

La representación iconográfica en los Intermedios de La Pellegrina

Enrique Oromendía de la Fuente

Iconografía Musical

Mayo, 2016

INDICE

1.- Introducción	1
2.- Objetivo del trabajo	2
3.- Estado de la cuestión	3
4.- Metodología y fuentes	3
5.- Análisis de las obras	4
5.1.- Identificación de la obra	4
5.2.- Descripción de contenidos	5
5.2.1.- La Armonía de las esferas	6
5.2.2.- El concurso entre las Musas y las Piérides	11
5.2.3.- El combate pítico de Apolo	14
5.2.4.- La región de los demonios	17
5.2.5.- El canto de Arión	20
5.2.6.- El descenso de Apolo y Baco acompañados de Ritmo y Armonía	22
.....	24
5.3.- Objetivos y destinatarios de los Intermedios de 1589	26
5.3.1.- Fuentes iconográficas utilizadas en la época	26
5.3.2.- Los objetivos perseguidos con los Intermedios de 1589	27
5.3.2.1.- Los Intermedios de 1589 como homenaje áulico	27
5.3.2.2.- Los Intermedios de 1589 como forma de resaltar el acercamiento a Francia y el distanciamiento de España	30
5.3.2.3.- Los Intermedios de 1589 como forma de apoyo al ideario de la Camerata Fiorentina	31
5.3.3.- Los destinatarios de los Intermedios de 1589	32
5.- Conclusiones	33
6.- Bibliografía	35
6.1.- Bibliografía	35
6.1.1.- Fuentes primarias	35
6.1.2.- Fuentes secundarias	35
6.2.- Webgrafía	36
6.2.1.- Fuentes primarias	36
6.2.2.- Fuentes secundarias	37
Apéndice I: Textos de los Intermedios	41

INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Portada de la publicación de Bastiano de' Rossi	4
Figura 2: Portada de La Pellegrina.....	4
Figura 3: Traje de la Seirena de la octava esfera. Bernardo Buontalenti (c. 1589).....	6
Figura 4: Sistema solar ptolemáico	7
Figura 5: La Armonía Dórica. Bernardo de Buontalenti (c. 1589)	8
Figura 6: La Necesidad y Las Parcas. Bernardo de Buontalenti (c. 1589).....	8
Figura 7: Corte de Sirenas. Bernardo de Buontalenti (c. 1589).....	8
Figura 8: Luna, Venus, Marte y Saturno	9
Figura 9: Mercurio, Apolo, Júpiter y Astrea	9
Figura 10: Intermedio I. La Armonía de las Esferas. Agostino Carracci (c.1590).....	10
Figura 11: Una musa. Bernardo de Buontalenti (c. 1589).....	11
Figura 12: La montagna delle Amadriadi. Bernardo de Buontalenti (c. 1589).....	11
Figura 13: Intermedio II – El concurso entre las Musas y las Piérides. Epifanio d'Alfiano (c. 1589)	13
Figura 14: Apolo y la Pitón. Bernardo de Buontalenti (c. 1589).....	14
Figura 15: Pareja Déléfica. Bernardo Buontalenti (c. 1589).....	15
Figura 16: Intermedio III. El combate pítico de Apolo. Agostino Carracci (c. 1590)	16
Figura 17: Intermedio IV. La región de los demonios. Bernardo Buontalenti (c.1589)	18
Figura 18: Intermedio IV. La región de los demonios. Epifanio d'Alfiano (c. 1589)	19
Figura 19: Jacopo Peri interpretando a Arion. Bernardo Buontalenti (c. 1589)	20
Figura 20: Intermedio V. El canto de Arión. Epifanio d'Alfiano (c. 1590).....	21
Figura 21: Dos bailarinas. Andrea Boscoli (c. 1589)	22
Figura 22: Intermedio VI. El Concilio de los Dioses. Bernardo Buontalenti	24
Figura 23: Intermedio VI. El descenso de Apolo y Baco acompañados de Ritmo y la Armonía. Epifanio D'Alfiano	25
Figura 24: Alciati. Emblematum Liber	26

1.- Introducción

El motivo de mi interés por el proyecto objeto de estudio proviene de una colaboración establecida a través de Do Fa Radio con la profesora Esther Merino, que imparte la asignatura Escenarios del Poder en el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. En virtud de esa colaboración, se grabaron las presentaciones de fin de curso realizadas por los alumnos del Máster, con el fin de realizar un programa monográfico a partir de ellas, en relación con tres actuaciones escénicas que tuvieron una gran repercusión histórica:

- La Pellegrina: obra de teatro más Intermedios organizados en 1589 para celebrar el matrimonio de Fernando I de Medici y Cristina de Lorena
- El Nuevo Olimpo: comedia y mascarada celebrada en 1648 con motivo del decimocuarto cumpleaños de la nueva reina Mariana de Austria
- Il Pomo d'Oro: ópera estrenada en 1668 para conmemorar la boda del emperador habsburgo Leopoldo I y Margarita Teresa de España en 1666

La participación en este proyecto me permitió tener conocimiento de la enorme trascendencia que este tipo de eventos tenían en la sociedad de su tiempo, trascendencia que iba más allá de su carácter meramente recreativo para alcanzar una significación política de gran importancia.

El trabajo de investigación realizado como fruto de esta colaboración me permitió tener un primer contacto con el mundo de los Festivales barrocos y lo que para mí resultó más sorprendente, el de la detallada documentación que se realizaba de ellos con el fin de difundir entre sus coetáneos y dejar registro para el futuro de las actividades realizadas.

De los tres trabajos, el que tenía un contenido más relacionado con la iconografía musical era el primero de ellos, y en particular la parte que hace referencia a los Intermedios. Además, en él concurrían otros aspectos que lo hacían particularmente interesante desde el punto de vista musicológico:

- Los Intermedios que acompañaban a la obra de *La Pellegrina* sentaron las bases del desarrollo de la ópera tal y como la concebimos en nuestros días
- Los personajes encargados del desarrollo del proyecto son todos ellos figuras muy destacadas en la evolución de la música escénica
- El primero de los autores modernos que trató en 1895 en un ensayo histórico¹ el tema de los Intermedios de 1589, Aby Warburg, es considerado por muchas fuentes como uno de los padres de la iconografía musical, precisamente a raíz de ese trabajo

A todo ello hay que añadir que me ha sido posible la consulta de fuentes primarias y secundarias muy relevantes, lo que me ha permitido realizar un trabajo altamente formativo a nivel personal y que creo que puede resultar de interés al resto de mis compañeros. Afortunadamente, aunque no he podido consultar los documentos originales sí me ha sido posible disponer de reproducciones facsímiles de los textos más

¹ WARBURG, Aby. *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de Cavalieri. Saggio storico-artistico*. Galletti e Cocci, Florencia, 1895

importantes, así como registros gráficos de buena resolución para diseños y grabados obtenidos en las páginas web de los museos en los que se conservan las reproducciones originales.

En el epígrafe 4.- *Metodología y fuentes* se hace un estudio detallado de las fuentes primarias utilizadas en el trabajo, que han consistido en los diseños de escenarios y vestuario realizados por Bernardo Buontalenti² (1536-1608), la descripción del aparataje y los Intermedios hecha por Bastiano de Rossi³ (c. 1550) y los grabados realizados por Epifanio D'Alfiano (1557-1602) y Agostino Carracci

Antes de continuar, tenemos que recordar en primer lugar qué son los Intermedios y el papel que jugaban en los espectáculos escénicos de los s. XV y XVI. Los Intermedios son interludios musicales que se introducían entre los distintos actos de las interpretaciones teatrales con el objeto de entretener al público entre acto y acto y mientras se cambiaban los decorados de la representación, proceso este último que se realizaba a la vista del público en las representaciones más antiguas. La tradición de los Intermedios se remonta al s. XV e inicialmente eran piezas desconectadas entre sí que generalmente no tenían unidad argumental. Progresivamente, estos Intermedios fueron evolucionando y en la época en la que se desarrolla nuestro trabajo comenzaron a formar unidades coherentes en las que los distintos Intermedios se integraban en obras que tenían una trama y desarrollo cada vez más evolucionados. A finales del s. XV estos Intermedios alcanzaron tal desarrollo e importancia que llegaron a desplazar a las obras de las que formaban parte y se independizaron de ellas, dando lugar al germen de lo que se transformaría en la ópera tal y como la conocemos en nuestros días.

En el caso de *La Pellegrina*, los seis Intermedios que analizaremos en este trabajo forman una unidad coherente cuya trama, muy elaborada, y cuyo marcado contenido iconográfico tienen por objetivo rendir pleitesía y un homenaje áulico a la familia dominante de los Medici. Para conseguir este fin, se trabajó intensamente en diferentes frentes: los textos, la música, las representaciones iconográficas de los escenarios y la puesta en escena. En estos últimos dos campos intervino de manera destacada Bernardo Buontalenti que además de ocuparse del diseño del escenario y de los trajes utilizados, concibió el uso de un aparataje escénico tan sofisticado que mereció el calificativo de “máquinas casi supranaturales”.

2.- Objetivo del trabajo

El objetivo del trabajo es analizar el contenido iconográfico de los Intermedios de *La Pellegrina* utilizando la metodología propuesta por Erwin Panofsky⁴ que se enfrenta a las obras analizadas desde una triple perspectiva:

1. “Primary or natural subject matter, subdivided into factual and expressional.

² Bernardo Buontalenti fue un destacado arquitecto, escultor y pintor toscano, alumno de Vasari. Estuvo al servicio de los Medici desde muy joven, para los que realizó el proyecto de la ciudad y puerto de Livorno, la decoración del Palacio Pitti y la ornamentación de los Jardines de Boboli. Fue notoria su participación en las “representaciones extravagantes” de los Medici, donde actuó como escenógrafo y concibió maquinaria escénica de enorme espectacularidad (“máquinas supranaturales”)

³ Bastiano de' Rossi fue miembro de la Accademia Fiorentina, de la que fue su primer secretario. Mantuvo una tensa disputa acerca de la persona y la obra de Torquato Tasso.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Doubleday Anchor Books. New York, 1955

2. Secondary or conventional subject matter
3. Intrinsic meaning or content”

De acuerdo con esta categorización, la primera parte del trabajo estará dedicada a la identificación de la obra analizada; en la segunda parte procederemos al análisis de las obras; y por último profundizaremos en los significados que dichas obras esconden.

3.- Estado de la cuestión

Como ya he indicado, el primero y tal vez más importante de los trabajos realizados en tiempos modernos sobre los Intermedios de *La Pellegrina* de 1589, aunque no sea el más completo, es el ensayo⁵ realizado por Aby Warburg en 1895. Para realizar esta publicación Warburg tuvo la oportunidad de consultar los diseños originales de Buontalenti y el libro de cuentas de los trajes realizados para la representación teatral, así como los diferentes grabados realizados con posterioridad a dicha representación por Agostino Carracci y Epifanio D’Alfiano.

El libro que Roy Strong dedica al uso que se ha hecho del arte desde las distintas esferas del poder⁶ contiene también información destacada en el que de forma puntual se realiza un análisis de los Intermedios de 1589, recogiendo algunas de las representaciones utilizadas en ellos.

De las fuentes posteriores, cabe destacar la publicación realizada por James Saslow⁷, que recoge de forma pormenorizada toda la información relevante en relación con la boda celebrada en 1589. Esta publicación se caracteriza por su exhaustividad y por la atención que presta a todos y cada uno de los diseños y grabados concernientes a los Intermedios de 1589, realizando una ficha descriptiva de cada uno de ellos.

4.- Metodología y fuentes

Las fuentes primarias utilizadas para la elaboración del trabajo han sido las siguientes:

- Diseños realizados por Bernardo Buontalenti para los escenarios y vestuario utilizados en los Intermedios de *La Pellegrina* de 1589, disponibles en la Biblioteca Nacional de Florencia⁸.

⁵ WARBURG, Aby. Op. Cit.

⁶ STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*. Alianza Editorial, 1988.

