

# ESCENOGRAFÍA ARCÁDICA.

## PATHOS ESCÉNICO de ABY WARBURG.

Eduardo Blázquez Mateos

URJC

*Historia del Espectáculo. Historia de la Escenografía, de la Antigüedad al siglo XVIII*, supone el descubrimiento del poder visual y estético de la escenografía narrativa que, con capacidad para evolucionar, se adentra en los teatros y en la ciudad para dialogar con la arquitectura y la pintura en el devenir de estilos que transcriben el poder cambiante del espacio escénico desde la Antigüedad al siglo XVIII.

Esther Merino Peral, docente e investigadora innovadora, pone de relieve la sabiduría de los genios en las Artes Escénicas, nos descubre la historia de la escenografía con ingenio, incidiendo en el triunfo de la Pastoral Áulica que, además de penetrar en los conceptos de percepción visual, se desglosa en una singular evolución cronológica apoyada en las transformaciones llevadas por artistas que, además de revolucionarios, mantienen la teoría de mimesis en el espacio ilusionístico de los clásicos. Un itinerario desde Vitruvio a Juvarra.

Las inéditas fuentes cotejadas, desde manuscritos a grabados, permiten mostrar un mapa completo e insólito sobre la historia de la escenografía y su iconografía. Un itinerario realizado con destreza innovadora que aflora poniendo el foco en el poder de las imágenes que ilustraron los relatos escénicos. El análisis detallado y el contraste de fuentes se ejecuta con rigor, al tiempo compartiendo las resonancias oníricas, como por ejemplo en páginas dedicadas a la poética de las ruinas representadas desde Venecia. Un viaje desde Mauro a Piranesi.

Ante la lectura de tan emblemático texto, surge la necesidad de exponer y razonar sobre el análisis pictocrítico warburgiano como metodología primordial que, sin duda, permite desgranar las tramas creativas de civilizaciones distintas en su transversalidad y, a la vez, sustentan la dimensión científica y creativa del Humanismo y del Renacimiento italiano.

El dominio del Humanismo pagano facilita las relaciones entre las artes para dar sentido a la obra de arte total, tal como se entendió la escenografía en la época moderna. La creatividad de la historia de la escenografía se entrecruza y toma como modelo de análisis la complejidad visual del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg; dos de sus conceptos centrales están en la obra: la pervivencia de la Antigüedad y las fórmulas del *Phatos*. Uno de los ejemplos más clarificadores en la unidad dramática está representado en los impactantes montajes de Burnacini.

Lodovico Burnacini es, sin duda uno de los protagonistas del libro, su capacidad creativa, integrada en sus conocimientos de ingeniería, aportaron una renovada visión en la que asientan los ideales estéticos del *Seicento*, un siglo generador de hipótesis, al que los escenógrafos aportaron su reinterpretación de espectáculos de tradición anterior como Torneos y Carruseles, incluso yendo más allá, con la creación de géneros singulares dentro del ámbito dramático como fueron Óperas, Mascaradas y Danza; estas dichas contribuciones ya quedan explícitas en el impactante montaje de *Il Pomo d'Oro* en el Teatro de la Cortina, con sus formulaciones iconográficas, proyectando transiciones espaciales epatantes, las cuales patiendo de Vitruvio y del concepto de unidad albertiana del sigl XV, lograron crear una de las características esenciales de la escenoplástica del Barroco.

El montaje de Burnacini se articula con el planteamiento de soluciones al estilo de los paneles warburguanas en referencia a la iconografía de las tinieblas y del nocturno, infiernos representados que se convirtieron en contenidos primordiales en Aby Warburg; traduciéndose así en un reflejo del alma del artista con un componente autobiográfico, asentado igualmente en los motores del alma de Leonardo, manchas enlutadas que son abordadas en este estudio referencial, que tiene un reflejo especial en la iconografía de las ruinas perpetuadas en las pinturas gigantescas de Buontalenti y el propio Burnacini.

La intención del espacio y del movimiento es intrínseca, se concatenan entre fugas explicadas en los compartamientos y las acciones de los personajes; la profundidad es la expresión de un ideal de belleza explicado en los tratados de perspectiva, clasificada como la *Scena Lunga* dentro de los ejes cruciales de la aventura espacial.

