

# HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA EN EL SIGLO XVII: CREADORES Y TRATADISTAS

Esther Merino Peral



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Secretariado de Publicaciones

# TORELLI. BELLEROFONTE. CAP. LIBRO.

ESTHER MERINO



“*dramas híbridos*”<sup>105</sup> complementados con temas y motivos de la imaginaria mitológica como el *Orfeo* de Poliziano, o *La festa del Paradiso* (1490) y *Danae* (1496), de cuyos montajes también se tuvo que ocupar Leonardo en Milán al servicio de los Sforza, constituyendo sólidos preámbulos del género dramático de los Intermezzi, las Fábulas y las óperas posteriormente, abandonándose por el camino las decoraciones escénicas medievales, sustituidas progresivamente por fingidas composiciones en base a los nuevos preceptos de la perspectiva de Pacioli o Brunelleschi, sancionados en los escritos recopilatorios de Alberti. Y, progresiva pero inexorablemente enriquecidos con partitura, danzas y efectos mecánicos.

Los procesos creativos de Leonardo, para decorar las mágicas representaciones de tales historias, siempre son interesantes. Sus bocetos de entramados arquitectónicos, máquinas y decoraciones propiamente establecieron el soporte primario del que se sirvieron sus sucesores en tareas de semejante estilo. Así, es imposible no percatarse de las similitudes entre el esbozo, para ilustrar una “*calle vitruviana*”, como sustrato de los grabados recopilatorios de las escenas de los géneros dramáticos definidos por Serlio, en su *Segundo Libro*, en 1545. De la misma forma que apenas los cuatro trazos que le sirvieron de inspiración para la ambientación del Mundo del Hades, se perpetuaron en los diseños del Infierno de Buontalenti, Vasari, Parigi o Tacca. Los espectáculos ya montados en todo su esplendor, debieron dejar fascinados a quienes tuvieron el privilegio de degustarlos. No podemos sino aventurar, conociendo su fructífera imaginación, las máquinas que pudo emplear para que volaran y se movieran por los aires los protagonistas, fascinado como estaba por todo tipo de recursos de los antiguos en estos temas, tal y como se dilucida de la contemplación de sus estudios del famoso y legendario teatro móvil de Curión en el siglo I antes de Cristo, por ejemplo, o los fantásticos diseños de la mecánica lúdica de Herón o Jerónimo de Alejandría, como se le conocía en España. En lo que sí parece haber acuerdo igualmente es en el funcionamiento, o mejor dicho distribución tripartita de la escena: a nivel del suelo, a media altura o nivel intermedio y un tercer nivel superior, para representación tipológica del Olimpo mítico, recurrentemente reutilizado por los escenógrafos durante varias centurias, quizás emplazado gracias a una plataforma elevatoria y estabilizada en esa altura. Mandorlas y discos rotatorios<sup>106</sup> de una práctica ya habitual, para cuando dichas fórmulas fueron recogidas por Sabbattini en su tratado de 1638.

105. *Ibidem*, p. 291.

106. Interesante al máximo el apartado dedicado por Povoledo a la interpretación de los elementos técnicos usados en las primeras representaciones de estos espectáculos renacentistas, *op. cit.*, pp. 295-298.

En este itinerario por el proceso de configuración de la escenografía perspectiva, que se prolonga hasta el siglo XVII, y en el que se recuperan elementos arqueológicos de la tradición teatral grecolatina, hay que insertar el caso del teatro temporal que Francesco Gonzaga ordenó construir para el Carnaval de 1501, presumiblemente en una de las salas del castillo-palacio de Pusterla, su residencia habitual, que se decoró parcialmente con seis paneles, ilustrados con el tema de los *Triunfos de César* de Mantegna<sup>107</sup>, y donde se representaron el *Penulo*, *el Hipólito* y *Adelphi* de Séneca. En la corte de Mantua parece que en esas fechas primigenias, a comienzos del siglo XVI, ya se estaban empezando a usar los *Intermedi*<sup>108</sup> en determinados festejos, decorados con obras de Mantegna y en dentro de los parámetros de la pintura ilusoria basada en los preceptos de la perspectiva simbólica, aunque al parecer el supervisor de la escena no fuera este artista, sino Zafrano<sup>109</sup>, a quien se ubicaba organizando los montajes de diversas comedias para el Cardenal Ludovico Gonzaga.

