

La escena tardobarroca: de la lúdica del poder a la pastoral áulica.

Esther Merino.
Departamento de Historia del Arte, UCM.
emerino@ucm.es

Resumen

A finales del siglo XVII se empezaron a sentir los indicios de agotamiento de las fórmulas del Teatro Barroco, coincidiendo con la introducción de la perspectiva angular de los Bibiena y otras mutaciones, derivadas de una concepción más pictórica, que terminaron por definir el nuevo modelo escenográfico del siglo XVIII, de la "escena-cuadro".

Summary

At the end of the 17th century the signs of the Baroque Theatre prototypes tiredness began to be felt, coinciding with the introduction of the angular perspective of the Bibiena and other mutations, derived from a more pictorial conception, which ended up defining the new scenographic model of the 18th century, of the "scene-picture".



Fig. 1. Filippo Juvarra, Diseño Teatral (1708-1712).

Con numerosas anotaciones que se pueden considerar como estudios preparatorios de los grabados definitivos para el montaje final de *Il Ciro*, Victoria & Albert Museum.

Et in Arcadia ego. Virgilio y de paso el sempiterno Vitruvio.

Una de las tipologías escenográficas consolidadas ya desde el “Gran Mago” Giacomo Torelli (1604-1678), en el *Il Bellerofonte* por ejemplo, fue la del bosque o espacio ajardinado. Era la composición adecuada, identificada para la representación del espacio terrenal y tenía su origen formal en las descripciones de Vitruvio, luego definidas en los famosos grabados de Sebastiano Serlio, en su *II Libro de la Architettura* (1556), más concretamente en el apartado final sobre la perspectiva, para ilustrar las posibles decoraciones de la escena satírica, conocidas por el término dual de satírico-pastoril, precisamente a partir de la inclusión de las *Bucólicas* Virgilianas, pasando por la reinterpretación de Jacopo Sannazaro y las *Églogas* de Garcilaso, cuyo espíritu se recuperó de forma tan intensa a finales del siglo XVII, que marcó de forma definitoria las nuevas tendencias en la construcción escenográfica de la siguiente centuria.

Ciertamente, la imagen propuesta por Serlio para la ambientación de los espectáculos satíricos de Vitruvio parecía la más apropiada para las “licencias” o magnificación del espacio multifocal en varias direcciones, que llevaba implícita la llamada perspectiva angular, sobre todo a la hora de configurar el espacio escénico apoteósico en que terminó convirtiéndose ya a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. El caso es que, a diferencia de las más ortodoxas escenas para la tragedia¹ o la comedia, en la composición satírica serliana, la trayectoria de las líneas de visión no parecen confluir en un mismo punto sobre la línea del horizonte, pareciendo no obstante ya un preámbulo de lo que vendría más tarde, como precedente de lo que puede entenderse como una más que viable alternativa de la denominada *ventana albertiana* o lo que es lo mismo, de la forma de contemplar todo artificio u obra de arte, incluida la ficción creada sobre el escenario, como ilusión de prolongación del espacio real, como si uno se asomara a una ventana, sólo que ésta ilusoria, a partir de las demostraciones de Filippo Brunelleschi y su codificación teórica a cargo de León Battista Alberti. Pero es que, además, el carácter libertario de la propuesta de escena satírica venía derivada de los temas de los montajes de esa índole, los cuales, desde el mundo griego y la configuración perspectiva de Agatarco de Samos (s. VI a. C), ya se vinculaban con el ámbito dionisiaco, en el que, por si fuera poco, se suponía que había tenido origen el propio teatro y en sentido simbólico iba asociado a la fertilidad de la creación natural.

La prosecución de la escenografía basada en el prototipo de la escena satírica descrita por Vitruvio se encuentra seguidamente en las formulaciones de Bernardo Buontalenti a partir de las creaciones de Giorgio Vasari y las celebraciones cívicas florentinas tardomedievales, pero sobre todo en los diseños tempranos de Giulio Parigi (1571-1635) en las primeras décadas del siglo XVII. Determinante fue el viaje de este último a Roma en 1616, como parte del séquito del Cardenal Giovanni de Medici, el hermano de Cosimo II, entre otras cuestiones para encargarse de las decoraciones y aparatos de los festejos en su honor en la capital pontificia. El cruce de influencias entre Florencia y Roma fue inversamente proporcional, ya que a Roma llevó su experiencia como “intendente”, capo o escenógrafo o “regista” de la política cultural toscana a través de los entretenimientos cortesanos o la lúdica del poder al servicio de los Medici. Pero también para Parigi fue definitivo conocer la pintura de paisaje de Paul Bril, grabada por Sadeler²,

¹ Jacopo MERTELLO, en *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715 (edición *on line* del ejemplar de la Universidad de Michigan) aludía a Ferdinando Bibiena, como uno de los precursores del arte de la escenografía y su relación con las narraciones de la Antigüedad: “...*ultimamente i due famosi Bibieni hanno perfezionata quest’arte, cangiando da un capo all’altro l’aspetto de’loro teatri in un battere di palpebra, con bellissime scene introdotte a forza di ordigni mobili sotto, e sopra del palco novellamente inventati; del che diasi ancora la dovuta lode a un Fanese cognominato de’Rossi (Sebastiano, pintor y autor de la decoración del telón de boca del Teatro de Aleotti en Parma) ...ne’quali la scena consisteva in una lunga, e diritta via di logge, o di giardini, o di boschi, e che per porre l’un telaro dipinto sopra dell’altro richiedevasi una solla intricatissima di opera, che tumultuaban di dentro, mentre gli attori sfiatavansi nello spiccare dall’interno susurro la voce, per farse udire al di fuori. Più rozza avresti veduta la scena, se tu fossi nato un secolo avanti: e rozzissima, se fossi u stato coetaneo d’Aristotile fra il lusso ancor d’una Corte signora di tanta parte dell’Universo. ...*” (p. 57)

²Elsa SPATARO, “Il soggiorno romano dello scenografo Giulio Parigi nell’aprile del 1616: il taccuino dei paesaggi”, *Pittura di paesaggio e scenografia teatrale. Teoría e pratica artística (1580-1640)*, ESORDI

aunque ya había creado algunas decoraciones con este perfil incluso antes de desplazarse a la sede pontificia y desde luego, ejerció notable influencia en la producción de su hijo Alfonso *il Giovane*, a quien de hecho se le atribuyen los diseños de las composiciones escenográficas de esa temática precisamente en *La Flora*, que utilizó el padre en el montaje de la obra.



Fig.2. G. F. Barbieri (1591-1666) *Il Guercino, Una scena teatrale all'aperto vista dall'uditorio*, The

British Museum. Obra realizada antes de su llegada a Roma en 1621. Uno de los primeros ejemplos del uso de la “boscareccia” en ambientes escénicos en los primeros decenios del siglo XVII, como en “...campi dell'Arcadia” de *L'Aretusa* (1620) con diseños escenográficos y aparatos de Pompeo Caccini, el hijo del célebre músico florentino Giulio Caccini y *La Catena d'Adone* (1626)”.³

Parece evidente que en Roma, a comienzos del Seiscientos, la producción del género paisajístico aplicado a la escenografía, ya empezaba a mostrar cierta inclinación hacia lo que terminaría por convertirse en una cierta categoría específica, conocida como “escenografía pastoral”.

Por su parte, el boloñés Giovan Francesco Grimaldi⁴ (1606-1680) llegó a Roma en julio de 1627, según indicaba en una carta al cardenal Mazzarino, para quien realizó distintos trabajos en su palacio en 1648 en su primera visita a Francia, si bien los tempranos testimonios de su presencia en la capital pontificia sitúan la fecha en 1635, al figurar como miembro de la Academia de *San Luca*. Unos años después, el 31 de enero de 1656, se representó en el Teatro Barberini la obra *La vita humana ovvero Il trionfo della pietà*, de Giulio Rospigliosi, quien sería seguidamente nombrado papa con el nombre de Clemente IX y cuyas decoraciones escenográficas ideadas por Grimaldi fueron grabadas por G. B. Galestruzzi en 1658. Su actividad como escenógrafo no era nueva, ya que antes de eso ya había diseñado las decoraciones del espectáculo *La sincerità trionfante ovvero L'erculeo ardire*, que fue representada en 1638 en el palacio del embajador francés en Roma François-Annibal d'Estrées, marqués de Coeuvres y que fue calificada de *favola boscareccia o pastorale*. Una alegoría en la que *Sincerità* se identificaba con Francia, unida con *Erculeo* como Luis XIII frente a *Ardire*/Richelieu, de cuya unión nacía el heredero, con quien a la postre se conseguía la tan deseada sucesión, cuya narración fue elaborada en el libreto de Ottaviano Castelli (quien formaba parte de la erudita corte del cardenal Antonio Barberini), inspirada en las narraciones de Diodoro de Sicilia, con partitura de Angelo Cecchini para conmemorar el nacimiento del Delfín y futuro rey de Francia, Luis XIV.

