, y da las vueltas sea de madera fuerte y dura o verdaderamente de hierro porque no siendo asi se rompería como en algunas salvas por inadvertencia ha sucedido aunque algunos han sido de hierro, pero fuera de proporción y de mal temple. Y el árbol sobre quien se plantare y ordenare será del mesmo altor que aquel de la primera rueda, así que debe ser advertido el artillero que en toda semejante obra que se metiere a fabricar salga igualmente de una altura proporcionada al juego de la invención"*[34].

No menos impactante en la obra del oriundo de Yepes resulta otra de las ilustraciones de esa misma obra, en la que *"La Figura muestra cómo se maquinara una nube artificial, para esparcir la pólvora de un Torneo"*.



Tratado de la Artillería y uso della platicado por el Capitán Diego Ufano, en las Guerras de Flandes, Bruselas, 1613. BNE.

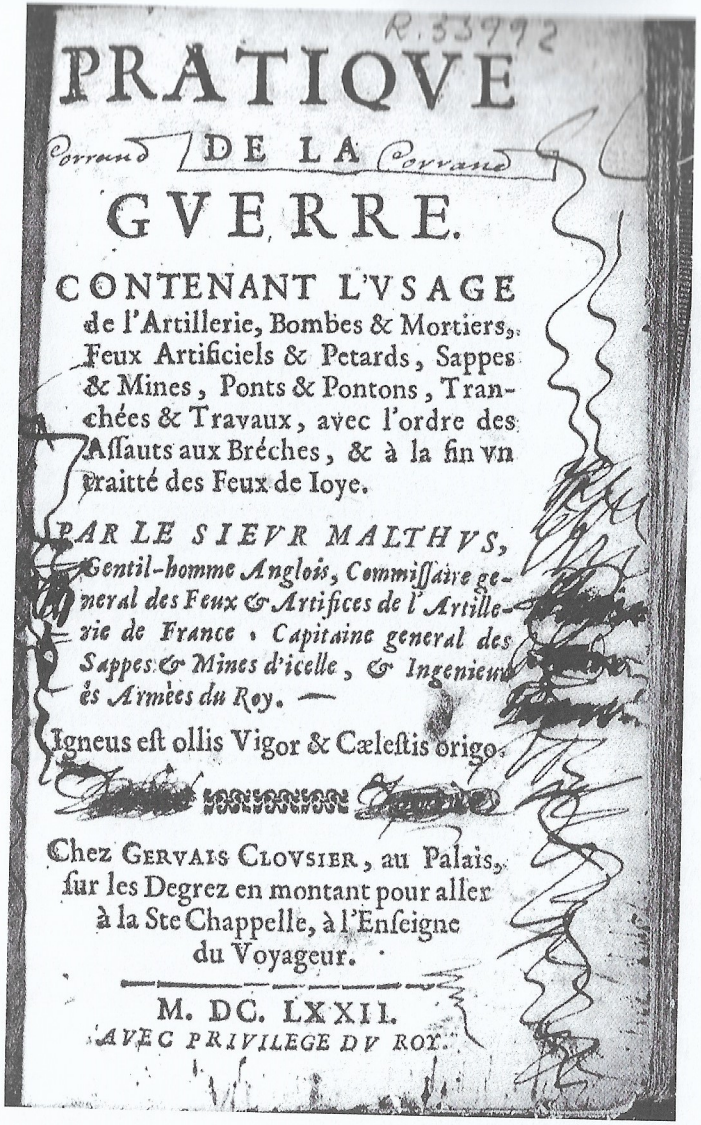
[34] Biblioteca Nacional de Madrid, R 594, *Tratado de la Artillería y uso della platicado por el Capitán Diego Ufano en las Guerras de Flandes*, en Bruselas en Casa de Juan Momarte, impresor jurado, 1613, tratado tercero, p. 392.