Burnacini, después, en *Il Fuoco Eterno* (1674) creó un entramado que puede explicarse con la mirada crítica que, sobre las imágenes, desarrolló Warburg; el *phatos* se transforma en acto puramente escénico; se organiza el drama sin desterrar el enigma generado por Burnacini en la escena V, en el atrio del Vestíbulo de las Vestales, con la estatua de la diosa, la Virtud, sobre una nube mágica, incidiendo en la iconografía aérea que pone de relieve el poder divino en un renovado imaginario escénico sobre un ilusorio teatro del mundo, transformado en cosmovisión metafórica basada en los cuatro elementos sobre los que se impone el criterio del Absolutismo de la lúdica áulica, aportando el imaginario psíquico que se refleja en los espejos barrocos, ingenios de un efectismo que reforma los sentidos alterados con mascareros de gran escala (Gigantismo); se recupera el dramatismo extremo dionisiaco del apoteósico *Il Pomo d'oro* (1668) que, al retomar los infiernos descritos por Dante, anuncia el evocador mensaje del libro, relacionando las cavernas (los impulsos primigenios) con las cuevas de Vulcano o con los Cíclopes (ejército del Caos).

En este magnífico trabajo se intensifican los contrastes, el impulso primitivo del movimiento, que tiene su eje en las coreografías originarias y en la danza, se amplía con el conocimiento de la Antigüedad, desde Creta a la Roma de los emperadores; un estudio que ancla sus raíces en las propuestas del mismo Warburg que determina hasta la denominación de la página web y las distintas colecciones de la labor editorial de su autora. Con unas pulsiones de Eros y de Thánatos expresadas en la diagonal de la escena y en el éxtasis de intérpretes y bailarines, todos integrados en el panorama que se aborda en el texto. El coreógrafo también como escenógrafo. El Fuego, desde la mirada remota de Tales de Mileto, fortalecía la alegoría de la Armonía de las Esferas, apoyada eternamente en las relaciones pitagóricas de las música. El Sol representa la Tragedia (Apolo). Claudia, la indiscutible protagonista de *Il fuoco eterno* representa la Virtud; en el baile de las ninfas del Tíber, Escipión emerge dialogando con la simbólica planta centralizada que, en contraste con el bosque, expresa el conflicto del orden apolíneo frente al misterio dionisiaco de la Naturaleza, esencial en su siniestra oscuridad. Burnacini convertido en precursor en hábil y sutil intérprete de las formulas escenográficas barrocas, pero, al tiempo, visionario de unas transformaciones por agotamiento del modelos, que presagia las propuestas

de Juarra y el Triunfo de la Pastoral Áulica, el gran exponent de la semiótica escenográfica del siglo XVIII.

Los Bibiena son estudiados con destreza, mostrando las propuestas esquemáticas que surgieron del epicentro boloñés. Desde la perspectiva artificial a la representación pintoresca de las ruinas, se amplían las dimensiones de la difusión del repertorio de esta escuela artística. Se desgranar las aportaciones de la perspectiva matemática con exactitud, sin olvidar la perfección estética que canalizaba los ideales de los humanistas. La afición por el punto de fuga lateral no sustituye al eje axial, aunque va cobrando relevancia la diagonal anunciada en Venecia con Tintoretto, de la misma manera que el espacio se dramatiza con la perspectiva oblicua definida y experimentada por la familia Bibiena para definir la *quadratura*, sin olvidar los itinerarios del trampantojo y del ilusionismo, revistiendo la apariencia de realidad con una verdad engañosa. ¿Qué es Verdad?

### ***Et in Arcadia ego.***

El vínculo de Virgilio con Vitruvio es una de las claves para descifrar el texto. La representación espacial lleva a los lugares comunes y al jardín para recorrer las grutas, los montes alegóricos, los árboles en perspectiva, las pérgolas, las fuentes, la galería de esculturas, las mansiones, los templos, las escaleras, los cielos y las ruinas que llevarán a la *Ruine Herbose*, a la reordenación de la caja espacial en el siglo XVIII, en un cierre magistral del libro.