En ambos paisajes, pero sobre todo en el que aparecía la Fama proclamando las virtudes del recién nacido, resulta imposible no admirar la influencia de las obras de los paisajes de Claudio de Lorena e incluso más aún de la pintura veneciana, aunque con un carácter dionisiaco que antecedió o presagiaba algunas de las composiciones escenográficas de finales del siglo, como la mencionada estampa de la *Selva de Arcadia* de Domenico Mauro, grabada por Lodovico Mattioli para las fiestas de Parma en 1690 y que Ferdinando Bibiena abordó expresamente en 1714, en *I satiri in Arcadia*. De la misma forma que anticipaban los valores promovidos por la Arcadia, esto es la vuelta a la pureza primigenia, visibles mejor que en cualquier otro cauce en una escenografía

Collana del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte Sapienza Università di Roma, De Luca Editore d'Arte, Roma 2021, pp. 103-113.

³ SPATARO, “Il paese per regole di matematica et prospettiva tras cena e tela”, 2021, pp. 115-131.

⁴ www.treccani.it. *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 59 (2002).

ad hoc, que ya se estaba larvando en los espectáculos romanos vinculados con la aristocracia pontificia, en torno a mediados del 1600, incluso antes de que falleciera la reina Cristina de Suecia, que había patrocinado muchos de ellos y en los cuales la Naturaleza empezaba a cobrar protagonismo hegemónico.



Fig. 3. G. Fco. Grimaldi, Hércules y Iole en un jardín, *La sincerità trionfante*, 1639. The British Museum.

Galestruzzi casi con toda seguridad era florentino según la enciclopedia Treccani⁵ y al parecer comenzó su carrera como pintor, llegando a ser igualmente miembro de la Academia de *San Luca* en Roma, trabajando en la órbita de Annibale Carracci y donde desarrolló una extensa trayectoria como grabador, entre otras de los frescos de Polidoro da Caravaggio, una de cuyas reediciones de la obra fueron publicadas por Arnold van Westerhout, el mismo que realizó las estampas de *Il greco in Troia*⁶ de Giacompo Chiavistelli (1621-1698), para las celebraciones con ocasión del matrimonio de Ferdinando III de Medici y Violante de Baviera, en 1688, con lo cual conectaría con el ámbito escenográfico florentino de la sucesión de figuras que formalizaron la profesión del escenógrafo y el estilo depurado de una ortodoxia clasicista, desde Giulio Parigi, pasando por sus herederos Alfonso Parigi *il Giovane* (1606-1656) Ferdinando Tacca (1619-1686) y los grabadores de buena parte los espectáculos cuyas decoraciones ellos idearon, como fueron Jacques Callot (1592-1635) y Stefano della Bella (1604-1656), a quien es más que probable que conociera personalmente y de quien muestra una evidente cercanía estilística.

La concepción del paisaje en esta representación por parte de Grimaldi no deja de ser fascinante. Tomando como modelo la intervención de Bernini en el Intermedio *La fiera de Farfa* (1639) donde se hizo legendaria su recreación de la salida del sol con la Aurora, no con la maquinaria de

⁵ www.treccani.it. *Dizionario Biografico degli Italiani*, volumen 51 (1998).

⁶ E. MERINO, "La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: *Il Greco in Troia* y *La caduta del regno dell'Amazzoni*" *Anales de historia del arte*, ISSN 0214-6452, N° 25, 2015, págs. 189-211.

efectos especiales habitual, sino con un impactante efecto de luz, el boloñés Grimaldi quiso hacer más creíble la inserción de la naturaleza en una de las escenas, no sólo con los bastidores pintados en perspectiva organizados hacia el punto de fuga del fondo como era tradicional, sino con una especie de hiperbólica suma de tablonos de madera tallados a manera de árboles en los laterales que conferirían mayor sensación de realidad inmersiva.⁷ Ciertamente es que esta combinación de métodos incrementaban la dificultad de los actores a la hora de moverse por el escenario sin romper la ilusión óptica, pero el escenógrafo consideró más operativa esta cierta heterodoxia a propósito de una mejor traslación del mensaje que no era otro sino el de sancionar la elección de una por entonces ya exreina, que se denominaba a sí misma como “amazona del norte”, de abandonar el amor de sus súbditos para acogerse a otro más “placentero”, proporcionado por la religión verdadera. Un relato alegórico que tomaba como referencia la interpretación cristiana de la *Divina Comedia de Dante*, según la cual la naturaleza dionisiaca venía a representar el lado oscuro de la naturaleza humana, la confusión previa al hallazgo de la fe, por otro lado, con un sentido moralizante *ex profeso*, para adoctrinar a una reina (Cristina de Suecia), por entonces asentada en Roma y cuya vida un tanto disoluta empezaba a ser un problema para la reputación de la corte pontificia.

Como no podía ser de otra manera en la correlación de mutaciones escenográficas, dos de los cinco grabados de Gallestruzzi se ubicaban en entornos paisajísticos para ambientar unas escenas con protagonistas de la literatura homérica y contenido alegórico, como Hércules e Iole en una de ellas y la otra en cuyo primer término debatían el entendimiento, la culpa y el placer, muestra una naturaleza agreste pero menos, contenida, en las que la vegetación invade el espacio arquitectónico ordenado hasta cierto punto, como contrapunto en cualquier caso a las anteriores y por tanto representación del espacio armónico, reflejo del orden apolíneo de mitológica reminiscencia clásica y al fin, de la ortodoxia católica, de manera que la imagen trascendía el hecho puntual anecdótica para convertirse en una metáfora antológica de la Iglesia romana triunfante, siendo más interesante, si cabe, dadas las tempranas fechas en las que en el resto de la escenografía italiana aún seguía en la senda del modelo de los Cuatro Elementos iniciada por Buontalenti, porque en este caso se inclinaba por un debate ético iconológico que en Roma se optó por situar íntegramente en el ámbito paisajístico, aportando un poso especulativo de provecho favorable para la consiguiente asociación arcadiana.

Se entiende que la Academia de la Arcadia surgió con el propósito de experiencia social, de reforma pero no revolucionaria, con objeto de remover pero sin tintes apocalípticos los cimientos de los gobiernos absolutistas, sino más bien buscando una renovación de los argumentos legitimadores de la sumisión, previos pero en la línea de lo que terminaría siendo el Despotismo Ilustrado. No en vano otro de los miembros de la “sucursal” francesa fue Voltaire. En esa búsqueda de renovados principios rectores de la sociedad, los “pastores” acordaron volver la vista atrás, a un pasado idealizado, en el que creían que residían los refulgentes valores de célebres dinastías con origen ancestral, cuyo brillo empezaba a languidecer. Por eso mismo se recuperaron temas mitológicos e historias de los personajes de la Antigüedad clásica, que se consideraban referentes de liderazgo, militar, ético o heroico. Y, para ambientar tales historias consideraron más apropiadas las decoraciones en forma de simuladas recreaciones paisajísticas de la naturaleza en sus distintas versiones, de manera que, frente al efectismo barroco, se inclinaron por ese modelo iconográfico idílico acorde con la contextualización de las tramas argumentales.

Un proceso evolutivo que consistió en la recuperación paulatina de la grafía de “escenas deliciosas” y demás denominaciones vinculadas a lo rústico⁸ a finales del siglo XVII, tanto en la pintura como en la propia escenografía, como vehículo de transmisión de los nuevos valores

⁷ Leila ZAMMAR, *Scenography at the Barberini court in Rome, 1628-1656*, 2017, pp. 217-220.

⁸ Definidas como “*vedute dai ritmi asimmetrici, precocemente libere e paesistichi, dalla profondità logica, misurabile*”, D. LENZI, “La veduta per angolo nella scenografia”, en *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio. L'Arte del Settecento Emiliano*; Edizioni Alfa, Bolonia 1979, pp. 147-155, p. 149.

áulicos. Era el ámbito perfecto donde ubicar a héroes o modelos de comportamiento para la mentalidad absolutista (un gobernante adornado de las mismas cualidades de sus referentes clásicos derivados de un entorno idílico y de especial relevancia, que vendría a traer fortuna y riqueza a sus súbditos (de la misma manera que el dios de las cosechas y lo agreste). Aspecto común denominador de los nuevos derroteros que compartían pintura y escenografía por los efectos grandilocuentes de la pintura *quadratturista*. Rebasada la frontera de siglo, en los primeros años de la nueva centuria, la escenografía mantuvo la dualidad del interés por la construcción perspectiva, más “elástica o dinámica” en las propuestas puramente arquitectónicas de Ferdinando Bibiena, junto a una inclinación manifiesta por la ambientación de las tramas en el marco de la representación del paisaje natural, para cuya ejecución no se produjeron modificaciones sustanciales, sino que se mantuvieron las formas habituales de la “iconografía pastoral”⁹, ya fueran estructuras edilicias como de plantas y arbustos, recreados en todo caso en la forma habitual de bastidores de tela.