⁷ SASLOW, James. *The Medici wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*. Yale University Press, 1996

⁸ BUONTALENTI, Bernardo. *Diseños de Buontalenti*. Biblioteca Nacional de Florencia, C.B. 53.3.II pag. 1-37 y 74

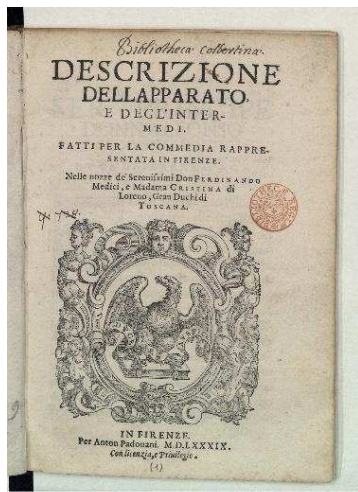


Figura 1: Portada de la publicación de Bastiano de' Rossi

- La descripción detallada del aparataje y los Intermedios realizada por Bastiano de' Rossi⁹. Esta fuente es de gran importancia para conocer el montaje y desarrollo de los Intermedios de 1589.
- Grabados realizados por Agostino Carracci (1557-1602)¹⁰ y Epifanio D'Alfiano (c.1586-c.1615)¹¹ inspirados en los escenarios utilizados en los distintos Intermedios. Estos grabados se pueden consultar en el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de San Francisco, el Museo de Bellas Artes de Budapest y el Museo Victoria y Alberto de Londres

5.- Análisis de las obras

5.1.- Identificación de la obra

*La Pellegrina*¹² fue una obra de teatro de Girolamo Bargagli (1537-1586) que se programó para festejar el matrimonio de Fernando I de Medici y Cristina de Lorena. Este matrimonio representaba la alianza política entre las familias de los Medici y los Valois y marcaba un punto de ruptura de la alianza mantenida hasta la fecha con la corona española. La obra se interpretó el 2 de mayo de 1589 en el Palacio de los Uffizi, que se había terminado de construir en 1587 bajo la dirección de Bernardo Buontalenti y al que Fernando I de Medici trasladó la corte.



Figura 2: Portada de La Pellegrina

Como era habitual en la época, entre los distintos actos de la obra se programaron seis Intermedios que, por sus características estilísticas y compositivas, la coherencia de la trama, la cuidada ejecución de los escenarios y la sorprendente puesta en escena sobrepasaron ampliamente el interés de la obra de la que formaban parte y llegaron a constituirse en el acto más significativo de todos los que tuvieron lugar para la celebración del matrimonio. Tal fue su éxito que los

Intermedios fueron reprogramados hasta en tres ocasiones adicionales, en asociación a

⁹ DE' ROSSI, Bastiano. *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana*. Florencia, 1589

¹⁰ Agostino Carracci. Pintor y grabador italiano de transición entre el Manierismo y el Barroco. Fundó la Academia de los Encaminados, que propugnaba un estilo opuesto al Manierismo

¹¹ Epifanio d'Alfiano. Monje de Valombroso y grabador italiano

¹² BARGAGLI, Girolamo. *La Pellegrina*. Edición crítica con introducción y notas de Florindo Cerreta. Florencia, 1971

otras obras teatrales y Fernando de Medici decidió publicar la obra, lo que era inhabitual en la época.

El ideólogo del proyecto fue Giovanni de' Bardi¹³, Conde de Vernio. Junto a él actuaron como gerente teatral, Emilio de' Cavalieri, encargado de la coordinación de cantantes y actores, y como escenógrafo, Bernardo de Buontalenti, a quien se encomendó el diseño de los trajes y de la maquinaria utilizada en la representación de la obra.

Por otro lado, Bastiano de' Rossi se encargó de la descripción pormenorizada de los Intermedios para beneficio del público culto y educado que asistiría a las representaciones a través de la fuente más precisa, completa y erudita que ha llegado hasta nuestros días¹⁴. De' Rossi ya tuvo oportunidad de realizar en 1586 un trabajo similar¹⁵ que junto con el realizado en 1589 constituyen “dos fuentes fundamentales para la reconstrucción de las fiestas florentinas organizadas con ocasión de los matrimonios de corte, que según la tradición medicea representaban un momento particular de magnificencia política y hegemonía cultural.”¹⁶

La parte musical se encomendó a los músicos de la Capilla Ducal Cristóforo Malvezzi y Luca Marenzio y a los compositores Giulio Caccini y Jacopo Peri, además del propio Cavalieri. Para finalizar, los aspectos técnicos se encomendaron a Jacopo de Corsi.

5.2.- Descripción de contenidos

Los Intermedios narraban en imágenes animadas en forma de pantomimas los poderes de la música utilizando ejemplos heroicos extraídos de la mitología.

Los títulos originales de los Intermedios son los siguientes:

- L'Armonia delle sfere
- La gara fra Muse e Pieridi
- Il combattimento pitico d' Apollo
- La regione de' demoni
- Il canto d' Arione
- La discesa d' Apollo e Bacco col Ritmo e l' Armonia

Tres de las representaciones, los Intermedios I, IV y VI, son alegorías neoplatónicas que ponen de manifiesto el significado cósmico de la música, lo que se ha dado en llamar música mundana. Los Intermedios II, III y V, por el contrario, ilustran el efecto de la música sobre el alma y serían un ejemplo de la música humana.

¹³ Giovanni de' Bardi (1534-1612). Músico, escritor y científico. Colaborador de Galileo e inspirador de la Camerata Fiorentina, grupo de pensadores y artistas que pretendían recuperar la música antigua tal y como se concebía en la Grecia clásica. De la Camerata habría de surgir la Reforma Melodramática que daría origen a la ópera tal y como la concebimos en la actualidad

¹⁴ DE' ROSSI, Bastiano. Op, cit, 1589

¹⁵ DE' ROSSI, Bastiano. *Descrizione del magnificentissimo apparato, e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl' illustrissimi... don Cesare d'Este e ... donna Virginia Medici*. Florencia, 1586

¹⁶ ZAMPINO, María Daniela. “Bastiano de' Rossi”. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 39, 1991.

5.2.1.- La Armonía de las esferas

En el primer Intermedio, la Armonía Dórica y la Necesidad descienden a la tierra acompañadas de las Sirenas, las Parcas y los Planetas mientras los mortales son invitados a festejar el encuentro matrimonial de Fernando y Cristina. Este Intermedio está basado en el mito de Er que aparece recogido en el capítulo X de *La República*¹⁷ de Platón.

El concepto de la Armonía de las Esferas, en virtud de la cual la rotación de los planetas produce una música cósmica, aparece recogido en numerosos autores clásicos como Platón, Cicerón, Plinio el Viejo, Nicómaco, Pretonio, Boecio... En el capítulo X de *La República* de Platón se describe el mito de Er donde se hace una descripción del cosmos, que está representado por el huso que sostiene la diosa Necesidad que aparece acompañada de sus tres hijas, las Moiras o Parcas, las cuales tienen como misión mantener el huso girando.

Los planetas y sus órbitas son asemejados a un conjunto de torteras concéntricas (rodajas que se ponen en la parte inferior del huso y ayudan a torcer la hebra). Platón describe ocho órbitas, que corresponden a los siete “planetas” conocidos en la época, Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte,

Júpiter, Saturno, más Astrea. Vinculado a cada uno de estos círculos, Platón asocia una Sirena que gira con él (el propio planeta) “...haciendo oír una sola nota de su voz siempre con el mismo tono; de suerte que de estas ocho notas diferentes resultaba un acorde perfecto. Alrededor del huso y a distancias iguales estaban sentadas en tronos las tres Parcas, hijas de la Necesidad, Láquesis, Cloto y Atropo, vestidas de blanco y ceñidas las cabezas con cintillas. Acompañaban con su canto al de las Sirenas: Láquesis cantaba lo pasado, Cloto lo presente y Atropo lo venidero”¹⁸. La composición procede de una ilustración de un manual de iconografía de Vincenzo Cartari¹⁹.

Bares Portal nos ofrece una descripción detallada de las distintas ideas que prevalecían en el mundo clásico acerca de este concepto²⁰.



Figura 3: Traje de la Seirena de la octava esfera. Bernardo Buontalenti (c. 1589)

¹⁷ PLATÓN. *La República o el Estado*. Espasa, Barcelona 2012

¹⁸ PLATÓN. Op. Cit.

¹⁹ CARTARI, Vincenzo. *Le imagini degli dei degli antichi*, 1571

²⁰ BARES PORTAL, Juan de Dios. *La Armonía de las esferas*. Universidad de Valencia

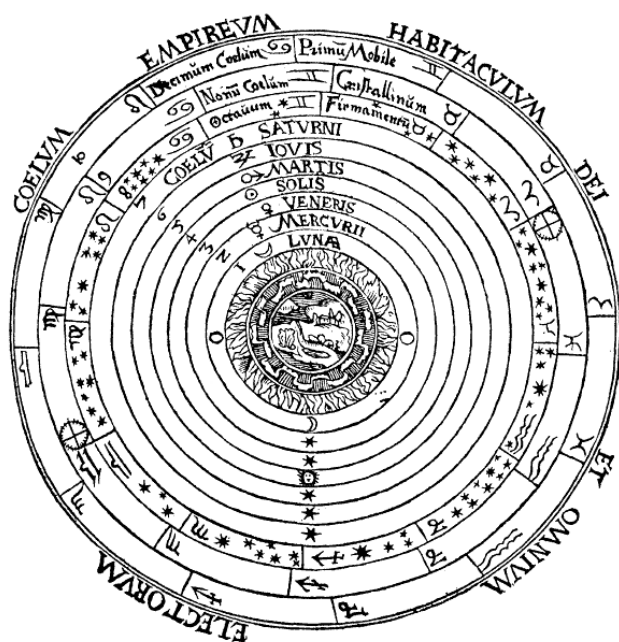


Figura 4: Sistema solar ptolemaico

A cada uno de los siete planetas le corresponde uno de los siete modos antiguos: dórico, eólico, frigio, jónico, lidio, hipolidio y mixolidio. Los griegos atribuían a los modos el poder de expresar los distintos estados del alma y de provocarlos en los músicos y en los oyentes. El modo dórico o modo solar era considerado por los griegos como la única forma de expresión musical digna de los buenos ciudadanos y de las mujeres honestas. Por esta razón la Armonía Dórica está asociada en la música griega a unos sentimientos viriles. “Platón destierra el ritmo lidio y el mesolidio por lo que tienen de

quejumbrosos, y el ritmo jónico por lo muelle y afeminado, reservando sólo la viril armonía doria, incitadora del valor en los combates.”²¹

Son varias las representaciones gráficas que se conservan de este primer Intermedio. Se dispone desde algunos diseños del propio Buontalenti, como el correspondiente a la Armonía Dórica (Figura 5), o el de la diosa Necesidad acompañada de las Parcas (Figura 6) hasta los dibujos que muestran a los dioses que debían flanquear a éstas (Figuras 8 y 9). También ha llegado a nosotros un diseño representando a la corte de Sirenas a la que se hace mención en el texto de referencia (Figura 7). Es de destacar que los diseños originales de Buontalenti contemplan los trajes de cada una de las Sirenas de forma individualizada, como el que aparece recogido en la Figura 3.

Junto a los propios diseños de Buontalenti se han conservado también distintos grabados realizados posteriormente a la celebración de los Intermedios, como el que aparece representado en la Figura 10, realizado por Agostino Carracci. Respecto de este grabado y otros que comentaremos posteriormente cabe reseñar que fueron realizados con posterioridad a la celebración de los Intermedios. Por esta razón no suelen representar de forma fiel los escenarios reales utilizados en la representación, entendiéndose como tales los descritos por De’ Rossi.

²¹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. CSIC. Madrid, 1994



Figura 6: La Necesidad y Las Parcas.
Bernardo de Buontalenti (c. 1589)



Figura 5: La Armonía Dórica.
Bernardo de Buontalenti (c. 1589)



Figura 7: Corte de Sirenas. Bernardo de Buontalenti (c. 1589)



Figura 9: Mercurio, Apolo, Júpiter y Astrea



Figura 8: Luna, Venus, Marte y Saturno



Figura 10: Intermedio I. La Armonía de las Esferas. Agostino Carracci (c.1590)

5.2.2.- El concurso entre las Musas y las Piérides



Figura 11: Una musa. Bernardo de Buontalenti (c. 1589)

Musas, las Piérides y las Sirenas “representan una triple manifestación de un mismo conjunto mítico”²³ en el que las tres figuras vienen caracterizadas por su habilidad para el canto.