En sus palabras se dice que: *"Para hacer el instrumento de la máquina y ligar muy bien un aro con otro se fabricarán y prenderán con tachuelas o clavillos de hierro o contaraguillos de palo y el aro donde el perno y exion tiene de jugar a ser doblado y el que ordenare y hiciere tal máquina haga de industria que algunas juntas de aros vengan a juntarse sobre el perno del expón y gobierno de toda la esfera si el globo del mundo se fabricare en el medio de los meridianos y círculos de la esfera será el último al disparar de si juntamente voladores tronadores rastreros y petares con una nevada de fuego esparcida por el aire de aserraduras gruesas de pino en azufre, pólvora y aguardiente bañadas y mansamente mezcladas con la dicha pólvora, pero debajo un lechuelo de pólvora fina que con su bampa las esparza y desparrame en alto por el aire y que parezcan quasi caer como turbión de agua o granizo chispeando y centelleando de una parte a otra que será de grandísimo placer y contento. En especial si a la improvista de dos contrarias partes saliesen a embestirse los dos hombres rodeleros con sus bombas de fuego y rodelas artificiales combatiendo el uno contra el otro, haciendo muestra de despartir un torneo diciendo apartate caballeros, baste ya la reñida contienda cese la ira, fuga y bullicio de las armas pues en valor y fuerza de ambas partes ha sido y es igual la partida la dama quede libre y siga su voluntad a quien le obliga. Así que las armas de los rodeleros serán unos largos bastones de trompas o bombas que se harán de dos palos de madera barrenados por el medio..."*[35].

La obra de Francis Malthus[36], que se define en la Portada como inglés y Comisario de Fuegos Artificiales de la Artillería, de la Francia de Luis XIV, tiene la misma grandiosidad que las fiestas en honor del monarca. Algunas de las imágenes que la ilustran son una muestra del virtuosismo y complejidad que llegaron a alcanzar en todos los apartados, y específicamente en las figuras que habían de componer en el escenario aéreo. Además de un aumento considerable del espacio dedicado en un texto sobre la Guerra a este asunto de los fuegos artificiales, que indican claramente las posibilidades laborales que se abrían para los artilleros, fuera del ámbito bélico.

[35] Biblioteca Nacional de Madrid, R 594, *Tratado de la Artillería y uso della platicado por el Capitán Diego Ufano en las Guerras de Flandes*, en Bruselas en Casa de Juan Momarte, impresor jurado, 1613, tratado tercero, p. 402.

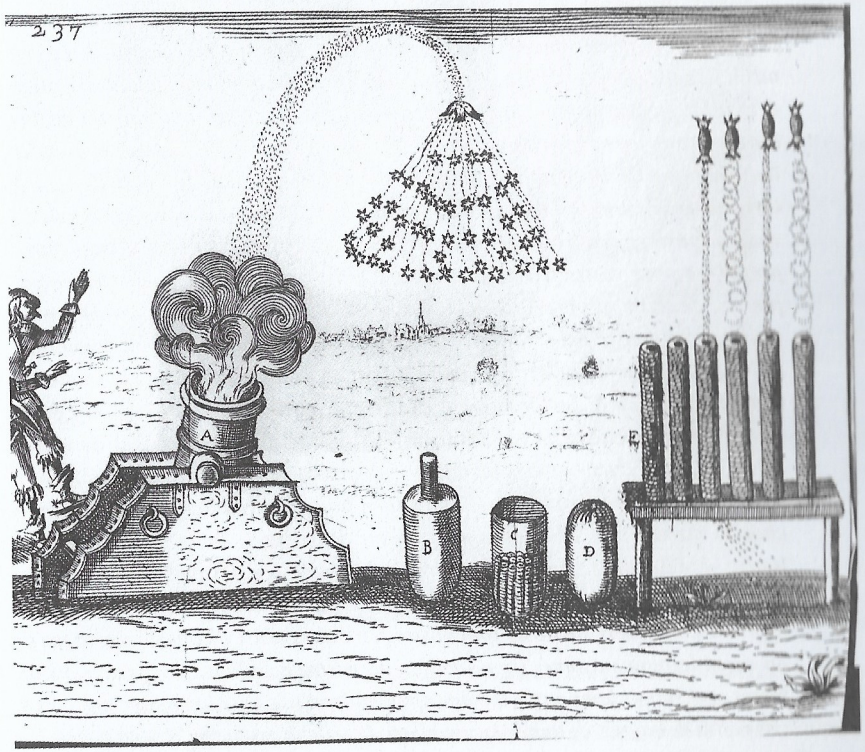
[36] La obra del inglés, publicada en 1629, dedicada al Cardenal Richelieu, fue otra de las más difundidas dentro del panorama de los interesados por la Ciencia Bélica. Con todo, también en su aspecto artístico, constituyó notable fuente de conocimiento para la organización de pirotécnicos aparatos lúdicos, al tiempo que la de John White, titulada *A Rich Cabinet, with variety of Inventions. Whereunto is added a variety of Recreative Fire-Works, both for Land, Air and Water*, Londres 1651.