Fig. 4. Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Parte izquierda de un jardín, The Morgan Library & Museum. Donación de Mrs. Donald M. Oenslager. Ferdinando Galli Bibiena.

Entresiglos. La escena tardobarroca. *Il Bibiena*.

En el último tercio del siglo XVII, la escenografía evolucionó en la senda abierta por Lodovico Ottavio Burnacini, esto es, en base a la simplificación de las decoraciones simbólicas habituales para la sinergia de historias argumentales extraídas de la Antigüedad clásica con las monarquías absolutas de la época. Pero otro de los aspectos fundamentales del cambio vino derivado de la

⁹ Mario BERNARDINI, “Prattica e teoría di Ferdinando Galli Bibiena: lo spettacolo nel Giardino della Lonja (de Barcelona”, Biblioteca Teatrale, 6-7, pp. 37-53, p. 45. En referencia a la organización de los festejos organizados en 1708 para celebrar el matrimonio de Carlos III de Austria y Elisabetta de Brunswick, en el marco de la disputa por el trono español, tras el fallecimiento del rey Carlos II, de la Francia de Luis XIV y Leopoldo de Austria.

ruptura del modelo tipológico de la visualización de lo expuesto sobre la escena, es decir del modelo consagrado por las directrices albertianas, con un sistema alternativo de múltiples puntos de fuga visuales, frente a la organización en base a un único punto de fuga monofocal del temprano Renacimiento, emparentando composiciones escénicas con la *Quadratura* pictórica, que fueron imponiéndose según remataba la centuria, perfectamente constatable en el recorrido seguido por escenógrafos-pintores del Barroco florentino, como Giacomo Chiavistelli, a los que se sumaron las influencias de la Escuela Boloñesa. Precisamente, de Bolonia procedía una de las estirpes más famosas tanto en uno como en otro cauce de la pintura (la escenografía teatral y la de grandes perspectivas ilusionistas) de finales de 1600, los Galli Bibiena¹⁰.

En este sentido no parece casualidad que todo este proceso de reflexión especulativo surgiera ese espacio de refundación del nuevo estilo artístico que puede focalizarse en torno a la dicha “escuela boloñesa”, cuyo mejor exponente fue Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743). “Dotato di fantasia pittoresca Ferdinando s’avvisò di muovere e di atteggiar le scene a quel modo che fecero i pittori del cinquecento delle figure dei Bellini e dei Mantegna...in una parola fu il Paolo Veronese del Teatro”, así se refería a Bibiena y a su “maniera per angolo”, según relataba Algarotti, en su *Saggio sopra l’opera in musica* (1762).¹¹ Formado a partir de las creaciones de Giacomo Torelli en las cuestiones de la arquitectura teatral, por otra parte, en cuanto a los postulados de la perspectiva estaba en la línea de influencia de Gian Giacomo Monti, en la órbita de la tradición ornamental tardobarroca y sintáctica del *quadraturismo* y la pintura boloñesa del *Seicento*, impregnada del “clasicismo escenográfico” del Magenta, a su vez prolongación del manierismo toscano y emiliano.¹² El trabajo de diseño de Ferdinando Bibiena esos años, que transitó por los Teatros de Milán, Piacenza, Parma, Lodi, Mantua, Soragna, Génova o Venecia, no se limitaba a la decoración sino a todo lo que concernía al conjunto del “aparato” escénico, de manera que también parecía ser un más que aceptable creador de la cada vez más apoteósica maquinaria, *invenzione delle machine* o *apparatori*, en que se había convertido dicho elemento, como indispensable complemento del montaje espectacular. Es verdad que la fórmula iconográfica que se deduce del análisis de todas sus creaciones escenográficas parece mantener el vínculo con el prototipo semiótico que se fue estableciendo desde el modelo de los *Intermezzi/Intermedios* florentinos y no tanto en la organización del espacio compositivo, pues ya en algunos de esos diseños de los años finales se perciben apenas sutiles cambios en la que será a la nueva orientación de la escenografía a partir de 1700, empezando por su contribución a la definición del *modo di vedere le cose per angolo*¹³, la cual, además se asimilaba más a las necesidades, ya no tanto ajustada a la visión preferencial del Absolutismo como a las de un espacio con multiplicidad visual y puntos de vista autónomos, para las funciones del patriciado de academias literarias y musicales o de aquellos de la empresa privada, pero abiertos al público con objeto de extraer una cierta rentabilidad económica, como es el caso de los numerosos teatros venecianos.

También la influencia de la pintura boloñesa -Gian Giacomo Monti (1620-1692) a su vez discípulo de Agostino Mitelli (1609-1660), Andrea Sighizzi (1613-1684) Pietro Paltronieri (1673-1741) llamado Mirandolese, Vittorio M. Bigari (1692-1776) Gioachino Pizzoli (1651-1733), Serafino Brizzi (1684-1737), Carlo Lodi (1701-1765), Bernarso Minozzi (1699-1769), Vincenzo Martinelli (1737-1807)- se fue traduciendo en un progresivo pero inexorable “arqueologismo

¹⁰ G. CIRILLO, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, Parma 2007. Donde se dice que el fundador de la familia fue Giovanni Galli (1619-1665), que provenían de la localidad de Bibiena y a partir de esta circunstancia se asociaría al apellido por el que se conocería a todos los miembros. Sobre los Bibiena es imprescindible el trabajo de D. LENZI y J. BENTI (eds.), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Marsilio, Bolonia y Venecia 2000.

¹¹ Mercedes VIALE, “Scene e scenografi del Settecento”, en AA.VV. A. HYATT MAYOR, M. VIALE, A. DELLA CORTE y A.G. BRAGAGLIA), *Tempi e Aspetti della Scenografia*, Edizioni Radio Italiana, Turín 1954, pp. 67-121, p. 68.

¹² Carlo MAMBRIANI, “Ferdinando e Parma: Fonti ed Esiti architettonici per un lascito artistico”, en Daniella GALLINGANI, *I Bibiena. Una familia in scena: da Bologna all’Europa*, Florencia 2002, pp. 127-146; p- 140.

¹³ LENZI, 1979, p. 147.

romántico”¹⁴escenográfico específicamente, derivado de la observación de las ruinas de Roma dentro de lo que se ha denominado *ruine herbose*, es decir composiciones en las que se buscaba conferirle a los restos arquitectónicos degradados un cierto carácter atmosférico idílico, a manera de arcádica o arcadiana vista paradisíaca, como intrínseco complemento de contextualización de los argumentos historicistas. Pareció llegarse a la entente de que la fórmula más empática para transmitir esa grandiosidad inherente a estos personajes protagonistas como *exempla*, habría de ser mediante este tipo de ambientación.

Y, con la novedosa forma de proyectar la composición escénica desde distintos ángulos visuales, se fue disolviendo progresivamente la unidad espacial con respecto al resto de la sala del espectáculo, diferenciándose claramente entre escena y ubicación de los espectadores, adquiriendo sin embargo el valor de un cuadro, más aparente que real. En la obra escenográfica de Ferdinando Bibiena, estaba por tanto el germen de lo que terminó siendo una forma de construir el espacio ilusionístico, en el que se insertaron las construcciones de un pasado no tanto con afanes de restitución revisionista como heterodoxas, en un marco arquitectónico o perspectivo que evolucionó más bien hacia lo inverosímil, y que condujo directamente a Piranesi. Al mismo tiempo, esa revisión del pasado clásico fue inexorablemente acompañada de una transformación conceptual. De hecho, el tema del “ruinismo” no era nuevo, puesto que ya se había investigado el sentido de su componente romántico y arcaizante, con la revitalización renacentista del *locus amoenus*¹⁵ y las connotaciones subjetivas de la degradación arquitectónica en medio de un paraje agreste que, además aportaba cierto sentido misterioso de raigambre artúrica, perfectamente indicado a propósito de sugerir como prototípico escenario de la majestad divina en el ámbito terrestre, en lo que podría ser una revisión del arquetipo del *hortus conclusus*¹⁶, de manera que fue suplantando la habitual escenografía celeste para ubicar a los dioses del panteón olímpico desde el modelo implantado por en los *Intermezzi* ya citados.