Es importante destacar a la vista de los diseños de este Intermedio el cuidadoso detalle con que se realizaron los vestidos de todos y cada uno de los personajes que intervinieron en la obra. Cada uno de ellos fue diseñado atendiendo a las descripciones aparecidas en fuentes clásicas y se prestó especial atención a los elementos de tipo simbólico asociados a cada personaje, como por ejemplo los tocados de que iban provistos. Para hacernos una idea de la atención que se prestaba a los más mínimos detalles, De’ Rossi destaca que los vestidos de las Piérides eran bastante más elaborados que los de las Musas para dar cuenta de su vanidad y su presuntuosidad. En la

En el segundo Intermedio, un certamen de canto enfrenta a las Musas y a las Piérides. Este Intermedio está basado en el Libro V de *Las Metamorfosis*²² de Ovidio. Las Piérides, que eran las nueve hijas de Piero, rey de Macedonia, muy alabadas por sus dotes para el canto, desafían en el monte Helicón a las nueve Musas. Las Ninfas de los bosques se pronuncian a favor de las Musas y ante el manifiesto enfado de las Piérides por la decisión, éstas son convertidas en urracas.

Es interesante destacar la confusión que en algunos casos se establece entre Musas, Piérides y Sirenas, que aparecen tanto en este Intermedio como en el anterior. Ello da lugar al intercambio de estos personajes en algunas de las representaciones gráficas. Brenes Morales propone una explicación en virtud de la cual las



Figura 12: La montagna delle Amadriadi. Bernardo de Buontalenti (c. 1589)

²² OVIDIO NASÓN, Publio. *Las Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Universal, 2003

²³ BRENES MORALES, Jorge A. “Sirenas, Piérides y Musas en el mito de Orfeo”. *Káñina, Rev. Artes y Letras*. Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), pág. 87-95, 2004

selección de dibujos correspondiente a este Intermedio he escogido una Musa, representada en la Figura 11 y por su belleza, el dibujo que representa al monte Helicón a cuyo pie nace el manantial Hipocrene (Figura 12). En el monte podemos ver a doce Amadriadi (ninfas de los bosques) de un total de dieciséis que intervienen en la obra.

El grabado del que se dispone para este Intermedio fue realizado por Epifanio D'Alfiano y aparece recogido en la Figura 13. En la gruta de la izquierda del grabado aparecen representadas cinco Musas mientras que en la gruta de la derecha figuran cinco Piérides, todas ellas en actitud de cantar y tocar diversos instrumentos. En un primer plano aparecen también las nueve urracas en que se convirtieron las Piérides como castigo a su comportamiento. En el grabado aparece Apolo coronando el monte Helicón y en él están reflejadas sólo nueve ninfas sentadas.



Figura 13: Intermedio II – El concurso entre las Musas y las Piérides. Epifanio d'Alfiano (c. 1589)

5.2.3.- El combate pítico de Apolo

Los habitantes de Delfos son atormentados por la Pitón y solicitan la ayuda de Apolo. Este desciende de los cielos y tras un cruento combate vence al monstruo. La victoria es celebrada mediante una danza de alegría. Este Intermedio está basado en el texto de las *Metamorfosis*, de Ovidio.

Se disponen de varias representaciones correspondientes a este Intermedio. Entre los diseños de Buontalenti, el primero de los que hacen referencia al combate es el representado en la Figura 14.

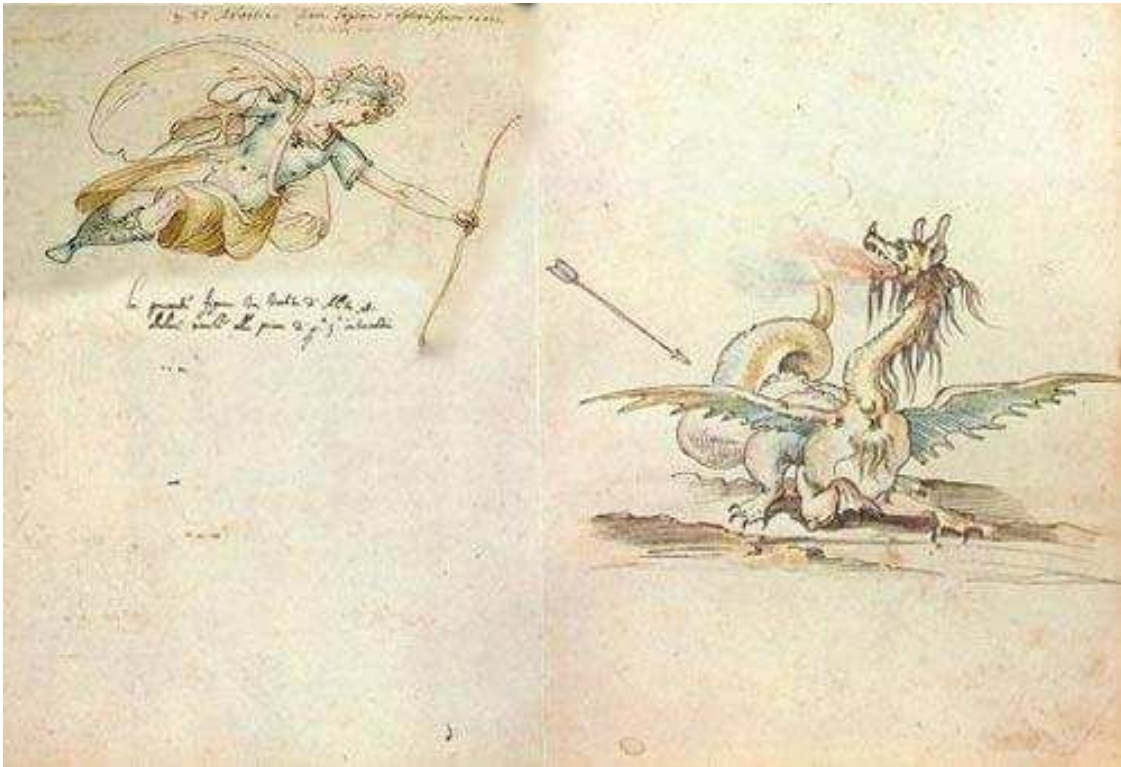


Figura 14: Apolo y la Pitón. Bernardo de Buontalenti (c. 1589)

La victoria sobre la Pitón será celebrada por los habitantes de Delfos mediante bailes. La Figura 14 muestra un ejemplo de una de las varias parejas para las que se diseñaron trajes. Es digno de destacar que en este caso la vestimenta es “a la turca” y en otros diseños aparecen también atuendos con otras connotaciones regionales, cuya trascendencia tendremos oportunidad de analizar en el epígrafe 5.3.3.- *Los destinatarios de los Intermedios de 1589*.



Figura 15: Pareja Delfica. Bernardo Buontalenti (c. 1589)

Nos han llegado también dos grabados correspondientes a distintos estadios de la batalla, de los cuales hemos recogido en la Figura 16 el realizado por Agostino Carracci.

En este grabado aparecen los habitantes de Delfos agrupados por parejas que parecen dialogar entre sí, incluyendo en algunos casos niños.



Figura 16: Intermedio III. El combate pítico de Apolo. Agostino Carracci (c. 1590)

5.2.4.- La región de los demonios

Los demonios, ante la unión de los esposos, prevén la llegada de una nueva Edad de Oro. Ante la eventualidad de que ya no lleguen más almas a las que puedan atormentar, los demonios entonan un cántico de lamento.

En la mitología griega, la Edad de Oro aparece por vez primera en el poema *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. En la mítica Edad de Oro “...no se conocía ni la guerra, ni el trabajo, ni la vejez, ni la enfermedad. Las personas morían en un sueño pacífico y la tierra producía bienes en cantidad suficiente para satisfacer todas las necesidades.”

Sin embargo, la procedencia de la iconografía de los Intermedios sería, si seguimos a De’ Rossi, Platón, *De mysteriis* de Iamblicus y el *Infierno* de Dante.

El único diseño que se ha salvado de los realizados por Buontalenti es el que aparece recogido en la Figura 17. En la parte superior del dibujo aparecen sentados 20 demonios del aire, pero sin las alas con las que los describe De’ Rossi. Este parece corresponder a un diseño anterior al que se realizaría durante la interpretación de la obra, que parece que es recogido de forma más fiel en el grabado de Epifanio d’Alfiano de la Figura 18.

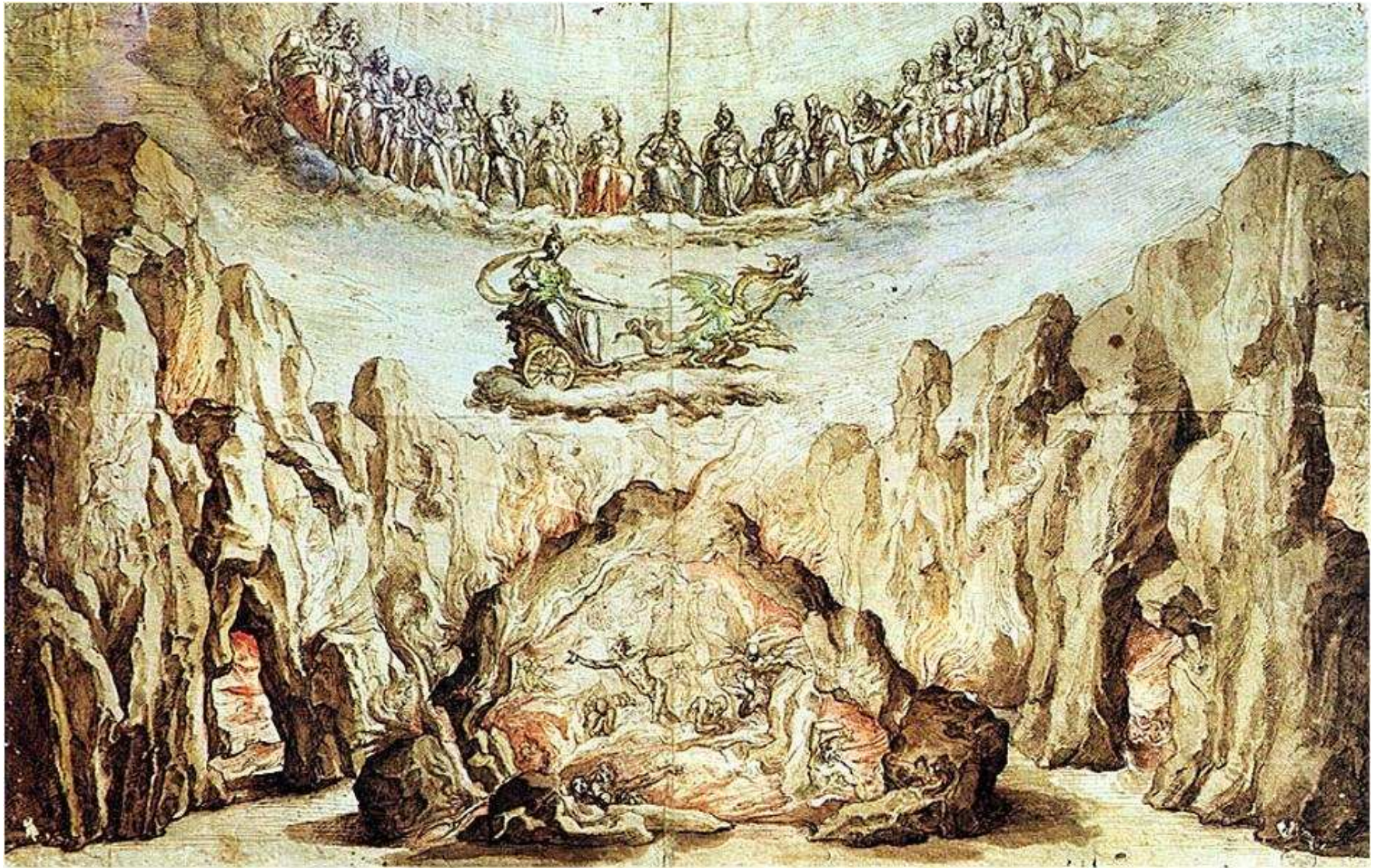


Figura 17: Intermedio IV. La región de los demonios. Bernardo Buontalenti (c.1589)