### ***La Terra Trema en Arcadia.***

Los libretos conservados y las imágenes construyen una evolución rigurosa sobre las celebraciones y las decoraciones escenográficas que, entre diferentes montajes efímeros, reconoce a los miembros arcadianos que jalonan creaciones espaciales.

Filippo Juvarra fue capaz de revelar los procesos de transformación que transcriben, desde las claves de la escenografía, la esencia del espacio escénico para abordar los ideales asociados al cambio del siglo XVII al XVIII; en este sentido, la recuperada y ensalzada obra de Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), destacada por Esther Merino, resulta crucial para constatar la llegada de la representación escénica de la

Naturaleza triunfal. En la escena de la alegoría de la Fama, descrita como *La Fama con la tromba in mezzo allá foresta*, se plasma un sublime espacio para la obra *La sincerità triunfante*, de Ottaviano Castelli, de 1639; el paisaje de la pastoral escucha el panegírico de la Fama, su música, que exalta el poder de los bosques, recuperando el drama de las raíces convertidas en sombras que dan forma a suaves diagonales deudoras de la pintura veneciana.



*Díptico. Grimaldi.* El diálogo entre la arquitectura y el paisaje es una constante en este trabajo que se desgrana a continuación, como prolongación de uno de sus primeros estudios de la profesora Merino sobre la obra de Giulio Parigi en la *Liberazione di Tirreno*, de 1616; con Grimaldi, la pintura de paisaje define la forma de afrontar una evolución escenográfica, que sirve para comprender las transformaciones que desembocan en el siglo XVIII, permitiendo diferenciar y unir, como en Warburg; la visión del bosque y la del jardín, dos iconografías de lugar y de tiempo, diseñando conceptos de perspectivas diferentes, ampliados junto a la historia de los fundamentos de la arquitectura, haciendo dialogar tratados de perspectiva con la literatura paradisiaca de Virgilio.

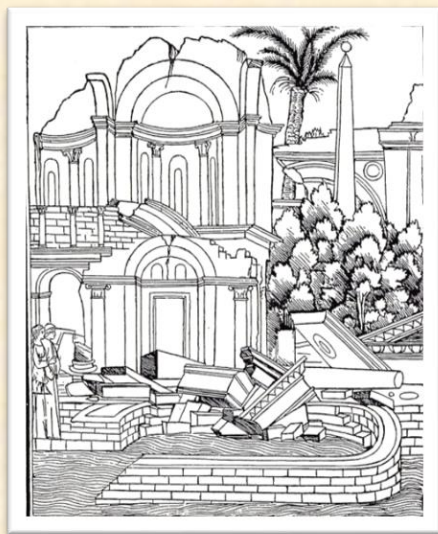
...

*La Fama* se convirtió en *leitmotiv* en las Artes Escénicas, la alegoría de la Fama resulta esencial para intersección de las artes desde la *picta poesis*, siendo protagonista en la obra de Virgilio, volando la noche a través de cielo y tierra, convirtiéndose en una pieza clave para recordar los cuatro elementos desde la paráfrasis, a manera de *écfrasis* simbólica.

Los palacios y los jardines definen una parte de la evolución espacial, los arcos principales/triunfales y los recintos con pérgolas, van facilitando las transformaciones y las mutaciones de la sistematización jerárquica de un universo enriquecido por carros alegóricos, que remiten indudablemente a la puesta en escena de los emperadores y generales romanos, enlazando al tiempo con una literatura que aportó el valor lírico de los Triunfos, un ejemplo revelador recuperado en los carros alegóricos de *El Sueño de*

*Polifilo*; en los Triunfos de Júpiter como demiurgo máximo de este maravilloso universo ilusorio teatral, jalonado de las piedras preciosas y del ritual escénico efímero erigido en piezas de orfebrería retórica en el cual, la escena se transforma en diamantes refulgentes del mensaje propagandístico.

Los escenógrafos italianos potenciaron la unión del concepto del espacio con la *ut pictura poesis*, con la representación de escenografías que tienen en Ariosto y en Tasso una singular capacidad para deslumbrar. La *Armida* de Tasso logró la visualización literaria del Manierismo. La fuerza espacial de las creaciones florentinas, que proceden, en gran medida, de los tempranos paisajes de Bernardo Buontalenti, responsable de los escenarios de *La Pellegrina*, los cuales se pueden comparar con las destrezas de los caprichos pintados por Panini, que cristalizaron en las obras de Bataglioli; la dialéctica espacial de la *Armida* de Berain, desdoblada entre el caos y el orden, traducen los contrapuntos de las ruinas infernales gestadas como preámbulo de las inquietudes del siglo XVIII, ideales alabados en las posteriores obras de Benois.