Efectivamente, como ya se ha visto anteriormente, desde el punto de vista de la paráfrasis simbólica, ya en la representación del montaje de *Il fuoco custodito* (1674), parece que Lodovico Burnacini¹⁷ había comenzado con una simplificación de los cuatro tipos vinculados a los cuatro elementos, reducidos a dos, en los que aquéllos relacionados con la arquitectura regia y sobre todo de interiores, contrastaba con otra más inclinada a mostrar las **distintas versiones del espacio**

¹⁴ G. C. CAVALLI, “Dalla prospettiva al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel ‘700”, en A. M. MATTEUCCI, D. LENZI, G. C. CAVALLI, R. GRANDI, A. OTTANI CAVINA, E. RICCÒMINI, *Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio*, Edizioni Alfa, Bologna 1990, pp. 301-320.

¹⁵ Eduardo BLAZQUEZ MATEOS, *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

¹⁶ Con idénticas condiciones a las que tenía aquél en esta nueva concepción de paraje idílico, contrastable al mundanal terrestre, tal como relata Elvira GARBERO, en “L’hortus conclusus tra gli archetipi del luogo teatrale”, AA.VV. *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del’500*, II. Música e spettacolo, Scienze dell’Uomo e della Natura, Leo S. Olschki, Florencia 1983, pp. 575-583.

¹⁷ El padre, Giovanni, había sido empresario del pequeño Teatro di Santi Apostoli en Ca’ Belegno. En 1651 se había trasladado a Viena, comenzando su labor allí con las decoraciones para el montaje de la ópera-torneo *La Gara* (1652) y *L’inganno d’amore* (1653) en Regensburg. Falleció a los cuarenta y cinco años (1655), sucediéndole en los encargos como escenógrafo y arquitecto su hijo Ludovico Ottavio (1636-1707), al servicio de Leopoldo y José I, respectivamente., para quienes se ocupó de las creaciones para *La Zenobia* (1662), *Gli amori di Clodio* (1669), el afamado internacionalmente *Il Pomo d’Oro* (1668) e *Il fuoco eterno* (1674), arriba a mencionado, de todas las cuales, a través de los grabados conservados, se puede deducir el impulso conferido a la elaboración de la semiótica áulica, en base a todos estos espectáculos, para la glorificación de la rama austríaca de los Habsburgo, mediante un estilo dinámico, innovador, impactante e imaginativo, propio de la grafía escenográfica barroca que se fue imponiendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, que buscaba romper la ortodoxia clasicista que se creó y fue consolidando en la Florencia de los Medici y de su “valido cultural”, Giulio Parigi, heredero de Brunelleschi, Vasari y Buontalenti. Referencias biográficas, mencionadas, entre otros, en Lorenzo BIANCONI & Giorgio PESTELLI, traducción del italiano al inglés por Kate SINGLETON, *Opera on stage*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 2002.



ajardinado, que tienden a identificarse con la representación de lo divino, quizás en referencia precisamente a la visión que recuperaba la acepción idílica de la Antigüedad clásica.

Fig. 4. Ferdinando y Francesco Galli Bibiena, Grabados de Antonio Ugolini, *Campi Elisi*, en *L'Età dell'Oro* 1690, Parma, Biblioteca Palatina.

Paisajismo arquitectónico del ilusionismo.

Además de la representación de *Il Favore degli Dèi*, en el marco de las celebraciones del matrimonio del

heredero de Parma, Odoardo con Dorotea de Neoburgo, el 23 de mayo de 1690 la familia de los Farnese participó al completo en un desfile triunfal, que culminó con una representación en este caso en el llamado “Teatrino”¹⁸, de un texto de Lotti que no puede ser más significativo, *L'Età dell'Oro*, con música de Tosi y cuatro estampas de Carlo Antonio Forti, Martial Desbois y Antonio Ugolini, que reflejaban lo que fueron las decoraciones escenográficas de Ferdinando y Francesco Galli Bibiena, junto al maquinista teatral Stefano Lolli ayudado por el pintor-decorador Antonio Spagnolini. No es casualidad que la primera de las composiciones escénicas se titulara “*Campi Elisi, dove fra molt'Anime d'Eroi, e Spiriti beati, vedesi l'Età dell'Oro sedente all'ombra d'un faggio*”. No por casualidad, sino más bien retomando el cambio de gusto que se fue imponiendo, también en el ámbito escenográfico, Ferdinando Bibiena se decantó por una ambientación paisajística “deliciosa” para ubicar los *Campos Elíseos*, formalizada con un carácter cuasi arquitectónico de los elementos vegetales y arbóreos del estilo pictórico, no sólo y específicamente boloñés, de Anibal Carracci o Giacomo Antonio Mannini (por cierto uno de los maestros de Ferdinando) sino de una más amplia tradición manierista¹⁹ utilizada con frecuencia

¹⁸ *Teatrino* di Corte, Parma. Iniciado Stefano Lolli, antes de noviembre de 1688, sobre el flanco izquierdo del Teatro grande o “vecchio”, destruido en 1822, con la ampliación de la Galería Ducal.

¹⁹ E. BLAZQUEZ MATEOS, “La escenografía como jardín. Teatro de la Naturaleza: la gruta y el ruïnismo”, en E. MERINO, *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014, pp. 185-212.

en la representación de los elementos y el vocabulario del jardín propiamente. Y es en esa Arcadia en la que parece haberse detenido el tiempo, donde Bibiena²⁰ situó magistralmente las almas de los héroes. Fue con este planteamiento inicial del *corpus* teórico de la perspectiva angular, con el que comenzó ineludiblemente el declive del modelo monofocal albertiano, tal como se puede comprobar específicamente en la bifurcación boscosa que aparece reflejada en el fondo escénico de *L'Età dell'Oro* (1690), ideado por el mismo artista.

La revolución escenográfica en el siglo XVIII: El triunfo de la “pastoral áulica”. Juarra.

Después de tres siglos a lo largo de los cuales se creó el modelo de la escenografía perspectiva verosímil, en base a las directrices de Brunelleschi y llevada hasta el paroxismo con la mentalidad de la teatralidad del Barroco, en el *Settecento* se produjo una inflexión en la semiótica escénica, con la búsqueda de aspectos más terrenales para la legitimación de la autoridad mayestática. Hubo indicios de mutación en algunas de las creaciones de Burnacini ciertamente, pero quien terminó formulando la nueva “escenografía arcadiana” fue Filippo Juarra, a partir de los montajes promovidos por el cardenal Pietro Ottoboni en la Roma de los primeros años del siglo XVIII.

Entre 1707 y 1708²¹ Filippo Juarra (1678-1736) estuvo inmerso en el pródigo ambiente del espectáculo teatral romano, por el que transitaban artistas como Alessandro Scarlatti o Haendel. “Muy amigo de divertimentos”²², por esas fechas entró en contacto con una de las estrellas que reinaba en tal mundanal firmamento, el Cardenal Pietro Ottoboni²³ (1667-1740), para el que, al parecer, diseñó en primera instancia un pequeño “teatrino”, en su Palacio de la Cancillería. A partir de entonces comenzó una fructífera relación que duró hasta 1712 e interrumpida tan sólo con el viaje a Turín, para entrar al servicio del rey de Saboya. Sólo la fértil inspiración del

²⁰ Alessandra PAGLIANO, “Architettura and Perspective in the illusory spaces of the Ferdinando Galli Bibiena”, *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics*, 2016, 18: pp. 697-721.

²¹ Teresa CHIRICO. “Una vesta larga [...] tutta piena di merletto d’oro. Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)”, en *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes in Europe from the Late Renaissance to 1900*, Convegno Internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 29 marzo – 1 aprile 2012, Venezia, Fondazione Cini, 2014, pp. 28 – 53, p. 41, donde sin embargo ya se mencionaba a Juarra en una fecha más temprana, 1695, como autor de la escenografía, junto al “pintor de escena” Domenico Paradisi, del montaje de *La clemenza di Salomone*.

²² M. VIALE FERRERO, *Filippo Juarra, scenografo e architetto*, Edizioni di Fratelli Pozzo, Turín 1970, p. 9.