En esa línea de las decoraciones escénicas en perspectiva, también habría que encajar los diseños realizados por Rafael para los paramentos escenográficos de la representación de *I suppositi* de Ariosto, ya mencionados anteriormente, y organizados por el Cardenal Cibo en Castel Sant'Angelo en honor del Pontífice León X, en 1519. La lista se completaba con la intervención del pintor, arquitecto e ingeniero Girolamo Genga, supervisando las decoraciones escénicas de Serlio y Vasari<sup>110</sup> en base a las descripciones vitruvianas, para las fiestas carnavalescas celebradas a instancias del Duque de Urbino en Pésaro en 1513.

Algunos historiadores encuentran en los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti —también llamados *intromessa*, *introdutto*, *tramezzo*, *interludio* o *entreactos*— fundamentalmente en los de 1592, grabados por Agostino Carracci (1557-1602) y Orazio Scarabelli, los verdaderos fundamentos de la Ópera barroca, incidiendo en los aspectos dramáticos que tanta fortuna alcanzaron en pleno esplendor a lo largo del siglo XVII.

En este sentido, Giorgio Vasari en los festejos de 1565 y Raffaello Gualterotti (1544-1618) en 1579 fueron los ilustres predecesores de Buontalenti en la creación de la iconografía celebrativa para los Medici, como la de las fantásticas carrozas, con fabulosas formas de dragones por ejemplo, que

107. E. Povoledo, *op. cit.*, pp. 313-314. Donde se desarrolla más ampliamente este tema, y donde se cuenta que la decoración de la sala se completó al parecer con profusión de luminarias, figuras pintadas en dorado, plateado y otros ricos colores y muchos más ornamentos. E incluyendo un cielo ilusorio de azul oscuro cubierta de constelaciones y celaje.

108. Sobre este aspecto se puede consultar “*Viabile intermedi and mobile set*”, en E. Povoledo, *Musici*, *op. cit.*, p. 289.

109. *Idem*, p. 291.

110. *Ibidem*, p. 319.



delli Apparati". Pero otra serie de diez diseños para esta obra se editaron como ilustraciones del libreto, cuyo formato fue imponiéndose, aportando información sobre composiciones escénicas.

Más o menos directamente Torelli había conocido las realizaciones escenográficas de Parigi, Guitti, quizás las de Aleotti y del propio Buontalenti, que murió el mismo año del nacimiento del artista de Fano. Tampoco se saben las relaciones establecidas con otros artistas, escenógrafos contemporáneos activos en Venecia, como Schioppi, il *Beccari* o Doménico Bruní, aquél breseiano al que se le deben los bocetos del *Bellerofonte*. Artista ecléctico, característica habitual del escenógrafo polivalente, las creaciones efímeras de Torelli muestran deudas estilísticas, según algunos, de Paul Brill o Giulio Romano, así como de los propios elementos intrínsecos de la cultura figurativa teatral contemporánea. En este sentido, para dar cabida a una trama argumental más detallada, a él se le atribuye la introducción de la escena prolongada así como de una cubierta "abuhardillada" de los recintos teatrales, donde "esconder" los peines con los bastidores de las mutaciones, así como de un foso bajo el escenario para ocultar la denominada rueda única, verdadera innovación con la que se unificaban todas las conexiones con decoraciones portátiles, que facilitaban las mutaciones escenográficas sincronizadas de forma inmediata sin tener que recurrir a las habituales distracciones del público. Un espacio adaptado a la medida del actor, con ambientes más proclives a numerosos cambios relacionados con las modificaciones de acciones en las que pudieran mostrar mayor calidad de registros sentimentales de los personajes y sus secretos, "un ambiente más verosímil"<sup>115</sup> en suma, siguiendo la terminología de la época Seicentesca, que apostaba por la recreación de antecámaras y apartamentos varios, transformaciones a voluntad de la estructura arquitectónica palatina, disparando las dimensiones en nombre de la grandiosidad trágica del espectáculo, anticipando además la composición escénica angular de los Bibbiena. Aspectos todos que fascinaron a los escritores y espectadores franceses, donde Torelli hizo carrera después de 1645. Por si fuera poco, desempeñó su actividad creativa en el marco de los primeros teatros de aforo público que funcionaban establemente en Venecia desde esa década, y que a partir de entonces comenzaron su singladura habitual por el resto de Italia. El *Bellerofonte*, cuyas decoraciones se le deben precisamente a Torelli, es

