

## Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi.

Esther Merino

Profesora Titular

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia UCM

[emerino@ucm.es](mailto:emerino@ucm.es)

### RESUMEN:

A mediados del siglo XIX, coincidiendo con la liberalización de la cultura, la apertura de las colecciones privadas, la creación de museos y de bibliotecas estatales, se fundó la Biblioteca Nacional de España. Grandes fueron las aportaciones de distinto origen, como la de Pascual Gayangos o la de los fondos provenientes de la Colección Real, cedidas desde la Biblioteca de Palacio. De ambos casos se nutrió la nueva institución con un inestimable patrimonio, en el que se puede resaltar el material gráfico tanto como escrito y especulativo, referido a lo que forma parte de la Historia de la Escenografía. Lo que se desgana a continuación era una muestra del trabajo ya publicado y analizado minuciosamente, fruto de la creación de uno de estos Escenógrafos y de Tratadistas del siglo XVII, italianos fundamentalmente, que permiten establecer un *continuum* desde el siglo XVI, con la configuración de la caja escénica, o sea el edificio polifuncional, independiente y estructuralmente concebido para albergar todos los posibles formatos de celebración de lo que terminó por conocerse como la *Fiesta Barroca*. Además, a finales del *Cinquecento* se definió la figura del Escenógrafo profesional, como la mejor expresión de las capacidades e intereses globales del artista renacentista de raíz humanístico, que podía solventar todas las necesidades propagandísticas de los príncipes y señores de los estados modernos, con la creación de programas decorativos de notable erudición y técnica, y uno de cuyos mejores exponentes fue Bernardo Buontalenti, al servicio de los Grandes Duques de Toscana, precisamente de quien fue discípulo y muy notable heredero, Giulio Parigi.

Palabras clave: Escenografía teatral italiana, iconografía barroca, festival barroco, arte efímero. Giulio Parigi. *Guerra d'Amore*.

### SUMMARY

In the mid-19th century, coinciding with the liberalization of culture, the opening of private collections, the creation of museums and state libraries, the National Library of Spain was founded. Great were the contributions of different origins, such as that of Pascual Gayangos or that of the funds from the Royal Collection, loaned from the Palace Library. In both cases, the new institution was nurtured with an inestimable heritage, in which graphic material can be highlighted as well as written and speculative, referring to what is part of the History of Scenography. What follows was a sample of the work already published and meticulously analyzed, the result of the creation of one of these 17th century Scenographers and Tratadists, mainly Italian, who allow establishing a continuum since the 16th century, with the configuration of the stage box, that is, the multifunctional, independent and structurally conceived building to house all possible formats for the celebration of what came to be known as the Baroque Festival. In addition, at the end of the *Cinquecento* the figure of the professional scenographer was defined as the best expression of the capacities and global interests of the Renaissance artist with humanistic roots, who could solve all the propaganda needs of the princes and lords of modern states, with the creation of decorative programs of remarkable erudition and technique, and one of whose best exponents was Bernardo Buontalenti, at the service of the Grand Dukes of Tuscany, precisely of whom he was a disciple and very notable heir, Giulio Parigi.

### KEY WORDS

Italian theater stage, baroque iconography, baroque festival, ephemeral art. Giulio Parigi. War d'Amore.

“Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi”, nº 45  
Espéculo (UCM) <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html> 2/20