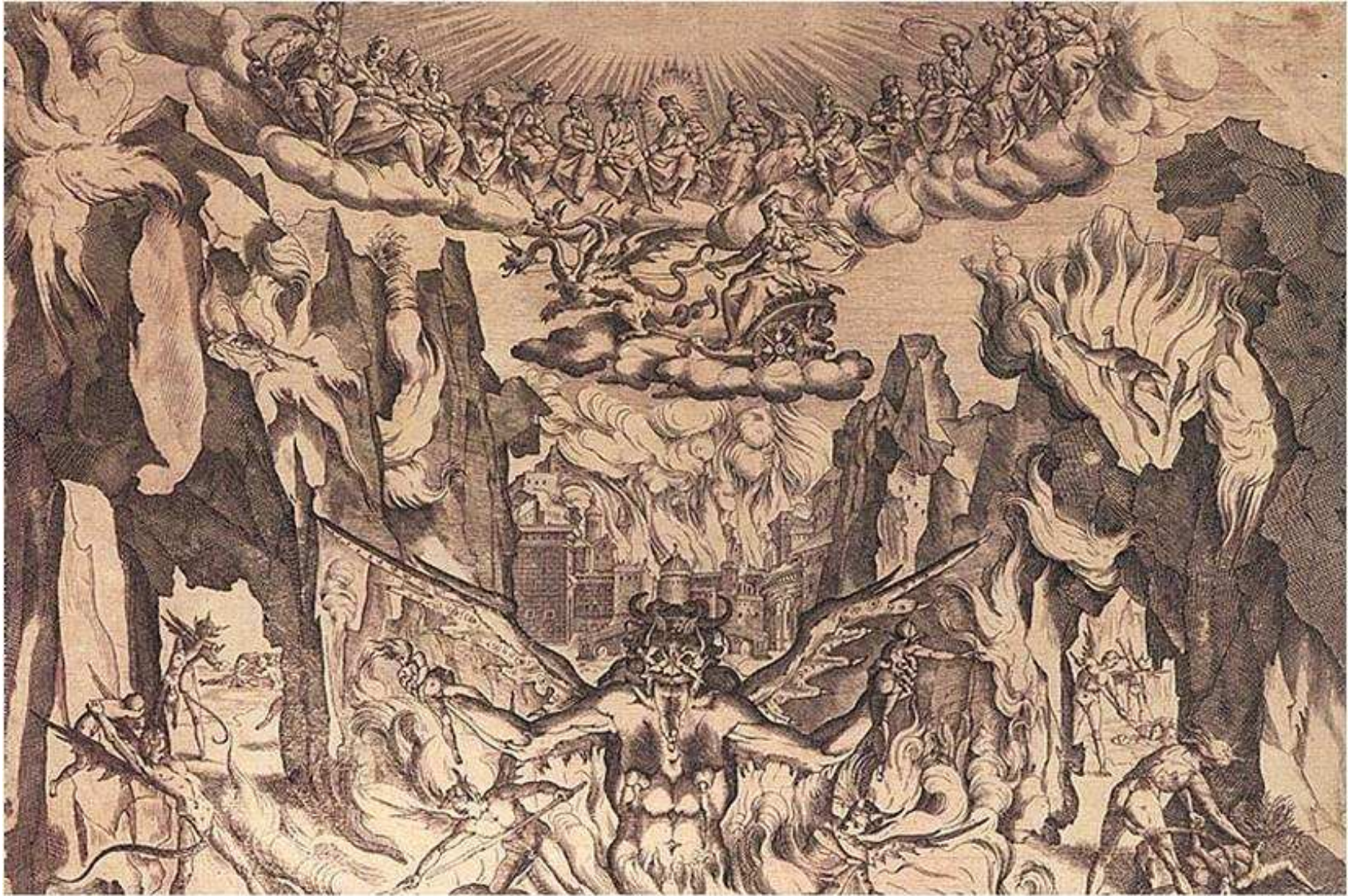


Figura 18: Intermedio IV. La región de los demonios. Epifanio d'Alfiano (c. 1589)

5.2.5.- El canto de Arión

Anfítitre emerge de las profundidades del Océano precedida por el anuncio de su hijo Tritón, que aparece tocando su concha marina, y acompañada de las Ninfas de los mares para cantar a la joven pareja. El séquito marino es seguido posteriormente por una referencia al mito de Arion. Según este mito, cuando Arion procedía a regresar a Corinto tras un viaje por



Figura 19: Jacopo Peri interpretando a Arion. Bernardo Buontalenti (c. 1589)

Italia y Sicilia, fue amenazado de muerte por sus compañeros de viaje con el objeto de robarle. Antes de que le arrojaran al mar, Arion pidió que le dejaran entonar un canto. Al ser arrojado al mar, un delfín que había sido atraído por su canto le pone a salvo. Las citas históricas de esta imagen se encuentran en la *Teogonía* de Hesíodo²⁴ y en *Las Metamorfosis* de Ovidio.²⁵

Entre los diseños realizados por Buontalenti hemos seleccionado el que corresponde a la imagen de Arion, que fue interpretado por Jacopo Peri, que aparece reflejado en la Figura 19.

El grabado existente para este intermedio es el realizado por Epifanio d'Alfiamo. Es interesante resaltar que el

contenido que aparece en el escudo de armas que porta Anfítitre difiere de unos grabados a otros de los conservados en distintas fuentes. En el grabado de la Figura 20 aparece un pavo real, que será objeto de interpretación más tarde.

²⁴ HESÍODO. *Teogonía*.

²⁵ OVIDIO, op. cit



Figura 20: Intermedio V. El canto de Arión. Epifanio d'Alfiano (c. 1590)

5.2.6.- El descenso de Apolo y Baco acompañados de Ritmo y Armonía

Apolo y Baco descienden del cielo en compañía de otros dioses del Olimpo: la Armonía, el Ritmo, las Gracias, las Musas, los Planetas, Flora... Los dioses entonan una oda a los esposos. En la danza final, los mortales se unen a los dioses y cantan una oda en honor de Fernando y Cristina.

El mito procede de *Las Leyes*²⁶ de Platón. Júpiter se apiada de los humanos y les envía a Armonía y Ritmo para aliviar sus penas mediante el canto y la danza. Armonía y Ritmo descienden a la tierra mientras cae una lluvia dorada, símbolo del regalo de Júpiter.

Este sexto y último Intermedio funciona a modo de epílogo glorioso a través del cual las diferentes imágenes simbólicas que se han ido mostrando en el resto de Intermedios son resueltas. Y la mejor manera de concluir un festejo de las características del representado es mediante un gran baile colectivo. Aparecen de nuevo algunas de las figuras que habían ido desfilando en Intermedios anteriores. Destacamos de nuevo uno de los diseños que contiene una escena de baile (Figura 21):



Figura 21: Dos bailarinas. Andrea Boscoli (c. 1589)

²⁶ PLATÓN. Obras completas de Platón. Las Leyes: Volumen 5. Createspace Independent Publishing Platform, 2015

Se dispone de un diseño de Buontalenti (Figura 22) en el que se muestra el Concilio de los dioses tras el que se acordará premiar a los humanos. La composición de este diseño es muy similar a la del primero de los Intermedios, buscando una simetría visual. El diseño muestra en la parte superior a doce dioses olímpicos que aparecen flanqueados por ocho Musas, mientras Júpiter envía a la tierra la nube central que porta a Ritmo y Armonía, acompañados de Apolo y Baco.

El grabado de Epifanio D'Alfiano (Figura 23) correspondiente al Intermedio VI consta de tres niveles claramente diferenciados. En el primer nivel, dos hileras de humanos, agrupados en parejas, reciben una lluvia de gotas doradas. Encima de ellos las Musas o las Gracias se sitúan sobre cinco nubes móviles, Por encima de todos ellos, un semicírculo de dioses sedentes, bajo una radiación solar central que lo preside todo.