Pratique de la Guerre, contenant l'usage de l'Artillerie, Bombes & Mortiers, Feux Artificiels & Petards, Sappes & Mines, Ponst 6 Pontons, Tranchées & Travaux, avec l'ordre des Assaults aux Bréches, & á la fin un traité des flux de Ioye, par le Sieur Malthus, Gentil-homme Anglois, Comissaire general des flux & Artífices de l'Artillerie de France, Capitaine general des Sappes & Mines d'icelle, & Ingenieur és Armées du Roy, publicado por Chez Gervais Clousier, au Palais, sur les Degrez en montant pour aller á la Ste Chapelle, á l'Enseigne du Voyageur, 1672. BNE.

Uno de los epígrafes aborda la manera *"comme il faut faire des girondolles"*, otro *"comme se font les Balons"*, el siguiente *"comme il faut des saucissons volants"*, y *"comme il faut faire des Canons pour les saucissons volants"* hasta el capítulo XXI, en que se desarrolla el tema del orden y disposición para construir *"feu de joyes"*.

Es en este último apartado en el que se hacía un manifiesto parangón entre los conocimientos y habilidades de los pintores, con los de los artilleros, para lograr composiciones tan sumamente complejas, como las que ilustran la disertación sobre el tema en general y este capítulo en particular, una suerte de



Pratique de la Guerre, contenant l'usage de l'Artillerie, Bombes & Mortiers, Feux Artificiels & Petards, Sappes & Mines, Ponst 6 Pontons, Tranchées & Travaux, avec l'ordre des Assaults aux Bréches, & á la fin un traité des flux de Ioye, par le Sieur Malthus, Gentil-homme Anglois, Comissaire general des flux & Artífices de l'Artillerie de France, Capitaine general des Sappes & Mines d'icelle, & Ingenieur és Armées du Roy, publicado por Chez Gervais Clousier, au Palais, sur les Degrez en montant pour aller á la Ste Chapelle, á l'Enseigne du Voyageur, 1672. BNE.

colofón a lo anteriormente expuesto. Así, se pueden apreciar las recomendaciones del autor, cuando dice que:

> *"La costume des braves Peintres, est de monstrer premierement á leurs apprentifs la maniere de portraire les membres, comme l'oeil, le nez, la bouche, l'oreille, la main, le pied, & apres le corps entier. De mesme les plus celebres Philosophes en premier lieu, font connoistre á leurs disciples, que c'est que (materia forma & privatio) & apres (totum compositum). Donc pour les imiter en ce traitté, i'ay fair voir par ordre l'un apres l'autre toutes les parties requises á componer un Beau feu d'artifice de joye, ayant commencé par les fustes par air, apres les fustes par terre, les faucissons & fustes par eau; & ensuitte les balons & faucissons volans, avec toutes leurs parties á eux convenantes: & pour ne point tomber dedans l'ancien Proverbe; Ex ómnibus aliquid, & ex toto nihil, sçavoir rien de parfait, i'ay voulu mettre en ce dernier lieu la description & maniere comme il faut assembler, construire & disponer toutes sortes de flux d'artifices de joyes, grands ou petits. Or pour le commencer, il faut en premier lieu, faire bastir un échaffaut, sois un triangle, carré, rond, ou de telle (...) & largeur que desirez, en apres l'aire vostre feu: l'eschaffaut estant ainsi eslevé, vous disposerez dessus iceluy vos machines, staues, ou figures que vous aurez preparées pour vostre feu, lesquelles seront faites d'osier & couvertes de papier ou de toille, proprement peintre, comme est representé en cette figure un viril Sorcier, fair (comme dit est) d'osier & de papier, sur un rocher, couvert de toille & á l'autre costé est un Cavalier tout d'osier & de papier; le rocher & dragon, chasteau & demons, tout d'osier & de papier. Vos machines ou figures estant ainsi disposées sur vostre échaffaut, tout autour du plancher de vostre échafaut vous coucherez des faucissons; & autour les balustres dudit échafaur seront cloüez des lances á feu, l'un droi en haut l'autre plat comme un canon chacun distant l'un de l'autre environ un demy pied, & au dessous de vos lances á feu, cloües fermeraent un rang de pots á feu, lesquels seront rangez sur une longue barre de bois, comme les faucssons, ayans leurs porte-feux par derriere cette barre de bois. Tout vostre feu estant ainsi disposé, vous metrrez au costé le moins estimé, ou au milieu de vostre échafaut, vos partemens de fustes, qui seront fairs en forme de cofres quarrez, de telle longueur que seront vos fustes & baguettes toutes ensemble & de telle grosseur qu'il sera necesaire puor teniz la quantité des fustes que vous voulez mettre dedans chacun coffre & ayant mis vos fustes dedans couvrez-les d'une ou deux feüelles de papier. Mais est 'a noter, que vers le bout d'en haut de vos partemens, sera un fond percé d'autant de trous que vous voulez mettre de fustes & par ses trous passerez les baguettes des fustes il faut faire un petit trot á coste dudit partement des fustes, par lequel passera un morceau d'estoupille, lequel estant allumé, donnera feu aux fustes & de mesme puor faire prendre feu á toutes les lances á feu, vous ferez passer par dessu chaque bout de lance de l'estoupille, tout á l'entour du feu & no seulement au bout de chaque piece que vous desirez faire prendre feu ensemble au commencement de vostre fue. Et pour les autres pieces que vous ovules faire coger á vostre volonté, vous leur donnerez fau á la main comme bon vous semblere"*[37].