© Esther Merino 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html>

### **La teatralidad del Barroco.**

El filón de la Biblioteca Nacional de España permite establecer una línea argumental desde los trabajos y el significado de las creaciones de Buontalenti para los Medici, como prototipo asentado en Italia y difundido a otras cortes europeas, a las obras de sus sucesores, como Giulio Parigi, también en Florencia, a través de los grabados del francés Jacques Callot, y así poder comprender tanto las fórmulas como la semiótica aprendida de tales fuentes, por los escenógrafos del poder áulico de Felipe IV y sus sucesores en la Península Ibérica, Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Por todo ello, es de justicia resaltar la importancia que tiene el fondo antiguo de la BNE, en lo que atañe a una materia, esta de la Escenografía, en el marco del arte efímero y de la genérica Teatralidad del Barroco, que sirve para entender la trascendencia de un instrumento publicitario al servicio de las Monarquías Absolutas, en su vertiente de lúdica manifestación pública, así como la comprensible razón del interés en España por este tipo de manifestación artística. Por otro lado, son muy escasos los trabajos en castellano, dedicados a desentrañar la estética, la ciencia y la experiencia de las grandes figuras de la Escenografía Italiana del s. XVII. Y, sin embargo, abundan los términos que han intentado plasmar el significado del “exceso” Barroco: “ampulosa retórica”, “demasiado humano” decía Nietzsche, “retórico” identificado como falso<sup>1</sup>, “vacuos colores del papagayo”.<sup>2</sup> Además, hay que darse cuenta de que el Escenógrafo del Barroco no fue sólo el creador de las decoraciones teatrales. Era el artista de la puesta en escena y quizás el mejor representante de la integración de las Artes, de la “unidad y diversidad del lenguaje artístico”<sup>3</sup>, puesto que podía utilizar todos los soportes de las artes plásticas para propagar el mensaje persuasivo de las monarquías absolutistas. Precisamente, una de las metáforas recurrentes de la época para describir el ámbito de desarrollo cortesano, era la de la *Teatralidad*, siendo cortesanos y súbditos en general, los actores protagonistas, con los monarcas como centro de tal universo. Las ceremonias, la Fiesta y especialmente, las decoraciones teatrales, tanto dentro como fuera del edificio versátil en que termina convirtiéndose el Teatro, son uno de los cauces representativos de la globalidad expresiva del *Grand Goût*. El gesto del actor profesional desborda la escena y se convierte en el aspecto definitorio de la forma de presentarse en sociedad. Uno no es sino lo que se muestra en su imagen pública, y esto cobra importancia si se asume que, incluso, la percepción estamental venía determinada por la actuación en la escena social. La importancia de los usos y costumbres de la práctica escénica profesional radica en el hecho de que el Teatro aporta la estética y el léxico del espectáculo. No se puede negar que en el ilusionismo de la *ventana albertiana* está el antecedente de la Teatralidad del Barroco, en una vertiginosa carrera de consolidación de experiencias y comportamientos, que desemboca en prácticas obsesivas, como las investigaciones perspectivas y disquisiciones sobre el punto de vista, cuyo desenlace se atisba, justamente, en las creaciones de Ferdinando Tacca como continuador de Parigi, de Torelli, tanto en Italia como en su periplo francés, de los Burnacini y los Bibiena, sancionadas y codificadas por la tratadística de Sabbattini. *Quadratturas*, *Glorias*, *Vuelos*, *Apoteosis* son algunos de los términos acuñados para denominar los instrumentos de los que se sirvieron en la creación y adorno del marco, el movimiento y la semiótica de los espectáculos. Con todo, el componente lúdico *per*

---

<sup>1</sup> Como recoge Oscar CORNAGO BERNAL en “Nuevos enfoques sobre el barroco y la Posmodernidad” (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor), *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, 2004, 22, pp. 27-51.

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

<sup>3</sup> CHECA, 2004, p. 26.

se no existió sino como mero aderezo secundario. Lo esencial era la didáctica del *Poder y la Gloria*.<sup>4</sup>