*Diptico*. Las Ruinas en el Renacimiento como espejo del Romanticismo. Desde el *Sueño de Polifilo* con su visión onírica de las ruinas, como ideal verificado en Buontalenti y en Pirro Ligorio, escenarios que definen las conquistas en la iconografía pintoresca del siglo XVIII, escenarios reelaborados por Aby Warburg en el plano iconológico; a partir de las aportaciones de Buontalenti, redescubriendo las claves ideológicas de la escenografía tejida a la idea de arte total. En el Segundo *Intermezzo* de *La Pellegrina*, de 1589, Buontalenti crea la Competición de las Musas con las Piérides, las Musas victoriosas, con sorpresas mecánicas que mejoraron el mensaje, como los autómatas que posibilitaron la ilusión de urracas que volaban por el espacio escénico. El jardín de Helicón se convierte en un emblema que traduce las atmósferas de luz y oscuridad, sombras simbólicas que definen árboles aislados y bosques contrapuestos a pérgolas, deudoras del arqueológico y onírico peregrinaje de Polifilo, ahora analizados con detalle minucioso.

...

Buontalenti es una figura clave del entramado de la historia de la escenografía moderna, porque, además de las innovaciones tecnológicas innovadoras, supo llevar a la práctica los postulados de Serlio y Barbaro, para ampliar las escenas vitruvianas con las reglas de la perspectiva lineal; la escenografía aplica la perspectiva y ordena un eje axial con la calle fugada, aunque se rompe para crear mutaciones con irregularidad intencionada, con desplazamientos de bloques; cielo y tierra mutan en base al relato, a los sucesos. El escenógrafo como *gran mago* de la ilusión escenográfica llegará a ser considerado tras Buontalenti quien lo fuera en el siglo XVII, Torelli.

Las Musas de la historia de la escenografía científica, en su vínculo con la perspectiva, protagonizan los ciclos espaciales, asociados a una vida espital superior, es decir, se trata de vivir humanísticamente, como indicó Cicerón. El papel educador de los escenógrafos, en sus formas vitales, educan para traducir las rutas de los astros, temblores de la tierra, que traducen la inestabilidad ante el eclipse temático; los movimientos y desplazamientos de la escenografía afectan al mar y a la tierra, como ejes de las creaciones de los genios de las artes escénicas, recogidas en el himno textual, un panegírico a la vocación espacial desde la visión simbólica de la perspectiva que, a su vez, se alimenta del paisaje simbólico y sensual creado para transitar por el triunfo de la escenografía científica iluminada por la utopía del Renacimiento, sacralizado desde Francesco Colonna y Filarete.