115. De imprescindible consulta sigue siendo la obra de C. Molinari, *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma 1968, pp. 164-165. En este libro se menciona una de las pocas biografías del escenógrafo veneciano, de Per Bjurström, *Giuseppe Torelli and Baroque Stage Design*, Stoccolmo, 1961. Ver también Jérôme de la Gorce, *Torelli et les Vigarani, initiateurs de la scénographie italienne en France, en Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, (Actas del Congreso Internacional), Paris 1990. Francesco Millesi, *Giuseppe Torelli, L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000.

significativo y particularmente interesante porque muestra un libreto y unas decoraciones típicamente venecianas, representativas de las fórmulas preconcebidas, ejecutadas y consolidadas por este vanguardista escenógrafo.

No se sabe con certeza la razón por la que Torelli emigró a la ciudad de los canales. Puede que en la ocupación veneciana de la localidad natal fuera impelido a integrar las filas del ejército de la Serenísima, donde se le encuentra en 1640 afinado como Ingeniero Naval en el Arsenal. Ya en Venecia, los Incogniti, una asociación de nobles eruditos y académicos, unidos en una cruzada para promocionar la grandeza de la República, bajo la inspiración y mecenazgo del Dogo Francesco Loredan<sup>116</sup>, escogieron personalmente a Torelli para ocuparse de la dirección de las obras del edificio tanto como del diseño del espacio escénico del Teatro Novísimo, donde habrían de ejecutarse las óperas de nuevo cuño, sobre un terreno propiedad de los Hermanos dominicos de SS. Giovanni e Paolo. No era el primero de esta índole que se edificaba en la capital del Véneto, ya que existía uno anterior, el de San Casiano, de pública entrada previo pago, que se inauguró con el estreno de *L'Andromeda*, en 1637 y donde, a diferencia de las maquinarias ideadas por Torelli según algunos, la escenografía en su conjunto era de menor consideración que la música<sup>117</sup> en la concepción general de la decoración de dicho espectáculo.

Es verosímil que los caballeros académicos se decantaran finalmente por Torelli, precisamente por su manifiesta pericia técnica como experto ingeniero militar, ya que el nuevo género operístico generaba costosos montajes tanto como la necesidad de alguien especialmente hábil en su diseño escenográfico. Quizás por esa razón, se le atribuyera al antagonista de Torelli en su aspiración al cargo, descartado ante su elección, Giovanni Burnacini la leyenda negra de la autoría de un atentado contra el artista de Fano en 1645, en el que perdió algunos dedos de la mano derecha, que desde entonces quedó un tanto maltrecha<sup>118</sup>.

Así pues, muchas de las representaciones en el Novísimo, construido entre 1639 y 1640, propiedad de los Hermanos de SS. Giovanni e Paolo, como la del *Bellerofonte*, fueron promovidas por la llamada *Accademia de los Incogniti*. De las programaciones tempranas, junto a la obra anteriormente citada y *Alcate* de M.A. Tiraboseo y F. Manelli de 1641/42, Torelli se encargó de construir las especificaciones técnicas, gracias a las cuales se pudieron llevar

116. Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Florencia 1998, pp. 7-21.

117. Beth Lisa Glixon y Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Entrepreneur and his World in Seventeenth-Century*, Oxford 2006, p. 228.

118. Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1819-1884, por la voz de Torelli di Ferrara, Tavola III.



precisamente a la conexión ideada por Torelli, de todos los bastidores bajo el tablado mediante un entramado de cuerdas y tornos, que permitía las mutaciones sincronizadas de las tramoyas escénicas<sup>125</sup>.