### Giulio Parigi (1571-1635)

Hijo de Alfonso di Santi Parigi, a Giulio<sup>5</sup> se le debe el diseño del *Isolotto* de los Jardines Boboli, entre 1618 y 1620, dentro de los parámetros del Manierismo tardío<sup>6</sup>, con influencia de Giambologna, a través de su maestro Pietro Tacca (1577-1640). El mismo estilo impactante y expresivo, que se deriva como alumno de Bernardo Buontalenti (1523-1608), a la hora de configurar las decoraciones para los festejos promovidos por y para los Medici. Y, si Parigi es el creador del corpus de contenidos y de la semiótica de las Fiestas, el francés Jacques Callot<sup>7</sup> fue quien difundió la iconografía celebrativa, el marco y los personajes, cuyos modelos florentinos sirvieron de referencia para la inspiración de los creadores de las Decoraciones del Poder y de la Escenografía Teatral del siglo XVII y XVIII. Como “valido” cultural de los Medici uno de sus primeros encargos fue la organización de los festejos para la escenificación de un torneo temático de carácter cortesano, conocido como “*Mostra della Guerra d’Amore Festa del Serno. Gran Duca di Toscana fatta l’anno 1615 y 16*”. El torneo-carnaval del Jueves Santo antes de Cuaresma era un evento público para toda la ciudad de Florencia. Cosme II eligió en honor de su esposa, María Magdalena, un desfile triunfal, un ballet ecuestre y varios encuentros bélicos simulados, todo lo cual se mostró en forma de Torneo en la Piazza de Santa Croce, el 11 de febrero de 1616. La historia de la Guerra del Amor fue escrita por Andrea Salvadori, y publicada como un “souvenir” del Festival. Narraba la batalla entre el Rey Indamoro de Narsinga, cuyo papel interpretó el mismo Gran Duque, y el Rey Gradamento de Melinda, encarnado a su vez por su hermano Lorenzo, pareja de Lucinda, Reina de la India. La música entonaba una métrica adulatoria de la Casa de los Medici y fue ejecutada por cantantes sobre elaboradas carrozas. El tema de los dos contendientes que luchaban por la mano de una bella dama, indudablemente aludía a María Magdalena, pero los versos de Salvadori incluían un mensaje de propaganda política, con el fin de glorificar el poder y el prestigio del Gran Duque, así como llevaban implícita la reivindicación del papel de Toscana en la geopolítica europea. De hecho, como en la famosa *Naumachia* de 1589, diseñada y organizada por Buontalenti, era deseo de Cosimo, recuperar los espectáculos de la antigüedad grecolatina, con este *ballet* ecuestre, así como se pudo comprobar igualmente en un festejo similar, la *Rostra dei Venti*, con el que se deleitaron los asistentes a sus propios esponsales en 1608. Para estas fechas, la fórmula del torneo ya había perdido su esencia bélica, pasando a ser entendido como coreografía dulcificada más bien, sobre diseño elíptico en imitación de la planta del Coliseo o Anfiteatro Flavio, incidiendo en la deuda estilística latina, con la que emparentan en líneas generales los espectáculos florentinos.

---

<sup>4</sup> E. GOMBRICH, *Historia del Arte*, título del Capítulo 22, de la edición Debate, Madrid, 1997.

<sup>5</sup> Se encuentran noticias al respecto en L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venecia 1954. De la misma forma que en R. LINNENKAMP, “Giulio Parigi architetto”, Riv. D’Arte, VIII, 1958. Según Warren Kirkendale, Giulio di Alfonso Parigi, el nieto de Bartolomeo Ammannati (Archivo de los Medici, ID 327), aparece en el listado de cortesanos al servicio de los Medici entre 1597 to 1634. Kirkendale especifica que Giulio fue bautizado el día después de su nacimiento el 7 de abril de 1571, desposado con Caterina di Andrea Bartolotti el 3 de Julio de 1605, constando como fallecido el 14 de Julio de 1635. Era, a su vez, hijo de Alfonso Parigi, a quien se menciona en el mismo índice documental mediceo, entre 1635 y 1636, al servicio del Gran Duque Fernando II, con un salario de 15 escudos, en 1639 remunerado con 25 y desde 1641 a 1656 con 30 y domicilio en *via Maggio* cuando falleció, el 16 de octubre de ese año.