Pratique de la Guerre, contenant l'usage de l'Artillerie, Bombes & Mortiers, Feux Artificiels & Petards, Sappes & Mines, Ponst 6 Pontons, Tranchées & Travaux, avec l'ordre des Assaults aux Bréches, & á la fin un traité des flux de Ioye, par le Sieur Malthus, Gentil-homme Anglois, Comissaire general des flux & Artífices de l'Artillerie de France, Capitaine general des Sappes & Mines d'icelle, & Ingenieur és Armées du Roy, publicado por Chez Gervais Clousier, au Palais, sur les Degrez en montant pour aller á la Ste Chapelle, á l'Enseigne du Voyageur, 1672. BNE.

[37] Biblioteca Nacional de Madrid, Malthus, *Pratique de la Guerre*, 1672, R. 33992. Chapitre XXI L'Ordre & disposition pour construire feu de joyes, pp. 244-245.

Al margen de las cuestiones técnicas en el montaje del aparato efímero, las referencias iconológicas de la impresionante figura de fuegos artificiales, recuerdan por ejemplo la carga del caballero Beltenebros, del *Amadís de Gaula*, contra el hechicero, en este caso cabalgando a lomos de una roca sobre un edificio de cuatro vanos arqueados, con evidentes reminiscencias a las fantasías manieristas, evocadoras de las prototípicas creaciones de Arcimboldo, quien de hecho diseñó festivales para el emperador Rodolfo II[38]. La montaña, sobre cuya cima se erigía el malvado brujo como Señor de las Bestias era también un motivo de sobras conocido en la tradición figurativa meridional desde las antiguas civilizaciones. En esta ocasión, aparece penetrada de huecos numerosos, de los que emergen las cabezas de diversos animales que simbolizaban la lujuria y el mal. Al fin y al cabo, la persistencia de los modelos caballerescos de honor y virtud a lo largo de la época moderna se pueden comprobar en imágenes como esta que ilustra la obra de Malthus. Y ya se han comentado muchos de los elementos básicos de la iconografía e iconología que conforman la semiótica del Espectáculo en cualquiera de sus formatos. Este singular fuego de artificio viene a ser el colofón adecuado a los grandilocuentes acontecimientos a mayor gloria de las Monarquías Absolutas, el apropiado apoteósico fin de fiesta de todos esos debates morales, que se saldaban con la victoria del héroe reencarnado en cada uno de los gobernantes, quienes con toda naturalidad pasaba a apropiarse de las virtudes éticas y estéticas de legendarios paladines, como símbolo de legitimidad dinástica. Así, *Beltenebros*, como *Bellerofonte*, *Perseo* o *Arturo*, los protagonistas de gran parte de los espectáculos de las cortes europeas del siglo XVII, aportaron la pátina de ideal mítico, necesario no sólo para el entretenimiento lúdico obvio de los súbditos, tanto más como intelectual instrumento doctrinario de conservación de los Estados Modernos.

ESTHER MERINO

[38] Roy STRONG, *Arte y Poder*, Alianza Forma, Madrid 1988. p. 144.