Como se muestra claramente en los grabados del *Bellerofonte*, los escenógrafos venecianos emplearon un sistema por el cual las paredes y celajes ilusorios no se colocaban componiendo la clásica disposición albertiana en base a la estructura perspectiva, sino que los ángulos aparecían en ángulos distorsionados en una exagerada anamorfosis. Como dijo en su día el escenógrafo sueco Nicodemus Tessin el Joven<sup>126</sup>, *tal método constituía un ataque a los elementos canónicos*.

No se conservan los escenarios de los teatros venecianos del siglo XVII, de manera que tales grabados de Torelli constituyen claro aliciente para conocer el funcionamiento de la Escenografía de aquella época. Por otra parte, hay que tener en consideración igualmente, para explicar las perspectivas arquitectónicas decorativas de Torelli, lo que se ha llamado *Teatro di Verzura*<sup>127</sup>, una arquitectura arbórea, que no formaba parte de los artificios escénicos habitualmente, sino más bien una realidad factible, fija, inmóvil, estática y sin embargo tan habitual no sólo en las escenografías del propio Torelli, sino también en las ideadas por Ludovico Burnacini y los Bibbiena.

## IL BELLERO FONTE

Figuraba en el Frontis de la obra como Drama musical firmado por el Sigr. Vincenzo Nolfi<sup>128</sup> da Fano. A su vez, representado en el Teatro Novissimo in Venecia por Giacomo Torelli da Fano Inventor de los Aparatos y con dedicatoria al Ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana, 1642, lo cual no

125. En este sentido, además de la breve mención a las aportaciones de Torelli de José María Ruano de la Haza, "La Escena", en J.M. Díez Borque (Comisario), *Teatro del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid 2003, pp. 250-256, resultan imprescindibles los trabajos de O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid 1977, de R. Maestro, *Escenografía del Barroco: el error de Comar y Bayuca*, Murcia 1989; de Luciano García Lorenzo y J.E. Varey, *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres 1991 y de J.M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la Fiesta en el Siglo de Oro Español*, Madrid 2002.

126. L. Bianconi, G. Pestelli y K. Singleton, op. cit. p. 51. Este joven arquitecto de la corte sueca visitó Venecia en 1688 y escribió un diario de su viaje y del relato de lo que vio en los teatros venecianos.

127. Al respecto de asunto tan sumamente interesante, se puede encontrar información ampliamente desarrollada en la obra de Cazzato, V. Faggiolo, M. Giusti, M<sup>a</sup> A., *Teatri di Verzura. La Soma del Giardino dal Barroco al Novecento*, Florencia 1993. Igualmente, recoge gran parte de los presupuestos de dichos autores Carmen Añón, en *El lenguaje oculto del jardín: Jardín y metáfora*, Madrid 1996, específicamente la afirmación arriba expuesta.

128. Giuseppe Castellani, "Vincenzo Nolfi", en *Studia Picensa* 3, 1932.

resulta extraño puesto que no se puede excluir una relación con Florencia, dado que su madre procedía de allí, de la misma forma que era estrategia frecuente de los artistas en busca de comitencia y promoción, una forma de congraciarse con futuros patronos de empresas laborales.