<sup>6</sup> Rudolf WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra, Madrid 1979, p. 132.

<sup>7</sup> *Jacques Callot (1592-1635)* Actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre et la ville de Nancy á Paris et á Nancy les 25, 26 et 27 juin 1992, bajo la dirección científica de Daniel Ternois, Paris, Louvre Klincksieck 1993. En esta interesante obra de referencia sobre el grabador francés se dice que no era un mero ilustrador de los espectáculos, sino que su trabajo gráfico se inspiraba en sus predecesores, como Scarabelli, de manera que contribuyeron a la evolución de la Historia del Espectáculo en Florencia, “par sa capacité á traiter les arguments d’un spectacle, en les fixant avec cette efficacité de la transcription synthétique qui est propre aux seuls arts figuratifs et en particulier á la gravure, art de la légèreté alerte et des multiples”, p. 207.

En el origen de los modelos de influencia de Parigí para estos espectáculos con motivo de la visita del séquito urbinés, no son únicamente las *Sbarras* de Buontalenti, sino también las Mascaradas ideadas por Vasari a mediados del siglo anterior<sup>8</sup>, en las cuales su sucesor en la dirección de las decoraciones llega a la máxima tensión posible en el difícil equilibrio entre creatividad y propaganda, que terminan decantándose hacia ese lado, gracias a composiciones en el marco escénico que supone el propio urbanismo de la ciudad, así como a las figura de ese catálogo recopilatorio de muchas de las figuras que se encuentran en las estampas grabadas por Callot. No sólo las representaciones puramente teatrales sirven a ese propósito laudatorio, sino que las Carrozas, estas maquinarias móviles articuladas, constituyen capítulo indispensable para la comprensión de toda esta grafía del poder. Se recuperan tradiciones del pasado, desde las primitivas de la Antigüedad, que portaban la impedimenta de intendencia militar y trofeos de los vencidos, adornadas y figuradas, para desplegar el mensaje de la Victoria en procesiones y cortejos triunfales de generales y emperadores. Pasando por los carros, a veces, de uso incomprensible o directamente imposible, de los diseños de artistas como Durero, dentro de la campaña de glorificación de uno de estos visionarios de los Príncipes y Señores del Renacimiento humanístico, como Maximiliano I de Austria. Hasta los fastuosos carruajes de la Apoteosis del Barroco, cuyas bases asientan en creaciones como éstas, emanadas de la trabajada originalidad de Parigí, que servían al propósito de resaltar una circunstancia social, que más allá de ser reflejo de una realidad, eran exponente efímero de una suerte de ilusión, de un Teatro Social, en el que termina por convertirse la sociedad del Seiscientos. Como ocurrió en una buena parte de los Estados que declinaban a medida que transcurría el siglo, cuanto más se avanzaba hacia la decadencia, más visibles eran las muestras de ostentación, de sobre abuso ornamental tanto como programático, en los espectáculos en los que la debilidad quedaba oculta tras una pátina distorsionadora de la realidad, a la manera de anamorfosis visual.

La globalización de la digitalización masiva de buena parte de los fondos documentales de museos y bibliotecas, acelerada con la crisis de la pandemia universal, ha facilitado el acceso *on line* a material disperso y en este caso<sup>9</sup>, relacionado con el tema, del libreto de este festejo, en la British Library en el que se pueden visualizar las descripciones detalladas de todos los componentes del espectáculo, indumentaria, coreografía, incluyendo algunos diseños de personajes que finalmente fueron descartados en las escenas sintéticas de las estampas de Callot y cuyos esbozos resultan todavía más interesantes, si cabe, para comprender la totalidad del montaje final que pudo ser contemplado en el escenario de la *Piazza di Santa Croce*, como ejemplo temprano de la lúdica áulica.