²³ Todos los montajes promovidos por el cardenal comparten elementos comunes: entre ellos la polarización maniquea de dos personajes de raigambre histórica, el protagonista y su antagonista, en una tensión moral, de la que sale ennoblecido el vencedor de la contienda ética, con el que se identifica el comitente, de manera que las representaciones teatrales tenían una evidente función hedonística, sobre la base recreativa que tiene la denominada lúdica escénica inherente en el estilo teatral de todo el siglo. Por otra parte, otra de las evidentes características de los espectáculos “Ottobianos” es la gran parafernalia escenográfica y de maquinaria escénica, que contribuían notablemente a la “elefantiasis” de la representación. Es en ese ámbito en el que resulta más relevante la sutil modificación que fue realizando Juarra, sobre la tipología establecida a lo largo de la primera mitad de la centuria, en la que se simplifican los espacios alusivos a los cuatro elementos físico temporales, a una mera contraposición entre paisaje y arquitectura, entre exterior e interior, pero desde luego siempre en el plano terreno o mundano y en el que se inserta de manera natural y fluida, el espacio de reclusión forzada, como parte, normalmente, del esfuerzo del héroe por superar unas situaciones adversas al principio para terminar, tras numerosas penurias a manera de *road trip*, imponiéndose gracias a sus virtudes morales, implícitas para el triunfo o apoteosis de legitimación final. “*Rinnovamento nella continuità*” lo ha denominado Gloria STAFFIERI, subestimando un tanto la renovación –textual– que suponen los espectáculos promovidos por el cardenal, que llega a denominar como *collage* en base a modelos de referencia de tragedias francesas de la época sobre todo a las referidas para la misma década en que se configuró *Il Ciro* (*Costantino Pio* y *Teodosio il Giovane*), que, sin embargo, parecen más que sobresalientes en el aspecto escenográfico de la reforma practicada por Juarra, en “*I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*”, *Studi musicali* (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), Año XXXV, 2006, n. 1, pp. 129-192.

mesinense podía servir al propósito pretendido por el Cardenal, de transformar la estructura tradicional de la escenografía del *Seicento*.

Consistía ésta desde los *intermezzi/intermedios* florentinos, en una articulación de las distintas decoraciones en base a la vinculación simbólica con los cuatro elementos, es decir la composición del escenario teatral a manera de una ventana ilusoria, la denominada “ventana albertiana”, que resultara verosímil a ojos de los espectadores como prolongación del espacio real y, además, que las decoraciones dentro de este marco artificial aludieran a todos y cada uno de los elementos inherentes en la naturaleza, los cuales, desde las formulaciones de la Antigüedad, conformaban un microcosmos, trasunto del celeste, donde moraban los dioses olímpicos y como en aquél jerarquizado, en el terrestre reinaba un príncipe, con las mismas virtudes y capacidades, gracias a las cuales se posibilitaba el orden social.

Como se ha mencionado anteriormente, este teatro metafórico o alegórico había sido codificado desde la segunda mitad del siglo XVI, gracias a la labor de artistas como Giorgio Vasari y Bernardo Buontalenti llegando a su formulación prototípica de mano de Giulio Parigi, durante el primer cuarto del siglo XVII, para la articulación del discurso político de los Medici, mediante la denominada “lúdica del poder”. Pero, ya en la segunda mitad de esa misma centuria el modelo, asentado como apoteósica celebración mayestática²⁴, parecía inmerso en un bucle recurrente, del que sus propios creadores buscaban no tanto una salida radical, como más bien alternativas vinculadas al ostensible beneficio del sistema, convertido a esas alturas de la época moderna en incuestionable instrumento de gobierno.

Para los miembros de la Academia de la Arcadia (de la que Ottoboni era miembro preeminente), las artes visuales y, sobre todo la arquitectura, tenían una clara funcionalidad moral en su búsqueda de los beneficios sociales y la escenografía aunaba todas las disciplinas artísticas. Juvarrá ejemplifica la utilización de los principios estéticos y el pensamiento académico, con la escenografía como expresión elocuente. La intención de este tipo de espectáculos, teatrales, era hacer visible el designio divino, la idea subliminal que hilvana la historia argumental, la conclusión moral, no sólo en la de *Il Ciro* –quizás la que representa mejor los ideales del género pastoral impregnado de tintes trágicos, promovidos por dicha Academia²⁵– sino también en las que

²⁴ En la frase de Georges Bataille, de su “Sovereignty” se resumen el sentido y la simbología del protagonista indiscutible de todo este andamiaje festivo: “A King is the creature par excellence of the miracle; in his person he concentrates the virtues of a miraculous presence”, recogido por Martha FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century*, The University Chicago Press, 2007, cap. 6, “Myths of Sovereignty”, pp. 226-283, p. 226.

²⁵ La Academia Arcadiana se creó, inspirados por el bienestar derivado de una tarde de estío, tras una reunión de catorce caballeros en las proximidades del Castillo de *Sant’Angelo*, en una especie de banquete funerario informal, en honor de quien fuera su mecenas, la reina Cristina de Suecia. Su primera sesión oficial se celebró en los jardines traseros de la iglesia de *San Pietro in Montorio*, en el conocido como *Bosco Parrasio* (cuyo nombre derivaba del mismo bosque sagrado consagrado a Apolo en el Monte Lyceus en la región griega de Arcadia) sobre el *Gianicolo*, el 5 de octubre de 1690, aniversario de la muerte de la reina sueca. Para esta asociación literaria (cuyo propósito era buscar un nuevo y mejor sentido a la vida), como lo fueron para otras instituciones similares de reunión especulativa anteriores, el teatro se convirtió en el cauce más indicado para hacer exposición de sus postulados estéticos, e incluso orientación de las directrices morales y éticas del buen gusto social, en su caso, inherentes en el apacible ambiente agreste. Desde el punto de vista escenográfico²⁵ esto significaba romper con la verosimilitud de los tiempos acordes con la historia del argumento, porque los asuntos del drama pastoral, que la Academia propugnaba, parecían trascender la realidad, para ubicarse en una época atemporal utópica de inocencia, buscando la restauración de una Edad Dorada perdida, como la existente en la Arcadia de tiempos remotos, cantada por poetas como Píndaro. Habían acordado reuniones periódicas, cada cuatro años, como las de las antiguas Olimpiadas, de las que durante treinta y ocho años se repitió en la presidencia el prelado de Macerata, Giovanni Maria Crescimbeni, autor de *L’historia della volgar poesia* (Venecia 1731) y entre sus objetivos radicaba la sustitución en los espectáculos cortesanos del popular y asentado melodrama barroco, por el género dramático pastoral, cuyos antecedentes más inmediatos reconocían en el texto de *Il pastor Fido* de Guarini o la *Aminta* de Tasso, sin embargo poca fue la fortuna de este tipo de asuntos –uno de los primeros la *Diana ed Endimion* de Alessandro Guidi– especialmente concebidos para su montaje. Se conformaba así un género

le precedieron (*Il Teodosio* y *Il Constatino Pio*) pretendía hacer hincapié en el traslado de la naturaleza pluscuamperfecta e idealizada, al fin símbolo de las bondades divinas a la vida cortesana en la que terminaba de imponerse el héroe, que transformaba así, en base a sus virtudes el anterior orden social corrupto, insertándolo en un proceso regenerativo, por el que la armonía natural terminaba de imponerse en el ámbito cortesano y por extensión en una renovada naturaleza social, de cuya filosofía, por tanto, la escenografía era el mejor vehículo de adoctrinamiento. La confluencia de los astros y de los elementos, derivada en un orden cosmológico pluscuamperfecto por acción del monarca, que se impusiera a lo largo del Seiscientos, se transformó por tanto, rebasada la frontera de la nueva centuria, en un programa ideológico en el que la formulación del “Buen Gobierno” de los monarcas absolutistas devino en una renovada fórmula iconográfica, explicitada en base a una utopía paradisíaca, de apariencia paisajística, donde seguían coexistiendo en una tensión inherente la lucha de los opuestos, lo apolíneo y lo dionisiaco, en equilibrio final, por acción del monarca dotado de mayores dones y por tanto, incuestionable objeto de sumisión como elemento sustentante de un nuevo orden social. En definitiva, repasando la profusa producción *juvarriana* no deja de sorprender el notable cambio con respecto al modelo escenográfico que fue configurándose a lo largo de los tres siglos anteriores. Juvorra compartía con los Bibiena la idea reformista de un sistema agotado, pero por otra vía, casi más profunda la de la subversión de la estructura semiótica, es decir, del contenido y no tanto del continente, es decir de la composición visual.

De la misma forma que, a finales del siglo XVII, se empezó a reflexionar sobre la necesidad de una reforma coréutica para la recuperación de la unidad ideal entre poesía, música y danza²⁶, también se generalizó este debate en el resto de disciplinas de la Historia del Espectáculo. Un tímido cuestionamiento de la fórmula consolidada de la composición escenográfica, basado en el paroxismo de los efectos espectaculares que tenían por objeto acentuar cada uno de los elementos representativos de la naturaleza artificiosa, que en la escena venían a simbolizar el control del orbe por los monarcas absolutistas, como *exempla* éticos y doble condición, como encarnación de los dioses del cosmos olímpico. Cuestionamiento sobre el cansancio que empezaba a hacer mella

híbrido, que mantenía las características de los denominados dramas mitológicos, a los que, entonces, en esa franja de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, se le sumaron elementos y componentes determinantes del género pastoril, lo que significaba a efectos prácticos escenográficos, el incremento de la ambientación paisajística o ajardinada de las composiciones escénicas, en detrimento de los efectos especiales de la gran maquinaria y aparatos, como ambientación de las acciones heroicas de los protagonistas, en respuesta a los dilemas morales que se planteaban en los montajes. **Prioridad máxima de los teóricos de la Academia era sustituir el excesivo artificio y las complejas alegorías del siglo XVII, llenas de hipérboles y complejas metamorfosis de carácter moralizante, que consideraban claro exponente del mal gusto, a cambio de una purificación literaria, de unos referentes narrativos más plausibles y asequibles, de mayor transparencia semiótica. Y, desde luego, la mayoría de los miembros se mostraron proclives al cauce teatral para favorecer la transmisión de sus postulados, intentando reorientar los argumentos, desde los que consideraban más frívolos a otros más cercanos a la propia naturaleza humana, como el amor carnal y pasional en favor de uno maternal, de mayor empatía y comprensión para el común de los mortales.** Un estudio más detallado y mención de todos los miembros fundadores se encuentra en Susan M. DIXON, *Between the Real and the Ideal: The Accademia Degli Arcadi and its Garden in Eighteenth century Rome*, Newark: University of Delaware Press 2006.