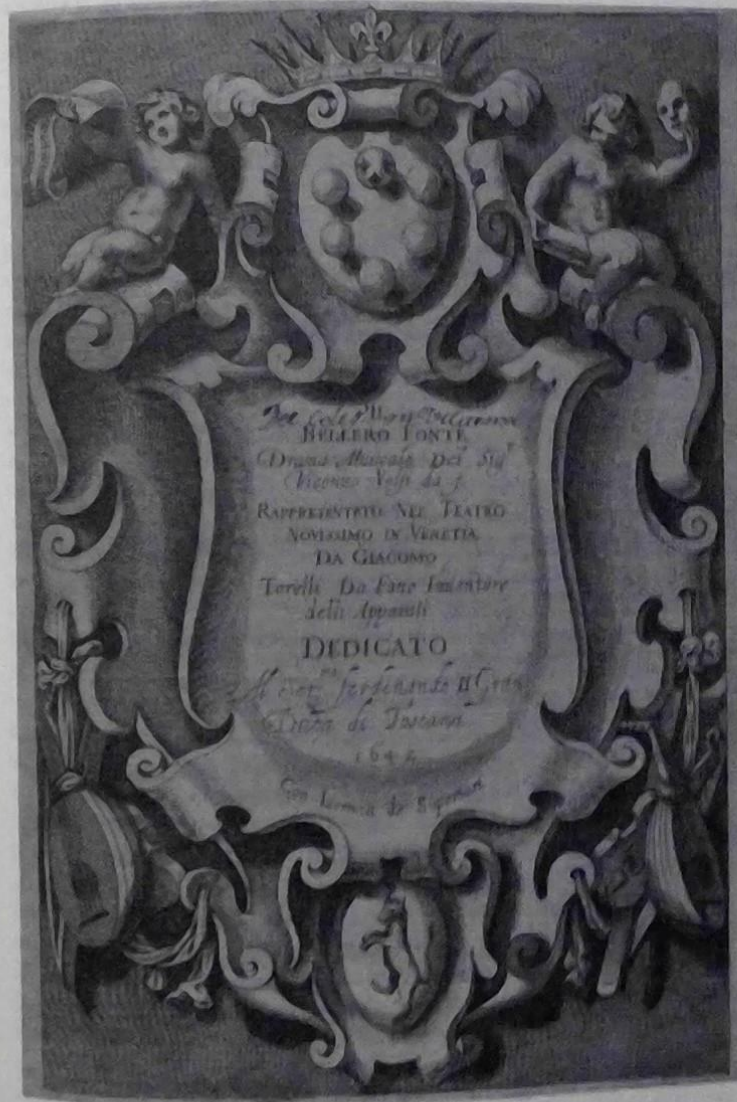


FIG. 18. G. Torelli. *Bellerofonte*. Frontis. 1642. BNE.

Escribe Torelli en la dedicatoria de los Preliminares, que las máquinas teatrales, del espectáculo que preparó para recrear aquella heroica ciudad, las expone a la elemencia del duque "*chiedono da lei esse collocato nel seno di uno di quei Globo Celeste, che compongono l'insegna del vostro glorioso retaggio*". (Rogándole que me incluya dentro de la órbita celeste que compone la enseña de vuestro glorioso patrimonio).

La pertenencia al servicio de la casa ducal era parte de la tradición familiar, en la que le precedieron Lelio Torelli, juez y *consigliere* de Cosme I, Francesco, Raffaele y el hermano Antonio de San Stefano, Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, que sirvió durante una larga carrera militar para Fernando I. Por su parte, Pandolfo, el padre del autor de las decoraciones y maquinaria de la obra, logró el reconocimiento ducal y principesco, y en el momento en que se redactó el texto, parece que gozaba de la salud de octogenario, pese a haber perdido en Pisa a otro de sus hijos, Antonio, asalarado en la flota de los Medici.

Con las máquinas presentadas a la benignidad ducal pretendía "*tutto il rimanente dell'Opera posciache, se alla Maestà del Grande si permettono le Caccie delle Fiore simbologianti il guerreggiar degl'Eserciti, le Favole Sceniche rappresentanti accidenti Regni non disconvengono*". Por si fuera poco todo lo que se podía esperar de una dedicatoria a tan eminente personaje, el autor en estas palabras no podía ser más claro, mencionando la conveniencia y posibilidades publicitarias de las artes escénicas.

En los mismo Preliminares, a continuación, el Inventor de los Aparatos les relataba a los interesados en el asunto, que si en las escenas, máquinas y demás decoraciones, había intentado emular las de otros célebres escenógrafos y de otros Teatros, lo hizo con el deseo de mostrar su talento, teniendo en cuenta también que "*l'imperfetioni sono infinite ne mi lascio adulare da la premura con cho altri havese procurato di servirsi di cose da me prima inventate operate, e conferite quali elle si siano sono al vero semplice parto del mio ingegno*". (Las imperfecciones son infinitas y no me dejo adular por la premura con la que otros han procurado servirse de cosas inventadas por mí en primer lugar, confiriéndoles la originalidad de mi propio ingenio). Los escenógrafos a esas alturas, en general, y Torelli en particular ya gozan de cierta consideración en el ámbito preestablecido del parangón artístico, de manera que una de las principales atribuciones de su actividad recae en la órbita del arquitecto y queda constancia de ello seguidamente se menciona cuando se dice que el Teatro Novísimo "*e assai ristretto, e pero no puo farti concorrere formalmente tutte le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singolare architeto*". De la misma forma que se agradece el riesgo de los impresores a la hora de editar los libretos de las nuevas óperas y así se refiere al final a las ilustraciones que acompañan al texto, cuando decía que "*se nelle stampe de le sudeste trovarso qualche difetto senza perche se bene*