---

<sup>8</sup> Se puede ver el ejemplo del ingenio de Vasari en los diseños de disfraces, como el de la *Bufolata* de 1566, uno de los espectáculos de moda en el siglo XVI florentino. Se trataba de un festejo que recreaba una partida de caza, una mascarada en la que los grupos de participantes, jinetes, con sus séquitos correspondientes y relacionados todos con el dicho tema. practicaban una batida, ataviados como personajes históricos y mitológicos o incluso personificando conceptos alegóricos, y teniendo la capital toscana como escenario de la persecución. En *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Catálogo de la Exposición (Real Alcázar de Sevilla 2000), SEACEX 2000, cat. 103, p. 419.

<sup>9</sup> Me alerta sobre ello el profesor de la Universidad Rey Juan Carlos y académico de Artes Escénicas de España, Eduardo Blázquez Mateos.

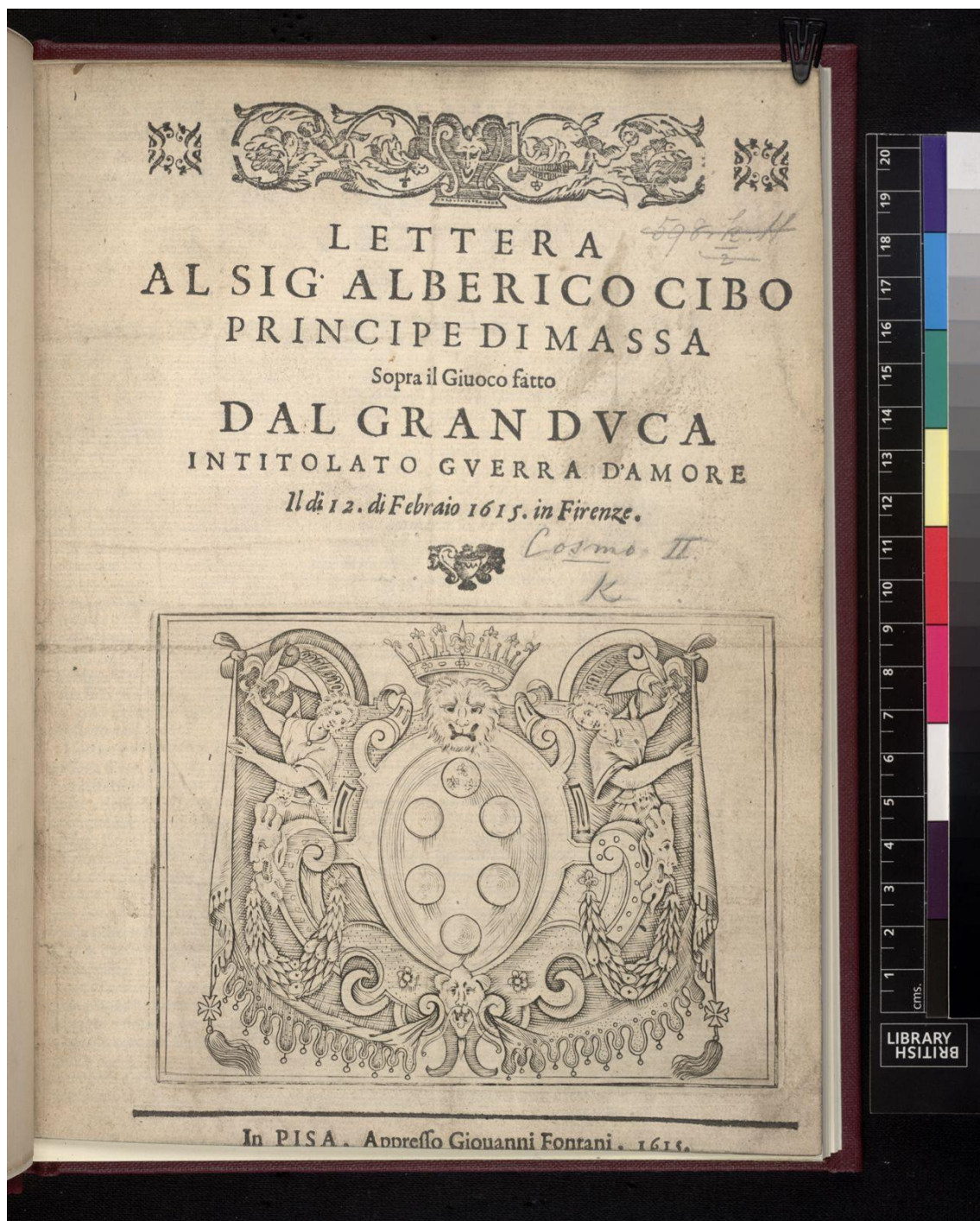


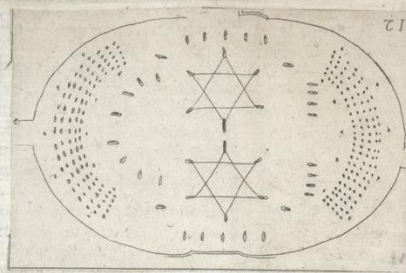
Fig.1. Portada o *Frontis* del libreto. Giulio Parigi escenógrafo. *Guerra d'amore*, British Library.

ne: preffo all'Vna hauèua vn'Elefante: l'habito era d'oro sparfo di perle, e gioie, fi come ne haueua anco ornata la barba, & la chioma, che l'vna, & l'altra apparua di effere come di fila d'oro. La Monarchia Indiana veftiua d'habito più ricco, e più vario di tutte le altre: Portaua l'arco alla foggia del paeſe, & la Targa con vn Sole, che ſurgeua dell'Onde. Il reſto del Carro hauèua all'intorno effigiato con ricco lauoro i più principali fatti, & i più glorioſi di Trofei di queſte quattro Prouincie. All'intorno del Carro veniuano otto Giganti, alcuni con pietre in mano, che moſtrauon di tirare, & altri con l'arco di quando in quando faceuan viſta di ſcaricare, & eran accomodati con tal arte, che con trapaffar ciaſcuno quaſi la metà dell'humana ordinaria grandezza, hauèua con tutto ciò, & moſtraua, & adoperaua ciaſcuna parte, e ciaſcun membro del corpo, & a ſuoi proprij, & miſurati luoghi, & vſitij. La viſta di queſti, & del Carro, era aſſai ſimile alla picciola forma, che qui ſene moſtra.