²⁶ Sobre la base del modelo de homogeneidad del género del Pantomimo romano, en el marco del debate sobre la imitación de la naturaleza, que focalizaron las reflexiones de los intelectuales de las Artes y que culminaron con las ideas de las reformas de la Ilustración a finales del siglo XVIII. En el caso de la “danza pantomima” o danza que es un poema, así fue denominada por uno de los pensadores del primer Setecientos, experimentada por Hilverding y así codificada por Gasparo Angiolini (Florencia 1731-Milán 1803) y Jean Georges Noverre, un tanto alejados ya de la “exaltación” barroca, para una mejor restitución de la armonía clásica. Caterina PAGNINI, “Des soeurs San Jalousie: Danza, Música e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean Georges Noverre”, Michela LANDI (Dir.), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire. La musica sulla scena teatrale letteraria*, Firenze University Press 2017, pp. 59-72.

en el público saturado de tanto efecto epatante, en muchos casos asentados sobre un excesivo uso de la maquinaria escénica y que dio muestras de esa primera inflexión, buscando otra forma de canalizar la necesidad resiliente de sumisión y vasallaje por parte de las dinastías que prolongan su herencia con el cambio de siglo, con objeto de buscar exprimir al máximo las posibilidades de adoctrinamiento innegables de la lúdica áulica, aún en el marco de los cambios sociológicos que fueron introduciéndose igualmente en esas mismas fechas, con la apertura de los teatros públicos, como marco alternativo a los espacios cortesanos, de ubicación de los festejos de amplio espectro que conformaban la Fiesta Barroca. Es en ese ámbito donde se contextualizaron los tímidos, pero contundentes indicios de modificación que muestran los diseños escenográficos de Burnacini primero y de Juvarra después.

La alargada sombra de Juvarra.

Como ya se ha adelantado anteriormente, la semiótica de la escenografía del espectáculo en el siglo XVII se basaba en el ideario metafórico de los cuatro elementos, como representación iconográfica simbólica del “buen gobierno. Dicho pensamiento anclaba sus raíces o partía de la filosofía de Tales de Mileto y su reflexión sobre la confluencia de los cuatro elementos básicos inherentes en la naturaleza, como fuente primordial de la vida, si bien es verdad que el pensador griego incidía en el carácter prioritario del ámbito acuático como sede originaria de la vida en el cosmos terrenal. Con la trasmutación de la teoría política del Barroco a la filosofía natural de Leibnitz y los planteamientos de las monarquías del siglo XVIII -muy especialmente de aquéllos emanados de la Academia Arcadiana- cambió igualmente el mismo núcleo gordiano de la fórmula gráfica de su representación escenográfica, con especial recurrencia de la ambientación ilusoria del paisaje natural como base de la composición escénica, que terminó por definirse efectivamente en las creaciones de Juvarra para los montajes de los espectáculos teatrales organizados y promovidos por el cardenal Ottoboni en su Palacio de la Cancillería de Roma, en las primeras décadas del siglo XVIII.

En este sentido, la sombra de Juvarra fue alargada. Salvo en algunos casos de hipertrofia del modelo grandilocuente y efectista del siglo XVII (como en Nápoles), entre la escenografía tardobarroca y la postmetastasio (por Metastasio), se impuso una época de espectacularidad contenida, a manera de paréntesis entre la composición escénica de mayor racionalismo y verosimilitud con los argumentos clásicos para adaptarse a la unidad aristotélica que preconizaban las directrices arcadianas y cuyo léxico había sido conformado con enorme brillantez por Juvarra. Lo que se ha denominado como “clasicismo de pleno derecho afín a los preceptos arcadianos”²⁷. A partir de mediados de los años veinte y primeros de la década de los treinta del siglo siguiente, se produjo una cierta recomposición, más o menos avanzada en función del contexto sociopolítico de los distintos estados europeos para el asentamiento y proyección de los nuevos preceptos en la escena, coincidiendo con la hegemonía de Metastasio como gran autor de los textos con los que se estaba hilvanando la mentalidad social y tras él, Apostolo Zeno. Esto implicaba una construcción dramática muy cuidada, con una síntesis argumental, “una síntesis de contradicciones”²⁸, escenográfica y melódica con pretensiones de mayor regularidad y equilibrio, cuyas exigencias estilísticas, además de la depuración escenográfica también conllevaban en el aspecto musical del género por excelencia, el operístico, unas arias más cortas, que posibilitara un mayor desarrollo cualitativo de los intérpretes, retórico y vocal. Ciertamente, el modelo juvarriano aplicado al diseño arquitectónico es reconocible en artistas como Luigi Vanvitelli, Vincenzo Re o Pietro Righini entre otros, al margen de que tuvieran que adaptarse al gusto continuista en la apoteosis tardobarroca en la puesta en escena, como en el caso del montaje de *L’Achille in Sciro* de Hasse, en el otoño de 1759 en el Teatro de *San Carlo* en Nápoles, con la presencia de Vanvitelli y donde hubo que coordinar la presencia sobre el escenario de más de cuarenta personas de coro al mismo tiempo que doce bailarines para representar unas bacanales.

²⁷ Lorenzo MATTEI, “Storia dello spettacolo a Napoli. L’opera seria e la scena europea”, Academiaedu.

²⁸ Gloria STAFFIERI, *L’opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Collana Frece (171), 2014.

De la misma manera que hubo compatibilizar diseño escénico adaptado al exotismo del contexto histórico con una espectacularidad lo más desbordante posible, introduciendo cuatro camellos en el *Ezio* de Sarro (1741) y distinto número de elefantes en otros tantos montajes que se llevaron a cabo en el mismo escenario napolitano, más anclado a los postulados de la centuria anterior.

Del “Barroco otoñal” a la escenografía fin del siglo XVIII: la escena-cuadro.

El teórico Francesco Algarotti se mostraba contrario a lo que consideraba degradación de los seguidores de Bibiena, porque entendía que los diseños escenográficos se habían desvirtuado, convertidos en divertimentos pictóricos que “desdibujaban” la verosimilitud de la puesta en escena y en el proceso además se había producido la transformación de la tradición *seicentesca*, aún con la multiplicación de puntos de vista, latente la idea de ventana albertiana o configuración de la vista tras la embocadura, como prolongación del espacio tridimensional de la realidad, en la denominada fórmula de la “escena cuadro” que se atribuye a Bernardo y Fabrizio Galliari, esto es una escenografía compuesta en base a un telón de fondo, sin bastidores laterales, a la manera de telón *sipario*²⁹, que se recrea en la impresión de bidimensionalidad de artificio irreal.

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII se produjo lo que Glora Staffieri denomina “crisis de las certezas”³⁰, aquellas a las que se refería André Chastel, como consolidación de los preceptos que habían servido de articulación de la Edad Moderna. Staffieri, haciendo una disección exhaustiva de la historia de los géneros musicales que fueron transitando por los escenarios de dicha época, se refiere en este caso a la crisis que se produjo a partir de la segunda mitad del Setecientos, de la ópera metastasiana de rígida estructura, que había sido hegemónica durante la primera mitad, buscando una renovación que terminó resolviéndose con la creación de la tragedia lírica, un tanto más desbordante y apasionada, o esa era la pretensión implícita en la búsqueda de renovación. Esto se produjo en el marco de una nueva geografía política, que fue conformándose en Europa desde la Guerra de Sucesión Española, conflicto con el que terminó el siglo XVII y que se resolvió con la paz derivada del Tratado de Aquisgrán (1748), que dejaron como nuevos protagonistas de la nueva centuria a Inglaterra, Francia y Austria, quedando Italia como lo había sido en épocas anteriores, es decir un tablero de juego de los enfrentamientos entre unas y otras potencias, en función de las distintas alianzas de los estados italianos, como por ejemplo Toscana, gobernado por Francesco de Lorena así mismo marido de la emperatriz de Austria María Teresa o el Ducado de Parma, que estrechó lazos con la corona española de los Borbones, tras el matrimonio de Isabel de Farnesio. Así que de la estructura del absolutismo anclado en los privilegios de la aristocracia nobiliaria se evolucionó hacia el “iluminismo” y la Ilustración, el fenómeno conocido como “absolutismo iluminado” o despotismo ilustrado que cuestionaba cada vez con mayor impulso, los privilegios arbitrarios, el autoritarismo, con igual exaltación en paralelo de la razón y la libertad, todo lo cual desembocó a finales del siglo con las revoluciones liberales, empezando por la francesa y la consiguiente disolución del Antiguo Régimen. Es esta crisis intelectual la que encarnan pensadores y tratadistas como Francesco Algarotti, que siguieron compartiendo aspectos de los ideales arcadianos como era el predominio de los personajes del mundo histórico clásico y de la mitología olímpica, porque servían al propósito, igual que antaño, de erigirse en modelos de conducta y comportamiento de exaltación heroica, con los que, ahora, no sólo los gobernantes propiamente, sino una amplia sección de la burocracia administrativa de la clase media, sobre la que sustentaba el absolutismo, también se identificaban.