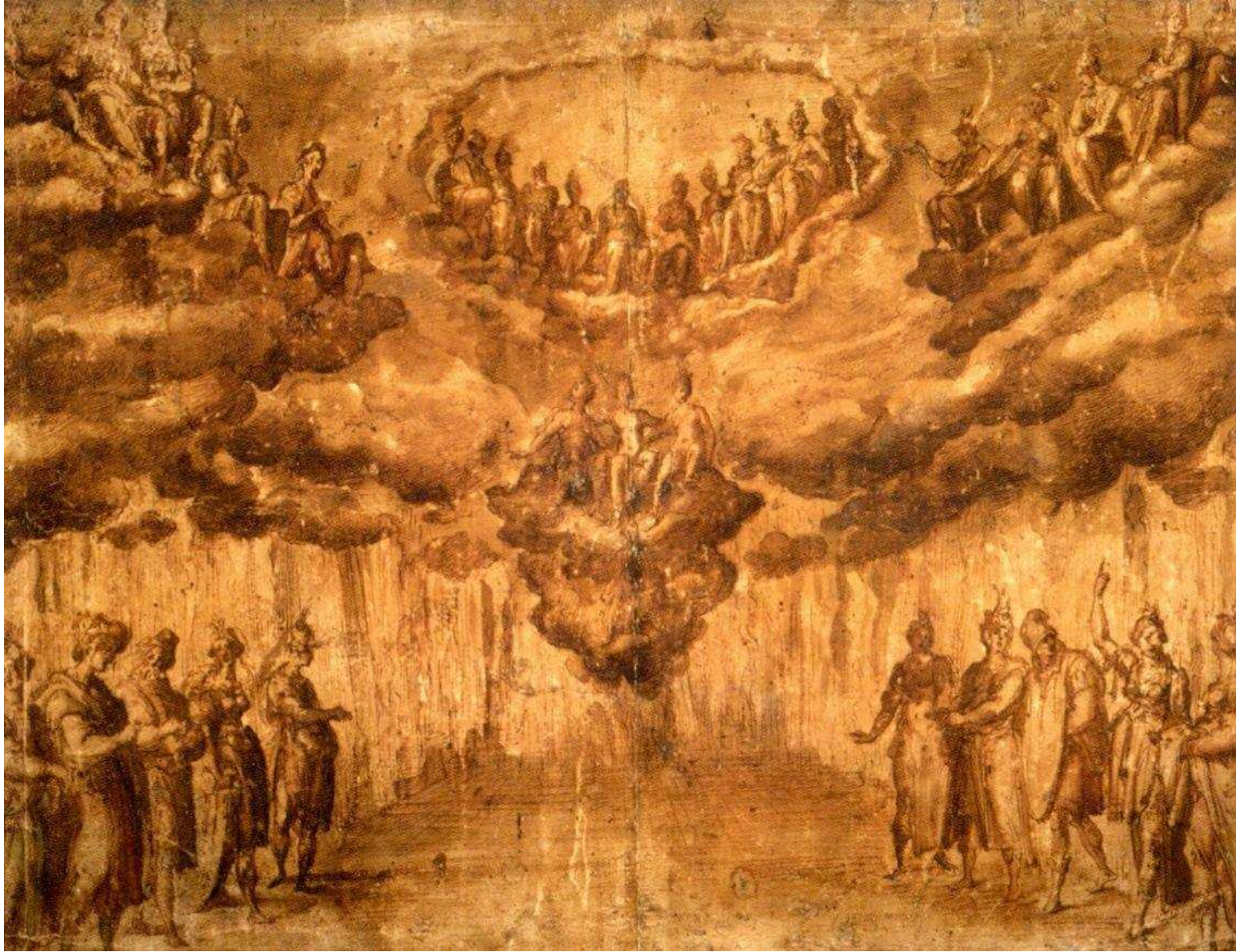


Figura 22: Intermedio VI. El Concilio de los Dioses. Bernardo Buontalenti

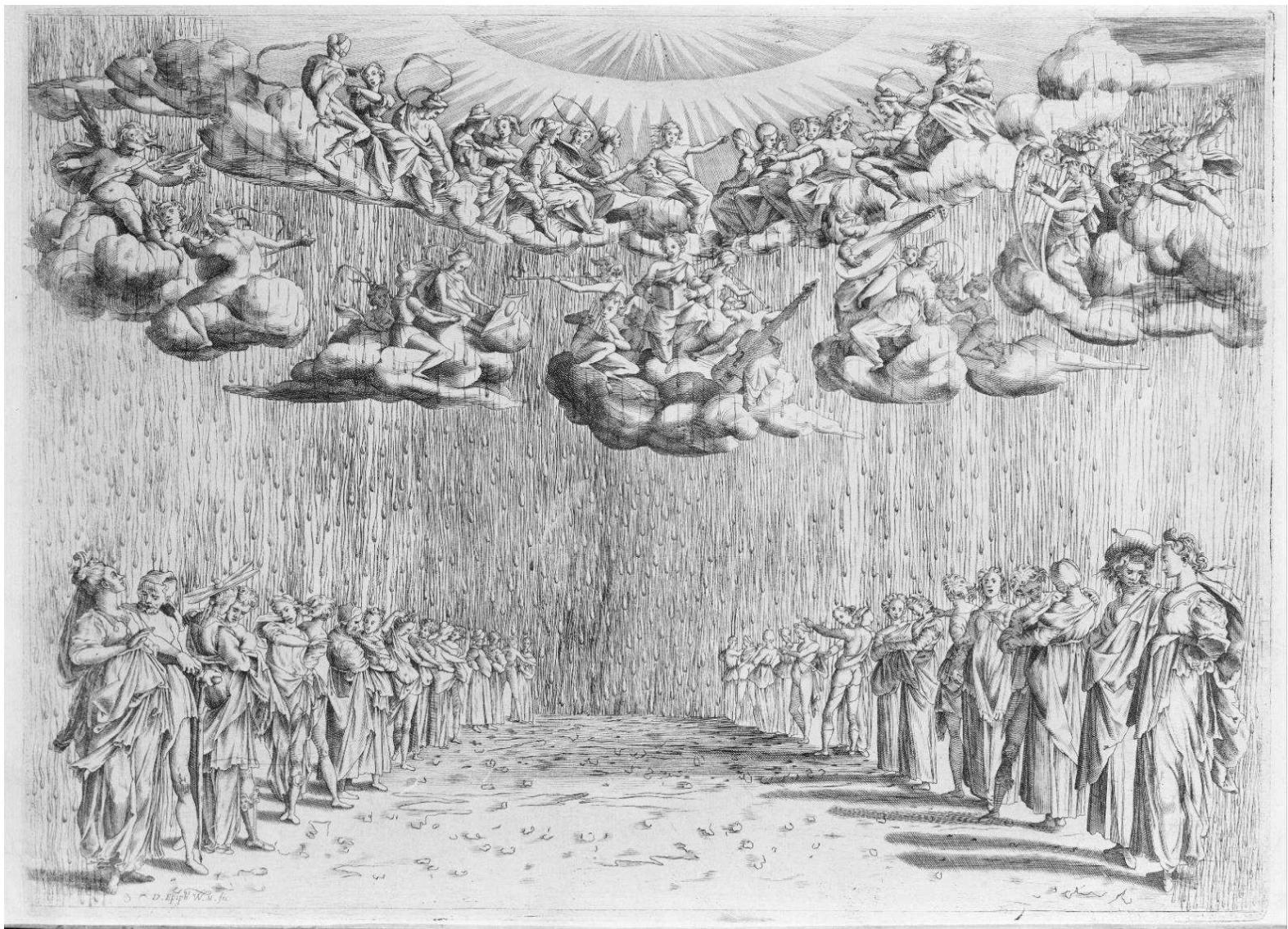


Figura 23: Intermedio VI. El descenso de Apolo y Baco acompañados de Ritmo y la Armonía. Epifanio D'Alfiano

5.3.- Objetivos y destinatarios de los Intermedios de 1589

La iconografía de los Intermedios que estamos analizando tiene un múltiple objetivo y, por tanto, una múltiple lectura. En primer lugar, se encuentra el objetivo perseguido por los comitentes cada vez que organizaban actos de estas características, que no era otro que el ensalzamiento áulico de la dinastía dominante. A este objetivo primario hay que añadir el mensaje político que se desea transmitir al resto de contendientes representados por las dinastías del resto de Europa, y en el caso que nos ocupa, la corona española. Por último, tenemos el objetivo particular perseguido por Bardi de recuperar para la música el brillo que según propugnaba la Camerata Fiorentina tuvo ésta en periodos históricos, lo que se conseguiría por medio de un estilo recitativo:

“The ideal for the birth of opera grew out from the routine meetings of Florentine Camerata, an association and members of whom include poets, musicians, performers, and noble circle in Florence. The goals of their meetings were to create new style of music performed for the intermedi, mostly performed for major festivities. The new style of music was the ‘stile recitativo’ solo song, so called ‘monody.’”²⁷

Obviamente, cada uno de estos objetivos tenía un público destinatario diferente. Por esta razón y a la vista de la complejidad y diversidad de las ideas que se querían transmitir, no tenemos más remedio que rendir homenaje a Bardi por la forma delicada pero directa y altamente efectiva con la que consiguió alcanzar sus objetivos.

5.3.1.- Fuentes iconográficas utilizadas en la época

Hay que resaltar que desde la época de Cosme I el uso que se hacía de la iconografía para transmitir determinados idearios de contenido político era muy habitual. Además, los códigos utilizados estaban estrictamente reglamentados desde dos instituciones controladas directamente por los Medici, la Academia Fiorentina y, fundamentalmente, la Accademia delle Arti del Disegno. La Accademia Fiorentina fue fundada en Florencia en 1540 bajo la protección de Cosme I de Medici y la dirección de Marsilio Ficino. La Accademia delle Arti del Disegno la fundó Giorgio Vasari en 1563 también bajo el patronazgo de Cosme I.

Las fuentes iconográficas de las que bebían estas instituciones eran los manuales de iconología y

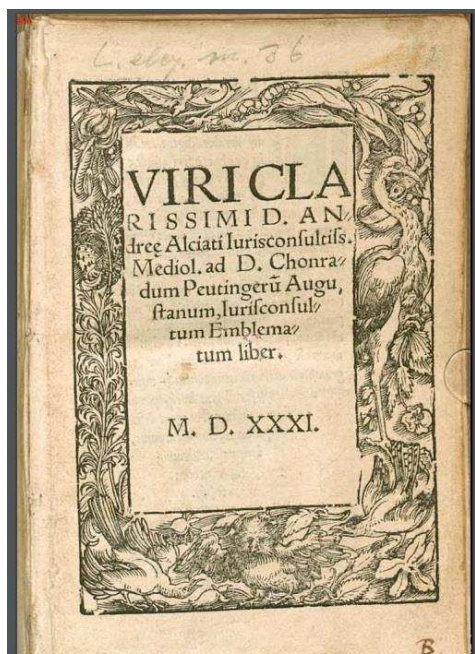


Figura 24: Alciati. *Emblematum Liber*

²⁷ TSAI, Shun-Mei. *The Medici court and the development of Italian madrigal: a study of the contributions of music patronage in the 16th century*. Journal of Taipei Municipal University of Education, Vol.37, No.2, (Nov. 2006) 31~56

emblemática más extendidos de la época, entre los que cabe destacar los de Cesare Ripa²⁸, Paolo Giovio²⁹ y Andrea Alciati^{30 31 32 33}

“Esas mitologías ofrecían un marco para la cultura de la corte. Cuando era necesario, la iconografía mitológica se podía expandir mediante las convenientes traducciones ofrecidas por la emblemática, que figuraban en los catálogos y diccionarios de emblemas del s. XVI, como el de Cesare Ripa, el de Paolo Giovio, o el de Andrea Alciati”³⁴

5.3.2.- Los objetivos perseguidos con los Intermedios de 1589

Hemos indicado ya las tres grandes categorías de objetivos perseguidos con la realización de estos festejos, que procederemos a desarrollar a continuación.

5.3.2.1.- Los Intermedios de 1589 como homenaje áulico

El interés por vincular la dinastía de los Medici con los dioses olímpicos se remonta hasta el fundador de la estirpe, Cosme I, al que tradicionalmente se ha denominado como el primero de los dioses mediceos. En la década de 1540, Cosme I tuvo que crear una estructura administrativa y política desde la nada. Hay que recordar que el poder de los Medici tenía un origen económico en virtud de su actividad como banqueros, no tenían un origen aristocrático ni procedían de una línea dinástica. Por esta razón, el recurso al desarrollo de una mitología con contenido político le sirvió de gran ayuda ya que le permitió estabilizar el gobierno de los Medici y presentarlo de esta forma como un gobierno dinástico³⁵. Esta tradición fue perpetuada durante décadas por sus sucesores, entre los que Fernando I jugó un papel destacado como hemos tenido oportunidad de conocer.

Varias son las formas para afianzar esta conexión mitológica de los Medici. Una de ellas, la más evidente, es relacionar el nombre de Cosme con el propio cosmos. Este es el sentido que quería transmitir la leyenda que desde mediados del s. XVI aparecía impresa en las obras de arte patrocinadas por los Medici: ΚΟΣΜΟΣ ΚΟΣΜΟΥ ΚΟΣΜΟΣ, o lo que es lo mismo, el Cosmos es el dominio de Cosme³⁶. Como bien indican Perpiñá y Juliana:

“Mythological themes were recovered and reelaborated to bolster power and create an ideal allegorical microcosm controlled by the governor thus guaranteeing the established order. These shows constantly portrayed an allegoric representation of natural elements

²⁸ RIPA, Cesare. *Iconología*

²⁹ GIOVIO, Paolo. *Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por el illustre ... señor Paulo Iouio, Obispo de Nucera ... Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon*

³⁰ ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*. Augustae Vindelicorum, 1531

³¹ ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*

³² ALCIATO'S *Book of Emblems*

³³ Alciato at Glasgow

³⁴ BIAGIOLI, Mario. *Galileo cortesano. La práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo*, Katz Editores. Buenos Aires, 2008.

³⁵ WHITLOCK, Keith (editor) *The Renaissance in Europe: A Reader*. Yale University Press. London, 2000.

³⁶ BIAGIOLI, Mario. “Galileo, the emblem maker”. *Isis*, vol 81 , num 2, junio 1990, pp. 230-258.

and the importance of music and singing, in this way underlining the harmonious atmosphere created by the government.”³⁷

En definitiva, si somos capaces de controlar el microcosmos mitológico, en igual medida seremos capaces de garantizar un buen gobierno terrenal.

El esfuerzo realizado para difundir la mitología medicea se concretó en todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas, que fueron utilizadas con generosidad para articular este programa mitológico. Un artista destacado en este sentido fue Giorgio Vasari, del que no podemos olvidar que Buontalenti, el escenógrafo de los Intermedios de 1589, fue alumno. A Vasari se deben los frescos que decoran el Apartamento de los Elementos del Palazzo della Signoria. Cada una de las habitaciones del piso superior está dedicada a un dios (Hércules, Júpiter, Ceres, Saturno...) que conectan en sentido vertical con las habitaciones del piso inferior habitadas por miembros de la familia de los Medici. Este fue por ejemplo uno de los procedimientos que permitió a Cosme I vincular su propia persona a la de Júpiter, que pasó a ser desde ese momento el dios que le identificaba ante el mundo. Escuchemos lo que nos cuenta Biagioli al respecto:

“Each room dedicated to a Medici in the Apartment of Leo X was put, as Vasari says, in plumb-line relation with the god-dedicated room in the Apartment of the Elements just above it. The frescoes of each room downstairs present a mythologized history of the member of the Medici family it honors. Each history was made to mirror as closely as possible the classical theogony of the corresponding god.”³⁸

Continuando esta tradición, ya desde el primero de los Intermedios de 1589 se establece la relación entre la figura de Apolo (el dios asociado al sol en la Figura 7), la Armonía Dórica (reflejada en la Figura 5 y que representaba, no olvidemos, el modo solar asociado a los sentimientos viriles) y la figura de Fernando. A partir de este momento es el propio Apolo el protagonista de la mayoría de las escenas o algún *alter ego* que lo representa.

El prestigio con el que contaba Cosme I exigía que su figura también apareciera sancionando el gobierno de Fernando. Esta es la razón de la presencia del dios Júpiter en muchas de las escenas de los intermedios, en las que juega un papel importante. Destaca en particular el último, en el que el Concilio de los dioses, presidido por Júpiter, hace el don a los humanos del Ritmo y la Armonía y para ello no duda en mandar como embajador al propio Apolo, acompañado de Baco.

Entre las distintas actividades artísticas utilizadas con el fin de transmitir este ideario también jugaron un papel destacado las artes escénicas, siendo en este caso los escenógrafos, entre los que Buontalenti ocupa un papel destacado, los encargados de comunicar los mensajes a través de sus decorados:

“En Italia, esta dinastía nobiliaria [de los Medici] tuvo la perspicacia y habilidad de estimar la belleza, de dotarse de los medios para vivir en unas residencias fabulosas, pero también de insertar de forma visionaria toda esa estética en un conjunto de fuerte simbología política, que supieron manipular magistralmente como los romanos a los que

³⁷ PERPIÑÁ GARCÍA, Candela; JULIANA COLOMÉ, Desiré. *The musical image of the sea in the European court festivals during the sixteenth and seventeenth centuries*. Music in Art XXXVII/1–2 (2012)

³⁸ BIAGIOLI, Mario. Op. cit.

siempre quisieron emular en la grandilocuencia de sus ceremonias, civiles o religiosas, y es ahí donde radica la importancia de estos artistas totales que fueron los escenógrafos”³⁹.