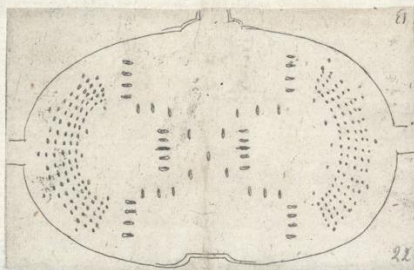


Il Principe Don Lorenzo rappresentaua la perſona del Re Gradameto, l'eſercito ſuo era del medefimo numero, & qualità di perſone, & armate dell'armi medefime, & ſecondo, che apparua ſul piazza la gente d'Indamoro dalla banda d'Oriente, coſi comparua con egual corriſpondenza dalla porta di Ponente, quella di Gradameto; ne vi hebbe altra diuerſità di figura, ſe non nella forma della ſquadra della fanteria, laqual era ſola due ſquadroni l'vn d'auanti, e l'altro adietro, & quelli d'Indamoro, come habbiamo raccontato, ne moſtrauon quattro; Di più quella di mezzo che circondaua il Re Gradameto, fù in forma quadrata, doue quella d'Indamoro era ouata. L'altra differenza fù nel colore, ſendo queſto di Gradameto incarnato, e nero. Della prima ſquadra incarnata, fù capo il Sig. Niccolo Giugni, li quattro Cavalieri, il Marchefe Franceſco Malaſpina, il Sig. Aleſſandro de Bardi, il Sig. Ottauio Piccolomini, & il Sig. Alfonſo de Ricci. Della ſeconda, fù capo il Cavalier Girolamo Strafoldo, & i ſuoi Cavalieri, il Conte Aleſſandro Bentiuogli, il Conte Erneſto Monte Cuccoli, il Conte Niccolò Caprari, & il Sig. Pio delli Obizzi. Alle due ſquadre nere, della prima, fù capo il Sig. Giulio Vitelli, e ſuoi Cavalieri, il Sig. Bartolomeo della Staffa, il Sig. Balduino de Monti, il Sig. Horatio dal Monte, il Sig. Bartolomeo Panciatichi; Et della ſeconda, il capo fu, il Sig. Paolo Scierengh, & i ſuoi Cavalieri il Sig. Girolamo Colloredo, il Sig. Cefare Cauennaghi, il Sig. Niccolò Orlich, & il Sig. Benedetto Pichi. Il color della fanteria, fù il medefimo a liſte incarnate, e nere, & la foggia dell'habito era all'vſo della Prouincia; & qual dalla ſequenti picciola imagine ſi poſſa raccorre

Fig. 2. Giulio Parigi escenógrafo. Guerra d'amore, British Library.



Girarono poi galoppando parecchie volte, serbando sempre la figura medesima, & tornatisene con li altri quattro al lor posto, usciron quattro del ballo dalle bande di fuora, & fecero tutti insieme vna volta stretta a man dritta, poi vna passata in croce, & voltandcsi indietro pur a man dritta fecero vna volta intera a man manca, & andando alle quattro cantonate de i corni, & seguendo le altre squadre con bisce, & rigiri con quattro passate si ritirarono a i posti loro. Nell'istesso tempo li altri sei, doppo hauer fatte a fermo alcune coruette, si auanzarono in mezzo, facendo vn girò sù la man dritta, & andarono coruettando tanto sù quella mano, che li due Principi si trouarono al rincontro per il lungo della piazza; Poi tutti sei fecero vna volta a man dritta, con vna treccia di tre in tre, & sen'andorono con li altri quattro alle loro squadre, restando tutti nella seguente figura.



Quiui fermati a riposare le quattro squadre di mezzo, si mossero girando vna volta in cerchio attorno alle due del ballo. Et poi che furon fermati si spinsero auanti le quattro squadre de i corni, vna incontro all'altra, & li Cavalieri in fila vn doppo l'altro s'andarono intrecciando, & con vna passata tornò ciascuno al suo posto. Poi si voltarono le squadre di dietro, & tornarono nella figura, che al principio del combattere haueuan formato, & fu la prima che si vede di sopra.

Doppo questo fecero il giuoco de Caroselli spingendosi auanti lanciando, dando carica, & ritirandosi squadra a squadra fino a quattro volte; Et alla quinta le due squadre, che si trouarono in mezzo, & all'incontro cominciarono a darfi dietro l'vna all'altra, caricandosi in giro due a due, & cercando di farfi prigione: Et doppo molti giri si suilupparono, & tornarono a i luoghi loro, li Principi s'andarono incontro, & auuicinatosi a dodici braccia si posero in coruette, & si passarono fino alla distanza medesima l'istesso fecero li altri quattro Cavalieri, & si posero a i lati a loro Principi. Poi tornarono i Principi, & poi li sei a far il medesimo. Poi di nouo andarono i Principi ad incontrarsi, & auuicinatosi volò ciascuno a man dritta in trauerfo della piazza. Et li altri sei fecero il medesimo. Ritornati a incontrarsi prefero la volta in tondo a man dritta poi a man manca; Li altri quattro nello stesso tempo fecero vn cerchio maggiore attorno ailor

Fig. 3. Giulio Parigi escenógrafo. *Guerra d'amore*, British Library.