²⁹ Maria Ida BIGGI, “Il passaggio dalla scena prospettica alla scena pittorica nei teatri veneziani di fine Settecento”, A. BENISCELLI, *Naturale e artificiale in scena nell secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, pp. 275-287.

³⁰ Gloria STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci editore, Frecce 171, Roma 2018, p. 340.

Otra cosa era la manera en la que hacer esa escenificación de los asuntos argumentales con mayor *pathos* dramático o cuando menos similar, pero por otros conductos escenográficos. Por ejemplo, en el ámbito de la danza, el coreógrafo florentino Gasparo Angiolini, émulo de Georges Noverre revolucionó el baile francés, transformando el *ballet* de las acrobacias espectaculares en una forma más asentada sobre las acciones retóricas impactantes del cuerpo a la manera del antiguo pantomimo romano. En otra disciplina, como era la de los cantantes, se pasó del mejor intérprete de la doctrina metastasiana, Farinelli, a la del no menos célebre castrato Gaspare Pachierotti, que fue conocido por sobresalir en el canto patético en su manera de transmitir sentimiento al espectador. Como dijo Voltaire, se trataba de una manera que discurría entre la dramaturgia clasicista y la nueva sensibilidad sentimental y lacrimógena, en la que empezaron, además, a aparecer rasgos de procedencia anglosajona, anticipando el prerromanticismo nórdico, de influencia ossiánica (que incidía en las raíces célticas).

La asimetría de pura fantasía ideada por Juvarra preluvió sin ninguna duda los cambios del Rococó pero con diferencias, porque su libertad creativa no era arbitraria, sino todavía más clara en sus composiciones escénicas no arquitectónicas, de ámbito paisajístico, pero más ostensiblemente diferenciada en aquéllas vistas de matemático realismo asimétrico en diagonal de los Bibiena.³¹ El nexa que conduce estilísticamente desde Juvarra a los Galliari³² ya a mediados del siglo XVIII pasa por la figura de Innocente Bellavite³³, que mostraba además de los cambios estructurales de la concepción escenográfica, la transformación que se fue produciendo en la propia acepción del escenógrafo, no tanto como arquitecto del montaje sino como diseñador de un complejo pictórico, tal como queda patente en los cambios de denominación con las que pasaron a firmar sus actuaciones profesionales. Bernardino Galliari actuó como ayudante de Bellavite en el teatro *Regio Ducale* de Milán, en la estación de 1741-42, en calidad de “figurista”. Por su parte, Fabrizio lo hacía como *architetto e prospettico*, de la misma forma que el tercer hermano Giovanni Antonio figuraba como especialista *decoratore genérico*. En lo referido al lenguaje escénico como aportación tipológica diferencial del siglo XVIII, los Galliari se decantaron ya abiertamente por lo que se ha venido en denominar “escena-cuadro”, entendida como “simple reproducción de la pintura de caballete (ya fueran vistas de ruinas, paisajes arcádicos o fantasías arquitectónicas), construidas además en base a la organización perspectiva multifocal, que pretendía, con todo, la misma verosimilitud de renacentista, pero de otra forma, empleando sin embargo, términos propios de la escenografía del siglo XVII, en una “*vera reggia, ma una reggia settecentesca*”.³⁴ Pero antes que ellos, Bellavite ya había mostrado “sin ser excesivamente brillante” dentro del panorama de la escenografía *settecentesca*, atisbos de lucidez en la flexibilización de la visión por los flancos, como discípulo de Ferdinando Galli Bibiena³⁵, fundamentalmente en algunas de las escenas que diseñó como pintor para la representación del *Lucio Papirio* (Venecia 1721), bajo la dirección de Giuseppe Mauro. Precisamente, más en la

³¹ Mercedes VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e I Fratelli Galliari*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turín 1963, p. 6.

³² Cuya fortuna no fue rápida, aunque si continua y constante. Mercedes VIALE FERRERO, “Appunti di scenografia settecentesca in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck e Balli di Angiolini”, *Rivista Chigiana*, vol. XXIX-XXX, 1975, p. 515.

³³ Innocente Bellavite (nacido en Verona en torno a 1692 y fallecido en su misma ciudad natal en 1762), en la senda de la escenografía quadradurista, años antes de la primera edición de la *Antichità romane* de Piranesi (1758) y ya con posterioridad otro exponente de composición en base a fusión de paisaje y ruinismo se puede ver en el “Bosco sacro di Diana” para la *Ifigenia* en el Regio de Torino, ideado por Fabrizio Galliari, que se conserva entre los fondos de la Colección Pogliaghi. Mercedes VIALE FERRERO, “punti classicisti del primo Settecento”, *Antichità viva*, vol. 1, año 10, 1962, pp. 56-64. En Turín colaboró con Juvarra en el montaje de *Ricimero*, en el Teatro Carignano.

³⁴ VIALE FERRERO, Chigiana, 1975, p. 519.

³⁵ Los últimos años de su vida, Ferdinando Bibiena los pasó prácticamente retirado porque había perdido casi toda la visión ocular. En Turín se sucedieron distintos escenógrafos a cargo de la dirección de las decoraciones del Teatro *Regio*, entre los que cabe mencionar a Girolamo Mengozzi Colonna, ferrarés, nacido en torno a 1680 y fallecido en 1776 y que tuvo experiencia como pintor de cuadraturas o lo que también podría denominarse ilusionismo pictórico espacial a gran escala, entre otros al lado de Tiepolo en Venecia, en los frescos del Palacio Labia y *Degli Scalzi*.

línea iniciada por Juvarra, la relajación de los rigores geométricos en la concepción arquitectónica se habría logrado en el caso de Bellavite mediante la fusión atenuante del paisaje, a manera de perspectiva atmosférica, adelantándose así en la formulación de la escena cuadro en la composición de la “*campagna con acampamento*”, de cierta similitud con alguna otra imagen de Buofagnotti, o en la denominada *Giardini pensili* (Colección L. Pogliaghi), si bien permanecía el efecto teatral con carácter prioritario frente a una concepción pictórica hegemónica de la escena.³⁶

Dicha exaltación racional también tuvo su proyección sobre el escenario y tuvo su traducción en la renovación de los parámetros escenográficos. Voltaire, entre otros (no hay que olvidar que era miembro de la delegación de la Arcadia en Francia), fue uno de los que siguieron valorando el teatro como instrumento, en este caso, de los principios libertarios. En la escenografía, dicha renovación se focalizó sobre la formulación de la “escena-cuadro”. Una forma diferente de composición escenográfica, concebida a manera de cuadro pictórico, para algunos emanada de la escuela veneciana, entre cuyos pintores pero también escenógrafo ocasional, se puede citar a Bernardo Canal (1664-1744), conocido por su nombre artístico como *Il Canaletto* que heredó su hijo y Marco Ricci, que trabajaron, especialmente, en el Teatro *Sant’Angelo* para distintas decoraciones de obras de Vivaldi. La nueva técnica, más que organizada en función de los bastidores (ya fuera en diagonal como en paralelo al borde del proscenio, de Carlo Fontana o de Juvarra respectivamente y vinculados con el fondo como punto de fuga perspectivo, ya fuera uno o varios de ellos) se articulaba entonces en base a telones que subían y bajaban a discreción, sobre todo en consonancia -y he aquí la innovación- con el gran telón del fondo pintado “fondale”, al que confluye la visión, pero no obligatoriamente de los bastidores, que pasaron no a un segundo plano sino casi al desuso total, desplazados por otros telones paralelos al del fondo, que sólo se desplazan en la vertical, subiendo y bajando, e incluso algunos de ellos con incrustaciones materiales que ayudaban a darles una sensación volumétrica de tridimensionalidad y que no requerían de una tan elaborada maquinaria, todo lo cual evidenciaba mayor determinismo pictórico en la concepción que la arquitectónica propiamente de periodos anteriores.