Por otro lado, Fernando pretendía marcar distancias respecto de la figura de su hermano Francisco I de Medici, cuyo gobierno sumió a la Toscana en un periodo oscuro y de decadencia. Necesitaba resaltar que bajo su gobierno llegaría un tiempo nuevo, que se produciría el retorno a la Edad de Oro y que la Toscana conseguiría recuperar el brillo perdido. Y a pesar de la presuntuosidad que se esconde tras esta aseveración, el tiempo acabaría por darle la razón, ya que su gobierno se correspondió con un periodo de florecimiento económico y cultural de la Toscana.

Para conseguir sus objetivos, Fernando no dudó en reutilizar algunos de los escenarios iconográficos que empleó su hermano al desposar a Juana de Austria, pero intercambiando los personajes y, en cierto modo, las funciones desempeñadas por ellos:

“Cristina siguió la misma ruta para acceder a la capital toscana que su antecesora Juana de Austria 25 años antes. Un esplendoroso aparato escénico, repleto de arcos de triunfo y rematado con diversas fiestas caballerescas, pretendía mostrar a los florentinos las bondades del gobierno mediceo y la importancia de aquel enlace.”⁴⁰

La entrada triunfal de Juana de Austria en 1565 contó con una escenografía concebida por Giorgio Vasari, mientras que el artífice de la entrada de Cristina en 1589 fue su alumno Buontalenti:

“Para la boda de Fernando de Medici y Christine de Lorraine en 1589, Florencia organizó otra fastuosa entrada, dirigida por Buontalenti... El triple programa iconográfico (gloria toscana, gloria francesa y gloria imperial) en torno al que se centró dicho recibimiento se tradujo en una cambiante serie de escenografías y paneles de madera pintados, que incluían una fachada nueva para la catedral Santa Maria del Fiore”⁴¹

El talento de Bardi le permitía reutilizar recursos utilizados en otras ocasiones para apoyar las ideas que quería transmitir. En ocasiones, para reemplazarlos por un nuevo concepto, como en el caso de los actos asociados al gobierno de Francisco I, que tenían que ser sustituidos en la memoria por los realizados con motivo de la boda de Fernando. En otras ocasiones, para sancionarlos mediante actuaciones previas que hubieran gozado de prestigio.

Así es como debemos hacer la lectura del Intermedio dedicado al canto de Arion. En primer lugar, el séquito marino que aparece representado en el intermedio puede asociarse al poder y a la victoria, ya que en la mitología romana este séquito frecuentemente precedía a la llegada de los dioses marinos en sus carros. Pero además en 1539 hubo una representación similar asociada a la boda de Cosme I y Eleonora de Toledo. En aquella ocasión, la escena pretendía simbolizar el viaje de Eleonora desde Nápoles a Pisa para desposar con Cosme y convertirse en Duquesa de Florencia. En el Intermedio de 1589 la imagen es idéntica, pero en este caso la simbología va asociada al viaje de Cristina desde

³⁹ MERINO PERAL, Esther; BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la historia de la escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*.

⁴⁰ ROMERO GARCÍA, Eladio. *Breve historia de los Medici*. Ediciones Nowtilus. Madrid, 2015

⁴¹ SALVADOR, José María. *Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 2001

Marsella para su desposorio con Fernando que la convertiría en la Gran Duquesa de la Toscana. Pero en este Intermedio aparece otro elemento que hay que interpretar. Nos referimos al pavo real que aparece en el escudo de armas que sostiene Anfítitre en la Figura 20. El pavo real puede hacer referencia en este caso a Juno o su equivalente griego Hera, la diosa protectora del matrimonio. Aunque es también posible relacionar al pavo real con el símbolo solar, o lo que es lo mismo, con Apolo. No nos extrañaría que la sutileza de Bardi hubiera recurrido de nuevo al juego de las dobles interpretaciones.

La primera lectura de los Intermedios de acuerdo con estas premisas es por tanto bastante clara y elocuente. El Buen Gobernante, personificado en la figura de Apolo, en sintonía con la Armonía de las Estrellas (en definitiva, una armonía cosmogónica), y muy especialmente con la Armonía Dórica, símbolo de fuerza y virilidad, no escatima esfuerzos para garantizar a los mortales, representados por el pueblo de Delfos, una nueva Edad de Oro. No duda para ello en enfrentarse a peligrosas situaciones de las que él mismo o su *alter ego* sale triunfante. El resultado de sus desvelos concluirá con el regalo que hace a los mortales de los elementos que simbolizan la alegría y la prosperidad, representados en este caso por el Ritmo y la Armonía. Los destinatarios de sus dádivas y favores, no dudan en manifestar su satisfacción y agradecimiento en forma de cánticos, danzas y festejos.

5.3.2.2.- Los Intermedios de 1589 como forma de resaltar el acercamiento a Francia y el distanciamiento de España

Uno de los primeros autores en destacar el papel que tuvieron los Intermedios de 1589 para resaltar el giro de Florencia desde una política pro española hacia una política pro francesa fue Roy Strong, que aparece citado en el artículo de Mark Levett: “[la boda con Cristina de Lorena] significó un giro total en las actitudes políticas del estado de la Toscana...un dramático giro desde unas políticas pro Habsburgo a unas políticas pro Valois.”⁴²

Como ya hemos indicado, Fernando pretendía marcar distancias con todo lo que había representado el gobierno de su hermano y en particular con el acercamiento que este mantuvo con los Habsburgo, por considerar que ello afectaba a la independencia de la Toscana. El matrimonio con Cristina de Lorena le permitía satisfacer este objetivo, lo que quedó meridianamente claro por la irritación que causaron a Felipe II las negociaciones para la boda, que intentó buscar una candidata de la casa de los Habsburgo.

Podemos encontrar en el Intermedio dedicado al canto de Arion una forma de manifestar esta nueva orientación política. En este sentido, la amplia difusión que se hacía entre las cortes europeas de los actos de todo tipo relacionados con las bodas reales no era gratuita. Escuchemos al respecto lo que nos indican Perpiñá y Juliana:⁴³

“This marine iconography spread through the European court festivals due to the Medici’s marriage policy that led them to establish relations with important monarchies like the Habsburg and the Valois. At first, the Medici’s political interests favored a union with the

⁴² LEVETT, Mark. *La Pellegrina 1589. Musical wedding celebration or cultural political statement?*

⁴³ PERPIÑÁ GARCÍA, Candela; JULIANA COLOMÉ, Desiré. Op. Cit.

Habsburg until the death of Francesco I in 1587. It was then when Ferdinando radically switched his preference towards the Valois.”

Y poco después en la misma referencia, vemos como a través del elemento acuático se pretende representar la unión entre las familias de Fernando y de Cristina:

“In 1589, the sea musical image reappeared in one of the festivals held to celebrate yet another Medici wedding. This time, the bride and groom were Christine de Lorraine, granddaughter of Catherine de’ Medici queen of France, and Ferdinando de’ Medici... This grandiose show wished to celebrate the political alliance between the Medici and the Valois... In this way, Amphitrite and her entourage paid their respects to the grand dukes, reassuring them a prolific lineage. Immediately after, Jacopo Peri interpreted the story of Arion, a citharist who threw himself into the sea and was saved by a dolphin thanks to the power of his music. Just as it had occurred in 1579, the aquatic element represented the merger between the two noble families since the city decorations depicted the confluence of the Arno river in Florence and the Marseille river as an emblem of the marriage between Ferdinand and Christin.”⁴⁴

5.3.2.3.- Los Intermedios de 1589 como forma de apoyo al ideario de la Camerata Fiorentina

La Camerata Fiorentina surgió bajo el patrocinio de Giovanni de’ Bardi con el objeto de recuperar para la música el poder que según sus miembros había perdido al alejarse de los principios que inspiraron a la música de los antiguos griegos. Algunos de los miembros de la Camerata durante el gobierno de Fernando I fueron Giulio Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Emilio de’ Cavalieri, o Francesco Caccini entre otros.

Los integrantes de la Camerata pensaban que el abuso de la polifonía dificultaba la inteligibilidad del texto cantado y la transmisión de las emociones asociadas a la música, por lo que propugnaban el uso de la monodia. Es interesante consultar los escritos de diversos coetáneos que recoge Solerti⁴⁵ para comprender en profundidad los objetivos que perseguía esta escuela.

Sus esfuerzos darían fruto unos años más tarde pues en 1598 Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini produjeron la que puede ser considerada la primera ópera de la historia, Euridice, un drama entero cantado en estilo monódico.

Sin embargo, el objetivo de Bardi no pudo alcanzarse totalmente en los Intermedios de 1589, ya que la obra constaba aún de numerosos madrigales polifónicos. De hecho, como constata Kirkendale, Marenzio y Malvezzi, compositores de madrigales, tuvieron una importante intervención en estos Intermedios:

“Marenzio made a significant contribution to Florentine music history by composing, together with Malvezzi, the intermedii performed in May 1589 during the wedding

⁴⁴ PERPIÑÁ GARCÍA, Candela; JULIANA COLOMÉ, Desiré. Op. Cit.

⁴⁵ SOLERTI, Angelo. *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*. Turín, 1903.

festivities of Ferdinando Medici and Cristina di Lorena. The second and the third intermedi were composed entirely by Marenzio.”

A pesar de ello, el papel que estos Intermedios jugaron en el desarrollo del nuevo estilo de la ópera fue fundamental y completó los pasos que el propio Bardi venía dando desde que en 1578 dirigió a Giulio Caccini su célebre epístola⁴⁶ tratando sobre sus ideas acerca de la música antigua o los que reflejaban el ideario de Galilei contenido en su *Dialogo*⁴⁷.

“The music for the wedding festivities of Grand Duke Ferdinando I and Christine di Lorena in 1589, indirectly derived to the birth of opera, which was marked as another contribution of the Medici musical patronage. As most of music historians recognized that the intermedi is one of predecessor of Italian opera, and it was the major musical entertainment for the wedding festivities of the Medici court in the sixteenth century. Intermedi had been traditionally performed between the acts of plays in Italy since the later fifteenth century. As above discussion, most of intermedi for musical entertainment of festivities in Medici court were written in madrigal style, and sometimes with instruments accompanied. The musical entertainment of the wedding festivities in the Medici court from 1565 did not only include multi-voice madrigals, but also presented the new style of monodic solo songs with instrumental accompaniment in the intermedi.”⁴⁸

5.3.3.- Los destinatarios de los Intermedios de 1589

Estamos ahora en disposición de preguntarnos quienes eran los potenciales destinatarios de este elaborado discurso que son los Intermedios de 1589. Pues bien, la respuesta en este caso también es múltiple, ya que había al menos tres públicos diferentes con los que se estaba dialogando. Por un lado, tenemos el pueblo llano, al que había que vender las bondades del gobierno de los Medici por medio de las ventajas que se derivarían de su gestión. En segundo lugar, tenemos a los miembros de la corte, aliados indispensables para garantizar el mantenimiento del poder. Y en tercer lugar, las monarquías europeas frente a las que es indispensable exhibir el poderío cultural y económico como garantía de independencia, y en forma muy particular la corona española. Esta es la idea que nos transmite Katherine Poole:

“The Medici, rulers of the Grand Duchy of Tuscany, used nuptial celebrations to evoke their power and prestige through spectacle. The audiences for these grandiose Florentine festivals were twofold, elite and popular. They encompassed princes, ambassadors, and courtiers as well as the citizens of Florence and the greater Tuscan *dominio* (subject cities). It was equally important for the Medici rulers to impress and involve both groups.”⁴⁹

⁴⁶ BARDI, . *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica o*

⁴⁷ GALILEI, . *Dialogo della música antica et della moderna*

⁴⁸ TSAI, Shun-Mei. *Op. cit.*

⁴⁹ POOLE, Katherine. *Christian crusade as Spectacle: The Cavalieri di Santo Stefano and the audiences for the Medici Weddings of 1589 and 1608*

Es absurdo pretender que el primero de estos interlocutores, el pueblo llano, fuera capaz de comprender el sofisticado juego de simbolismos que se ocultaban detrás de estas representaciones. Su papel era el de meros espectadores, que se sorprendían ante la magnificencia de los actos en los que participaban. Muy distinto era el papel desempeñado por los cortesanos y la clase alta florentina:

“Tanto los cortesanos como los integrantes de la clase alta florentina estaban familiarizados con ellas [las mitologías de la época de Cosme I], lo que les permitía participar en el juego de interpretación de varias semiologías políticas, como los relatos emblemáticos que se exhibían en las ceremonias de los Medici. La capacidad de interpretar la emblemática era una herramienta necesaria para todos aquellos que pretendían participar de la vida de la corte...