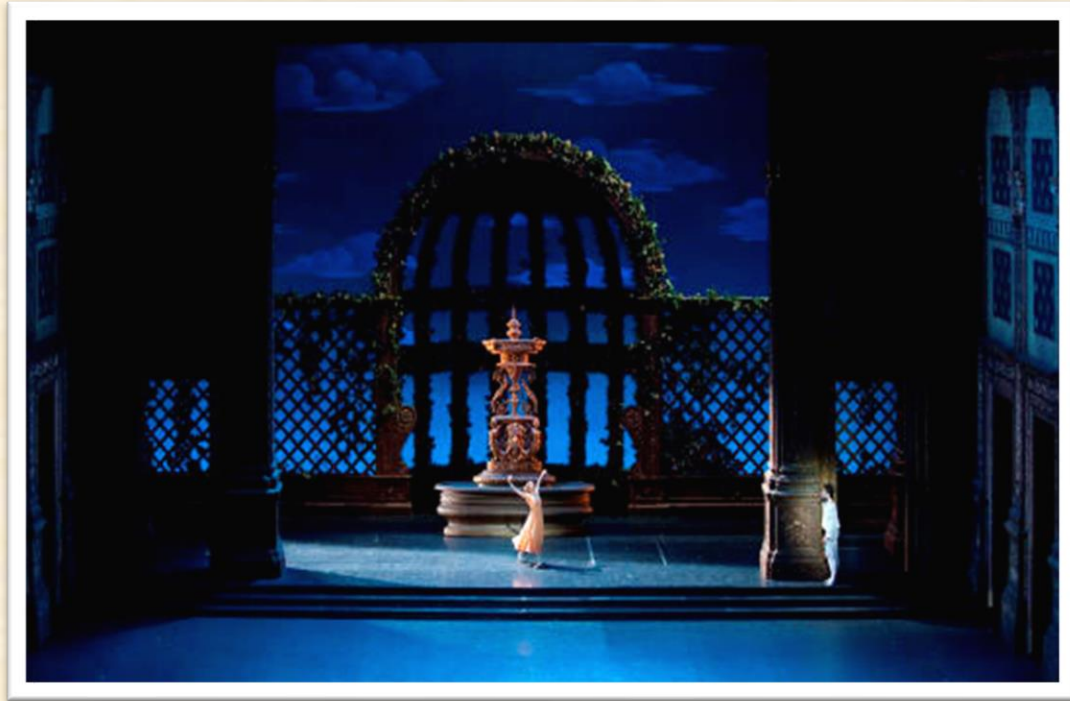
Las creaciones de la política cultural del *capo/valido cultural* Giulio Parigi se intensificaron con una intensidad plenamente barroca, en la que la perspectiva infinita y la concepción de la naturaleza se subliman dentro de esos espacios de poder que fueron los escenarios, protagonizados por la emblemática iconografía del Gigante mítico, con el que se identificaban los nuevos monarcas del Absolutismo, que conectan desde la Florencia medicea al resto de sedes del poder de la época moderna, como Parma.



Díptico. La tabla de Urbino en *Romeo y Julieta* de Ezio Frigerio (siglo XX). Himno a la escenografía del pasado, donde se elogia la ciudad ideal, hilo conductor de un relato iniciado en la escena trágica de Vitruvio, perpetuado en el Teatro Olímpico de Vicenza, con la nueva ciudad ideal constituida en iconografía de la escenografía, en analogía de Tebas o de Roma. El templo centralizado remite a la imagen perfecta del círculo, núcleo simbólico reforzado por las coreografías definidas en círculos vinculados con la iconografía arquitectónica del personaje de Julieta.

...

Una de las consecuencias más latentes de la evolución revelada en el texto, se encuentra en la obra de Ezio Frigerio ya en la época contemporánea, un escenógrafo con capacidad para traducir los contrastes de las iconografías de tiempo, lugares llevados a una síntesis idealizada e impulsada por los órdenes clásicos constituidos en fuentes de belleza; la puesta en escena para el gran ballet de Nuréyev, *Romeo y Julieta*, pone de relieve los temas y la iconología de la escenografía tan vigentes desde la época moderna en la escenografía contemporánea; la *ventana albertiana*, llevada a gran escala, ordena dos espacios separados/unidos por una escalinata retomada de Appia; al partir de la arquitectura del Teatro Olímpico de Vicenza, el jardín potencia el eje axial desde la fuente monumental a la pérgola-exedra, refugio ornado por flores y guirnalda que convierten a Julieta-Polia en la Ninfa de Aby Warburg. El Triunfo de la Naturaleza escenográfica de antaño.



*Ezio Frigerio, El jardín de Julieta como locus amoenus iluminado por Venus, diosa que conduce por su teatro acuático a su isla primaveral. La escenografía de Julieta se cubre con los cielos que emulan a Mantegna y a Buontalenti, la pérgola se convierte en la protagonista, se constituye en símbolo liberador y en escenario para la declaración de amor. Julieta es la fuente, la pérgola, la exedra, la hiedra, el balcón y los pórticos, es la luz y el conocimiento. Julieta es la representación más perfecta de una Naturaleza ideal que se gestó en la época moderna, en el marco del ideario escénico y que permanece latente en la escena contemporánea.*

***Eduardo Blázquez Mateos, profesor titular URJC, miembro de la Academia de las Artes Escénicas.***