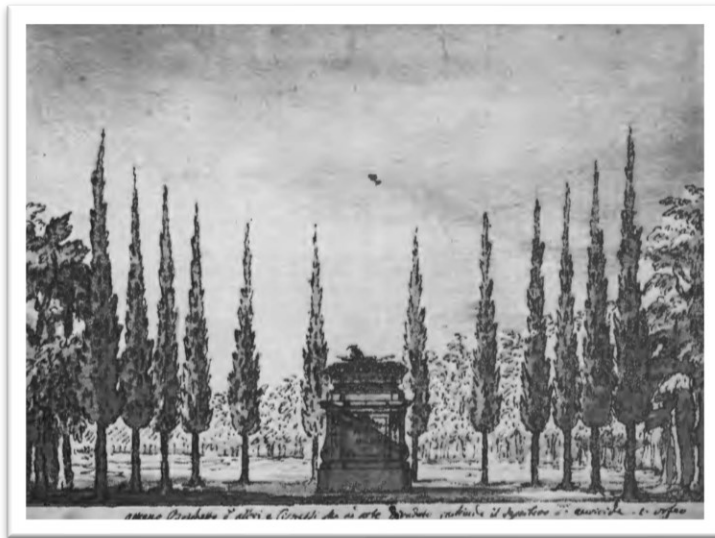


Fig. 5. Fabrizio Galliari, *Ameno boschetto d'affori e cipressi ad arte diradato* «Feste d'Apollo», Parma, Teatro di corte, 1765. Torino, Museo Civico.

Epílogo.

Así que, recapitulando, de la escenografía de los *Cuatro Elementos* se pasó a la escenografía *Arcadiana*, cobrando mayor protagonismo la representación de la Naturaleza, a lo largo de un proceso evolutivo que

³⁶ Mercedes VIALE FERRERO. “Disegni inediti dellos scenografo Innocente Belleavite”, *Bollettino della Società Piemontese de Archeologia e di Belle Arti, Nuova Serie*, Año V y VI, 1952-53, pp. 190-191. Casi más alejado progresivamente de la visión arquitectónica de la escena y representativo del pintoresquismo que la iría invadiendo (frente a los escenógrafos más anclados en el estilo arquitectónico más florido del rococó), considerado entonces más como pintor de ruinas, que parecía una iconografía apropiada para rememorar de forma nostálgica con tintes prerrománticos y ambientar los argumentos de raigambre clásica, como este que se señala de *Lucio Papirio*.

transcurrió desde el último tercio del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, con un sesgo definitorio marcado por una composición escénica de concepción más pictórica que arquitectónica, conocida como “Ventana Cuadro”, lo que puede entenderse como forma renovada de “escenografía pintada”. Asimetría, simplificación, depuración, rasgos de una escenografía, que ya no lograba sorprender con su exceso de efectismo vertiginoso...

Desde los *Jardines de Calipso* de Giulio Parigi a los más salvajes y pintorescos en la órbita de los sucesores de los Galliari, pasando por los destellos vanguardistas de Grimaldi, Burnacini y Bibiena hasta la nueva configuración escenográfica de Juvarra, transcurrió un mundo. De la lúdica del poder y la gloria se pasó a la pastoral áulica, por la que se transitó haciendo verdaderos esfuerzos por mantener la resiliencia del orden establecido, en el que el Neoclasicismo como estilo plástico imperante ya a partir de los años 70 del *Settecento* no fue suficiente para contener los anhelos revolucionarios liberales, que a la postre sirvieron al propósito de acabar con el Antiguo Régimen.

La búsqueda de la Arcadia perdida quedó abandonada para siempre y para entonces ya se estaba imponiendo una forma escenográfica rupturista sin matices, de tintes románticos que presagiaba las vanguardias artísticas del siglo XX...

BIBLIOGRAFÍA.

BERNARDINI, M. “Prattica e teoría di Ferdinando Galli Bibiena: lo spettacolo nel Giardino della Lonja (de Barcelona”, Biblioteca Teatrale, 6-7, pp. 37-53, p. 45.

BIANCON, L. y G. PESTELLI, traducción del italiano al inglés por Kate SINGLETON, *Opera on stage*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 2002.

BIGGI, M. I. “Il passaggio dalla scena prospettica alla scena pittorica nei teatri veneziani di fine Settecento”, A. BENISCELLI, *Naturale e artificiale in scena nell secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, pp. 275-287.

BLAZQUEZ MATEOS, E. *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

BLAZQUEZ MATEOS, E. “La escenografía como jardín. Teatro de la Naturaleza: la gruta y el ruinismo”, en E. MERINO, *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014, pp. 185-212.

CAVALLI, G. C. “Dalla prospettiva al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel’700”, en A. MATTEUCCI, M, D. LENZI, D., CAVALLI, G.C., GRANDI, R., OTTANI CAVINA, A. y E. RICCOMINI, *Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio*, Edizioni Alfa, Bologna 1990, pp. 301-320.

CIRILLO, G. *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, Parma 2007.

CORTE y A.G. BRAGAGLIA), *Tempi e Aspetti della Scenografia*, Edizioni Radio Italiana, Turín 1954, pp. 67-121, p. 68.

DIXON, S. M. *Between the Real and the Ideal: The Accademia Degli Arcadi and its Garden in Eighteenth century Rome*, Newark: University of Delaware Press 2006.

FELDMAN, M. *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century*, The University Chicago Press, 2007.

LENZI, D. *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio. L'Arte del Settecento Emiliano*; Edizioni Alfa, Bologna 1979.

LENZI, D. y J. BENTI (eds.), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Marsilio, Bologna y Venecia 2000.

MAMBRIANI, C. “Ferdinando e Parma: Fonti ed Esiti architettonici per un lascito artistico”, en GALLINGANI, D. *I Bibiena. Una familia in scena: da Bologna all'Europa*, Florencia 2002, pp. 127-146.

GARBERO, E. en “L'hortus conclusus tra gli archetipi del luogo teatrale”, AA.VV. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500*, II. Música e spettacolo, Scienze dell'Uomo e della Natura, Leo S. Olschki, Florencia 1983, pp. 575-583.

MATTEI, L. “Storia dello spettacolo a Napoli. L'opera seria e la scena europea”, Academiaedu.

MERINO, E. La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: *Il Greco in Troia y La caduta del regno dell'Amazzoni* Anales de historia del arte, ISSN 0214-6452, N° 25, 2015, págs. 189-211.

MERTELLO, J. en *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715.

PAGLIANO, A. “Architettura and Perspective in the illusory spaces of the Ferdinando Galli Bibiena”, Nexus Network Journal Architecture and Mathematics, 2016, 18: pp. 697-721.

PAGNINI, C. “Des soeurs San Jalousie: Danza, Música e poesía nelle riflessioi dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean Georges Noverre”, Michela Landi (Dir.), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire. La música sulla scena teatrale letteraria*, Firenze University Press 2017, pp. 59-72.

SPATARO, E. “Il soggiorno romano dello scenografo Giulio Parigi nell'aprile del 1616: il taccuino dei paesaggi”, *Pittura di paesaggio e scenografia teatrale. Teoría e pratica artistica (1580-1640)*, ESORDI Collana del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte Sapienza Università di Roma, De Luca Editore d'Arte, Roma 2021, pp. 103-113.

STAFFIERI, G. “I drammi per música di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale”, *Studi musicali* (Accademia Nazionale si santa Cecilia), Año XXXV, 2006, n. 1, pp. 129-192.

STAFFIERI, G. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Collana Frecce (171), 2014.

VIALE FERRERO, M. “Disegni inediti dellos scenografo Innocente Belleavite”, Bollettino della Società Piemontese de Archeologia e di Belle Arti, Nuova Serie, Año V y VI, 1952-53, pp. 190-191.

VIALE FERRERO, M. “Apunti classicisti del primo Settecento”, *Antichità viva*, vol. 1, año 10, 1962, pp. 56-64.

VIALE FERRERO, M. *La scenografia del'700 e I Fratelli Galliari*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turín 1963.

VIALE FERRERO, M. *Filippo Juvarra, scenografo e architetto*, Edizioni di Fratelli Pozzo, Turín 1970.

VIALE FERRERO, M. “Appunti di scenografia settecentesca in margine a rappresentazioni di opere in música di Gluck e Balli di Angiolini”, *Rivista Chigiana*, vol. XXIX-XXX, 1975, p. 515.

ZAMMAR, L. *Scenography at the Barberini court in Rome, 1628-1656*, 2017.