... Los miembros de la corte reafirmaban su propia identidad social diferenciándose de la clase baja, que nunca alcanzaba a comprender en su totalidad el significado de esas ceremonias públicas, a pesar de que en algunos casos participaba de ellas como espectadora. La emblemática era a los espectáculos de la corte lo que el protocolo era a la conducta de los cortesanos: servía para diferenciar a los grupos sociales y para reforzar las jerarquías mediante el control del acceso al significado ...”⁵⁰

En este caso el papel desempeñado era de singular importancia porque favorecía el desarrollo de un sentimiento de clase que daba cohesión, y por tanto estabilidad, a la corte y al gobierno del príncipe.

Pero no todos los significados expresados en la iconografía de los Intermedios eran ajenos al pueblo llano. Si recordamos los diseños de los trajes de los danzantes que aparecían en el combate de Apolo contra la Pitón y también los que aparecen en el sexto y último Intermedio, podíamos reconocer en ellos características regionales, como por ejemplo los diseños “a la turca”. Se estaba transmitiendo así un sentido de universalidad del gobierno de los Medici, que se extendía con igual generosidad a las distintas nacionalidades que se podían encontrar en el territorio del Gran Ducado.

5.- Conclusiones

Para finalizar este trabajo, no resta más que destacar la ingente tarea que tuvo que representar el diseño iconográfico que preside los Intermedios de 1589. Bardi tuvo que enfrentarse a un reto importantísimo. Por un lado, debía transmitir de forma lo más clara posible las instrucciones procedentes de Fernando I de Medici, que comprendían varios mensajes. El más evidente, las loas por el matrimonio con Cristina de Lorena. Pero además debía marcar un claro distanciamiento respecto de la conducta licenciosa de su hermano Francisco I y también respecto de la política de acercamiento a los Habsburgo, que Fernando quería revertir. Los mensajes tenían que llegar sin interferencias a cada uno de los múltiples destinatarios. Con el agravante adicional que cada uno de ellos tenía unos códigos interpretativos muy diferentes, desde el más básico del pueblo llano al más sofisticado de los individuos de la corte, pasando por los representantes de otras cortes europeas. Además, el lenguaje a utilizar estaba totalmente condicionado por el empleo de unos recursos iconográficos supeditados al cumplimiento de las estrictas instrucciones

⁵⁰ BIAGIOLI, Mario. *Op. cit.*

dimanadas de la *Accademia del disegno*. Si a esto le añadimos el interés de Bardi por intercalar un mensaje adicional, el orientado a la recuperación de la tradición musical de la Grecia clásica, no nos queda más remedio que sorprendernos de los resultados obtenidos. Porque todos estos mensajes se entrecruzan sin interferir unos con otros, incluso potenciándose entre ellos en algunas ocasiones, y todo ello manteniendo una coherencia extrema en el argumento que hace de hilo conductor de toda esta trama: el poder de la música.

6.- Bibliografía

6.1.- Bibliografía

6.1.1.- Fuentes primarias

BUONTALENTI, Bernardo. *Diseños de Buontalenti*. Biblioteca Nacional de Florencia, C.B. 53.3.II pag. 1-37 y 74

DE ROSSI, Bastiano. *Descrizione dell' apparato e degl' intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*. Florencia, 1589

6.1.2.- Fuentes secundarias

BIAGIOLI, Mario. *Galileo cortesano. La práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo*, Katz Editores. Buenos Aires, 2008.

BIAGIOLI, Mario. "Galileo the emblem maker", *Isis*, Vol. 81 Num. 2, junio 1990, pp 230-258.

BRENES MORALES, Jorge A. "Sirenas, Piérides y Musas en el mito de Orfeo". *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), pág. 87-95, 2004

BUCCHERI, Alessandra. *The spectacle of clouds. 1439-1650. Italian art and theatre*. Ashgate. Surrey, 1972

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. CSIC. Madrid, 1994

MERINO, Esther. *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2011.

MERINO, Esther. *Escenarios del Poder*. Presentación sobre los Intermedios de La Pellegrina y textos inéditos utilizados como parte del material docente de la asignatura "Escenarios del Poder", inserta en el programa del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Ceditos por la autora.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Doubleday Anchor Books. New York, 1955

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona 1999.

PERPIÑA GARCÍA, Candela; JULIANA COLOMER, Desirée. "The musical image of the sea in the European court festivals during the sixteenth and seventeenth centuries". *Music in Art* XXXVII/1-2, 2012

PLATÓN. *La República o el Estado*. Espasa, Barcelona, 2012

PLATÓN. *Obras completas de Platón. Las Leyes: Volumen 5*. Createspace Independent Publishing Platform, 2015

ROMERO GARCÍA, Eladio. *Breve historia de los Medici*. Ediciones Nowtilus. Madrid, 2015

SALVADOR, José María. *Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 2001

SASLOW, James M. *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*. Yale University Press, 1996

STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*. Alianza Forma. Madrid, 1988.

TSAI, Shun-Mei. *The Medici court and the development of Italian madrigal: a study of the contributions of music patronage in the 16th century*. Journal of Taipei Municipal University of Education, Vol.37, No.2, (Nov. 2006) 31~56

WARBURG, Aby Moritz. *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de Cavalieri. Saggio storico-artistico*. Galletti e Cocci, Florencia, 1895

6.2.- Webgrafía

6.2.1.- Fuentes primarias

BARGAGLI, Girolamo. *La Pellegrina*. Edición crítica con introducción y notas de Florindo Cerreta. Florencia, 1971. <https://archive.org/details/lapellegrina00barg> (Consultado el 21/05/2016)

DE ROSSI, Bastiano. *Descrizione dell' apparato e degl' intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*. Florencia, 1589. Edición facsímil disponible en Gallica, Biblioteca Nacional de Francia. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135085x/f7.image> (Consultado el 01/05/2016)

FINE ARTS MUSEUMS OF SAN FRANCISCO. *Apolo y la Pitón*. Grabado de Agostino Carracci sobre el III Intermedio de la Pellegrina. <https://art.famsf.org/agostino-carracci/apollo-and-python-after-bernardo-buontalenti-stage-design-third-intermezzo> (Consultado el 01/05/2016)

MUSEUM OF FINE ARTS DE BUDAPEST.. *La Armonía de las Esferas*. Grabado de Agostino Carracci sobre el I Intermedio de la Pellegrina. <http://www2.printsanddrawings.hu/search/prints/6061/> (Consultado el 01/05/2016)

MUSEUM OF FINE ARTS DE BUDAPEST.. *Apolo y la Pitón*. Grabado de Agostino Carracci sobre el III Intermedio de la Pellegrina. <http://www2.printsanddrawings.hu/search/prints/6008/> (Consultado el 01/05/2016)

THE MET MUSEUM. *Escenario para el sexto Intermedio de La Pellegrina*. Grabado de Epifanio D'Alfiano <http://metmuseum.org/art/collection/search/368513> (Consultado el 09/05/2016)

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Diseños de Bernardo Buontalenti y grabados de Agostino Carracci correspondientes a los Intermedios de La Pellegrina*.
http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&extra_search=&q=buontalenti&commit=Search&quality=0&objectname_search=&place_search=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&name_search=&material_search=&mnsearch=&locationsearch=
(Consultado el 09/05/2016)

6.2.2.- Fuentes secundarias

ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*. Augustae Vindelicorum, 1531
<http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&lv=1&bandnummer=bsb00028608&pimage=00001&suchbegriff=&l=en> (Consultado el 21/05/2016)

ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*
<https://biblioteca.ucm.es/foa/48499.php> (Consultado el 21/05/2016)

ALCIATO'S *Book of Emblems*
<http://www.mun.ca/alciato/> (Consultado el 21/05/2016)

Alciato at Glasgow
<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php> (Consultado el 21/05/2016)

BARES PORTAL, Juan de Dios. *La Armonía de las esferas*. Universidad de Valencia
https://dspace.usc.es/bitstream/10347/1035/1/pg_041-058_agora12-2.pdf (Consultado 21/05/2016)

BIAGIOLI, Mario. *Galileo cortesano. La práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo*, Katz Editores. Buenos Aires, 2008. (Consultado 05/05/2016)
https://books.google.es/books?id=0_wZTWbL1c8C&pg=PA146&lpg=PA146&dq=iconograf%C3%ADa+festivales+barrocos+medici&source=bl&ots=xcylUZ3IpH&sig=9-IAgeMZvm8gXhtnRuXIQcD4CgI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiPsbSG5MvMAhWCSRoKHfWvDnwQ6AEIMTAD#v=onepage&q=iconograf%C3%ADa%20festivales%20barrocos%20medici&f=false

BUCCHERI, Alessandra. *The spectacle of clouds. 1439-1650. Italian art and theatre*. Ashgate. Surrey, 1972. (Consultado 05/05/2016)
https://books.google.es/books?id=XvhKBgAAQBAJ&pg=PA87&lpg=PA87&dq=assembly+of+gods+buontalenti&source=bl&ots=0F8pnqL5Cz&sig=MUxX8VkyW3nO8ZazfXtdtH3-j70&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjQp_fC78XMAhUHtxQKHwKeBXEQ6AEIQzAE#v=onepage&q=assembly%20of%20gods%20buontalenti&f=false

CARTARI, Vincenzo. *Le imagini degli dei degli antichi*, 1571.
<https://archive.org/details/leimaginideidegl01cart> (Consultado 29/09/2016)

DEZZUTTO, Flavia. *El Descenso de Er: La fundamentación filosófica de la ética*
http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2004_04_1.pdf (Consultado el 05/05/2016)

ENGRANMI, The library of the curious or rather disgressionson art. Una ricostruzione degli intermezzi per La Pellegrina, <http://engrammi.blogspot.com.es/2010/12/una-ricostruzione-degli-intermezzi-per.html> (Consultado el 01/05/2016)

GIOVIO, Paolo. *Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por el illustre ... señor Paulo Iouio, Obispo de Nucera ... Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon.*
https://books.google.es/books?id=jlh-9qR3F5AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consultado el 22/05/2016)

GIOVIO, Paolo. *Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por el illustre ... señor Paulo Iouio, Obispo de Nucera ... Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon.*
http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B21002617&idioma=0
(Consultado el 22/05/2016)

HESÍODO. *Los trabajos y los días.*
<http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/hesiodotrabajos.pdf> (Consultado el 29/05/2016)

HESÍODO. *Teogonía.*
<http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/hesiodoteogonia.pdf> (Consultado el 29/05/2016)

LEVETT, Mark. *La Pellegrina 1589. Musical wedding celebration or cultural political statement?*
https://www.academia.edu/10706795/La_Pellegrina_1589_Musical_Wedding_Celebration_or_Cultural_Political_Statement (Consultado el 21/05/2016)

MERINO PERAL, Esther; BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la historia de la escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas.*
http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/estudios/E_Merino_E_Blazquez.pdf (Consultado el 09/05/2016)

OVIDIO NASÓN, Publio. Biblioteca Virtual Universal, 2003.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf> (Consultado el 29/05/2016)

PEDRERO-ENCABO, A. *La Ópera cortesana.* Universidad de Valladolid.
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/12047/1/TEMA%203%20LA%20OPERA%20CORTESANA.pdf> (Consultado el 09/05/2016)

PIRROTTA, NINO. Music and Theatre from Poliziano to Montiverdi
<https://books.google.es/books?id=rDTeG7IG8jIC&pg=PA382&lpg=PA382&dq=the+assembly+of+the+gods+la+pellegrina&source=bl&ots=Z6slWNE3q0&sig=eKP3y-gx7s3Wq5N8AnVmPOAHeCU&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwixodqG9sLMAhWH2BoKHTwrBCAQ6AEIjAB#v=onepage&q=the%20assembly%20of%20the%20gods%20la%20pellegrina&f=false> (Consultado el 29/05/2016)

POOLE, Katherine. "Christian crusade as Spectacle: The Cavalieri di Santo Stefano and the audiences for the Medici Weddings of 1589 and 1608." *Push me, Pull you: Studies in Medieval and Reformation Traditions*. Ed. Sarah Blick and Laura D. Gelfand. (Leiden: Koninklijke Brill. 2011). Pag.383.

https://books.google.es/books?id=p4KS2g6AtvwC&pg=RA1-PA383&lpg=RA1-PA383&dq=the+audiences+for+the+Medici+Weddings+of+1589&source=bl&ots=4zTS92dbH2&sig=dejAEvoG6x_xBJwBOCri8ecMJHY&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiBxMuqgOzMAhVFDxoKHSQQDIsQ6AEIKzAC#v=onepage&q=the%20audiences%20for%20the%20Medici%20Weddings%20of%201589&f=false (Consultado el 21/05/2016)

RIPA, Cesare. *Iconology or Moral Emblems*

<https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> (Consultado el 29/05/2016)

RIPA, Cesare. *Iconología*

https://books.google.es/books?id=deju1oSdZVwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consultado el 29/05/2016)

SALVADOR, José María. Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los s. XVII-XIX

https://books.google.es/books?id=MP7fIRqkYtQC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=el+simbolismo+de+buontalenti&source=bl&ots=7vh3h-TQ2e&sig=VKtzRHnm_WEp03nl6_B2OkmcJuM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiwobDqss_MAhXM0RoKHS_GDS4Q6AEIPzAF#v=onepage&q=el%20simbolismo%20de%20buontalenti&f=false (Consultado el 10/05/2016)

SOLERTI, Angelo. *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*.

Turín, 1903. <https://archive.org/details/leoriginidelmelo00sole> (Consultado el 29/05/2016)

ZAMPINO, María Daniela. "Bastiano de' Rossi" *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 39, 1991.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-de-rossi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-de-rossi_(Dizionario_Biografico)/) (Consultado el 08/05/2016)

WARBURG, Aby. *The theatrical costumes for the Intermedi of 1589. Bernardo Buontalenti's designs and the ledger of Emilio de' Cavalieri . An art historical essay*.

<http://tems.umn.edu/pdf/Warburg-Theatrical.pdf> (Consultado 02/05/2016)

WHITLOCK, Keith (editor) *The Renaissance in Europe: A Reader*. Yale University Press. London, 2000.

https://books.google.es/books?id=zhZ348IKVDcC&pg=PA324&lpg=PA324&dq=medicean+gods+galileo&source=bl&ots=jQDO_lv5fg&sig=1LU84c353JLns31YoKYEe1IGr3I&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwii5J-O9ejMAhXE0xoKHct3DAgQ6AEIITAB#v=onepage&q=medicean%20gods%20galileo&f=false (Consultado 20/05/2016)

La Pellegrina

http://operabaroque.fr/PERI_PELLEGRINA.htm (Consultado el 10/05/2016)

Symbolique des Systèmes musicaux

http://www.musimem.com/Symbolique_systemes_musicaux.pdf (Consultado 05/05/2016)

Apéndice I: Textos de los Intermedios

Primer Intermedio

1. Dalle più alte sfere

di celesti sirene amica scorta
son l'armonia, ch'a voi vengo, mortali
poscia, che fino al ciel battendo l'ali
l'alta fiamma n'apporta,
che mai si nobil coppia 'l sol non vide
qual voi nova Minerva, e fort'Alcide.
[Antonio Archilei, testo di Giovanni de Bardi]

2. Noi, che cantando, le celeste sfere

dolcemente rotar facciam intorno
in così lieto giorno
lasciando 'l Paradiso;
meraviglie più altere
cantiam d'una bell'alm' e d'un bel viso.

3. Sinfonia

4. Dolcissime Sirene,

tornate al cielo, e 'ntanto
facciam cantando
a gara un dolce canto.
Non mai tanto splendore
vid'Argo, Cipr' o Delo.

5. A voi reali amanti

cediam noi tutti gran numi del cielo.
Per lei non pur s'infiora
ma di perl' e rubin
s'ingemma Flora:
di pur'argento ha l'onde,
Arno per voi gran Duc'
e d'or le sponde:
Tessiam dunque ghirlande
a si gran Regi
e sian di paradiso
i fior e i fregi,
a lor fonte real
s'intrecci Stelle,

e Sol e Luna
e cos'alt'e più belle.

6. **Coppia gentil d'avventuros'amanti**

per cui non pur il mondo
si fa liet' e giocondo
ma fiammeggiante d'amoroso zelo
canta ridendo
e festeggiand' il Cielo.

[Cristofano Malvezzi, testi di Ottavio Rinuccini]

Segundo Intermedio

1. **Sinfonia**

2. **Belle ne fe' natura**

e perchè all'armonia beltà risponde
vero giuditio d'armonia
n'infonde:
onde d'acerba e dura
contesa sian noi di beltà perfette,
a gran sentenza elette.

3. **Chi dal Delfino**

aita nelle tempeste sue cantando impetra,
e quei ch'al suon di cetra
la perduta consorte
tra dell'inferna porte
non però come noi canta soave
che più s'el ciel non have
si dolce melodia,
c'appo 'l nostro cantar rocca non sia.

4. **Se nelle voci nostre**

risuona di dolcezza accento, o suono
e gratioso dono
del ciel da cui procede
quanto di bello il mondo intende e vede
hor voi di queste Linfe
habitatrici Ninfe
se del nostro cantar diletto havete,
al Ciel gratie rendete
e di palme, e d'alloro
incoronate il più suave Choro.

5. **O figlie di Piero**

in qual follia v'ingombra
e l vostro canto un'ombra
appo si dolce canto
allor si deve il vanto
d'ogni dolcezza, ò Cielo, ò Terra, ò Venti,
dite s'udiste mai si dolci accenti.
[Luca Marenzio, testi di Ottavio Rinuccini]

Tercer Intermedio

1. **Sinfonia**

[Cristofano Malvezzi]

2. **Qui di carne si sfama**

lo spaventoso serpe, in questo loco
vomita fiamm' e foco e fischia e rugge
qui l'herb' ei fior distrugge
ma dov' el ferro mostro
fors'havrà Giove udito il pianto nostro.
O Padre Re del Cielo
volgi pietosi gl'occhi
a l'infelice Delo,
a te dimand'aita e piang' e plora
movi lampo e saeta
a far di lei vendetta
contr'il mostro crudel che la divora

3. **A valoroso Dio**

o Dio chiaro e sovrano.
ecco il serpente rio
spoglia giacer della invita mano
mort' e l'horribil fera
venite a schier'a schiera
venite Apollo e Delo,
cantand'alzate
o belle Ninfe al Cielo.

4. **O mille volte mille**

giorno lieto e felice
o fortunate ville
o fortunati colli
a cui pur lice
mirar l'horribil'angue
versar l'anima e'I sangue

che con fiamma e tosco
spoglio il prato di fior
di frond'il bosco
cantiamo dunque a l'amoroso ballo
rendendo gratie ai Dei
d'eterna gloria
di si lieta vittoria.
[Luca Marenzio, testi di Ottavio Rinuccini]

Cuarto Intermedio

1. Io che dai ciel cader

farei la luna
a voi ch'in alto sete
e tutt'il ciel vedet'e voi comando
ditene quando il somm'eterno Giove
dal ciel in terra
ogni sua gratia piove.
[Giulio Caccini, testo di Giovanbatisto Strozzi]

2. Sinfonia

[Cristofano Malvezzi]

3. Or che due grand'alme

insiem'aggiunge
un sald'amor celeste
d'un altra gioia il mondo si riveste
ogn'alma al ben oprar s'accend'e punge
volane lune la cagion' dei pianto
e felice ritorna etemo canto.
[Cristofano Malvezzi, testo di Giovanbatisto Strozzi]

4. Miseri habitator del ciec'averno

giù nel dolente regno
null'altro scenderà
ch'invidia e sdegno
sarà l'horror sarà il tormento eterno
duro carcer inferno
a te non più verrà la gente morta
chiud'in etemo la tartarea porta.
[Giovanni de Bardi, testo di Giovanbatisto Strozzi]

Quinto Intermedio

1. Io che l'onde raffreno

a mio talento

e son del mar Regina
a cui s'atterr'e'n inchina
ogni nume
ch'ai mar alberga in seno
ad inchinarmi o Regi sposi vegno
fin dal profondo
del mio vasto regno.
[Cristofano Malvezzi, testo di Ottavio Rinuccini]

2. E noi con questa bella diva

nostr'Anfitrite
da liquidi cristalli
di peri'e di coralli
siam'a inchinar a voi
gran regi uscite.
Godi coppia reale
poi che d'ardente zelo
lieta s'inchina il mar la terra e'l cielo.
Che vede uscir da voi
un cosi chiaro seme
ch'adomera l'un polo
e l'altro in sieme.
E discacciar dal mondo
il crudo il crudo serpe rio
che di più sempr'haber
cresce il desio.
Onde farà ritorno
la vaga età primiera
vostra mercede o regia coppia altera.
Dunque fra torbid'onde
gl'ultimi miei sospir manderò fuore
ecco gentil con tuoi soav'accenti
raddoppia i miei tormenti
hai lacrime hai dolore
hai morte tropp'acerba e troppo dura
ma deh chi n'assicura
o di terra o di Cielo
s'a tort'io mi querelo
e saragion mi doglio
movetav'a pietà del mio cordoglio.
Lieti solcando il mare
cantiam compagni fidi
ecco ch'l cielo
ai nostri bei desir cortese aspira
già fatto freddo gielo
l'infelice Arion l'anima spira
dentra quell'acque hor noi
godiam felici dei tesori suoi.
[Cristofano Malvezzi, testo di Giovanni de Bardi]

3. Sinfonia

[Cristofano Malvezzi]

Sexto Intermedio

1. Sinfonia-madrigale

2. Dal vago e bel sereno

ove non cangia mai stagion il sole
ove non vengon meno
per soverchio di giel gigli e viole:
movian liete carole,
in questo di giocondo
per arrichir per adornar il mondo.
[Cristofano Malvezzi, testo di Anonimo]

3. O qual, o qual risplende

nube nell'aria e di si bei colori:
accorrete Pastori:
e voi vezzose e liete
belle Ninfe accorrete accorte e preste:
al dolce suon dell'armonia celeste.
[Cristofano Malvezzi, testo di Ottavio Rinuccini]

4. Godi turba mortai, felice, e lieta,

godi di tanto dono,
e col canto e col suono:
i faticosi tuoi travagli acqueta.
[Emilio de Cavalieri, testo di Ottavio Rinuccini]

5. O fortunato giorno

poi che di gioia e speme
lieta canta la terra e 'I ciel insieme:
ma quanto fia più adorno
quando farà ritorno
per Ferdinando ogni real costume
e con eterne piume
da l'uno e l'altro Polo
la Fam'andrà col suo gran nome a volo.
[Cristofano Malvezzi, testo di Ottavio Rinuccini]

Il ballo del Sig. Emilio de Cavalieri

Risposta al ballo del Sig. Emilio de Cavalieri

6. O che nuovo miracolo

ecco ch'in terra scendono
celeste alto spettacolo
gli Dei ch'il mondo accendono
ecco Himeneo e Venere,
co'l piè la terra hor premere.

Del grande Heroe, che con benigna legge
Hetruria frena e regge
udito ha Giove in Cielo
il purissimo zelo
e dal suo seggio santo
manda il ballo, e il canto.
Che porti ò drapel nobile
ch'orni la terra in mobile.
Portiamo il bel e'I buon ch'in Ciel si serra
per far al paradiso ugualla Terra.
Tornerà d'auro il secolo.
Tornerà il secol d'oro
e di real costume,
ogni più chiaro lume.
Quando verrà che fuggino
i mali e si distruggino.
Di questo nuovo sole
nel subito apparire
i gigli e le viole,
si vedranno fiorire.
O felice stagion beata Flora.
Arno ben sarai tu beato e pieno
per le nozze felici di Loreno.
O novella d'Amor fiamma lucente:
Questa è la fiamma ardente
ch'infiammerà d'Amore ancor l'anime spente.
Ecco ch'amor a Flora
il Cielo arde e innamora.
A la sposa reale
corona trionfale
tessin Ninfe e Pastori
de i più leggiadri fiori.
Ferdinando hor va felice altero;
La vergine gentil di santo foco
ard'e si accinge a l'amoroso gioco.
Voi Dei scoprite a noi la regia prole.
Nasceran semidei
che renderan felice
del mondo ogni pendice.
Serbin le glorie i cign'in queste rive
di Medici e Loreno eterne e vive.
Le meraviglie nuove noi narreremo a Giove
hor to coppia reale, il Ciel rend'immortale.
Le quercie hor mel distillino
e latte i fiumi corrino d'amor l'alme sfavillino
e gli' empi vitij aborrino
e Clio tessa l'histoire,
di cosi eterne glorie
guidin vezzosi Balli
fra queste amene valli

porti n Ninfe e Pastori
de l'Arno al Ciel gl'honori
Giove benigno aspiri
a i nostri alti desiri
cantiam lieti lodando
Cristiana, e Ferdinando.

[Emilio de Cavalieri, testo di Laura Lucchesini]