*i primi disegni dell'inventione sono da me statu condotti a la medioerità, e che il Signor Giovanni Giorgi Tudesco, che lo ha intagliati e valorosissima, il tempo ristretto, ch'egli ha havuto non l'ha lasciato perfettamente operare e in tanto viui felice*".

## ARGUMENTO

A través del relato de Homero en la *Iliada* se conocen las peripecias de "el más grande héroe y exterminador de monstruos antes de Heracles"<sup>129</sup>. Era Bellerofonte hijo de Glauco, de la estirpe de Eolo, rey de Effira y de Argos, y de Eurimedea, descendiendo por línea paterna de Sisifo, el fundador de Corinto, para situar al personaje en el mapa de nacionalidades griegas. Al parecer, su nombre literalmente vendría a significar el asesino de Belero, un tirano de Corinto precisamente, al que mató. Criado por Minoe, la historia se pone interesante porque después habría sido el salvador de Tirinto, al dar muerte a la Quimera, un horrible ser monstruoso, mezcla de león, cabra y serpiente, que asolaba periódicamente el reino. Para lograrlo contó con la ayuda conjunta de Atenea y Poseidón, quienes le regalaron el caballo alado Pegaso, hijo de Poseidón y la Medusa Gorgona. A lomos del alado corcel asuetó al monstruo, que constantemente vociferaba fuego, consiguiendo encajarle un pedazo de plomo entre las fauces, que fundido por el calor constante, acabó con su aterradora vida y Beleronte consiguió así la fama inmortal. No obstante, su arrogancia causó al final la propia desgracia del héroe, que quiso alcanzar la patria de los inmortales, el Olimpo, siendo castigado por Zeus, según Eurípides. A la empresa contra la Quimera había sido enviado Belerofonte por el rey de la ciclópea Tirinto, Preto de Argos, cuya esposa Antea, al no ser correspondida en su amor, le instigó contra aquél, y a su vez, Preto se lo remitió al rey de Licia Yóbates/Ariobate, su suegro, con unas letras en las que le sugería un destino fatal para el héroe. En el libretto de Nolli, es Antea o Estenobea, ya viuda, la que le ordena a Bellerofonte el enfrentamiento contra la Quimera, un prodigioso animal que tenía la parte central del cuerpo y la cabeza de cabra, mientras que la parte delantera era de león y la trasera de serpiente, una criatura con tres cabezas que exhalaba fuego por las fauces. Vencedor de unos y otras, como las Amazonas, se enamoró Belerofonte de Arehimene y con la seducción de la hija menor de Ariobate se aseguró la prisión, hasta que se le descubrió como verdadero heredero de Effira, restituyéndole fortuna y reino. En él se unían la herencia de Licia, en la zona asiática, con el reino argólida en el Peloponeso y, por tanto, territorios de los dos continentes.

129. Karl Kerényi. *Los Héroes Griegos*, Girona 2009, cap. VIII, p. 107.

Escribió Torelli en la dedicatoria de los Preliminares, que las máquinas teatrales, del espectáculo que preparó para recrear aquella heroica ciudad, las expone a la elemencia del duque "chiedono da lei esse collocato nel seno di uno di quei Globo Celeste, che compongono l'insegna del vostro glorioso retaggio". (Rogándole que me incluya dentro de la órbita celeste que compone la enseña de vuestro glorioso patrimonio).

La pertenencia al servicio de la casa ducal era parte de la tradición familiar, en la que le precedieron Lelio Torelli, juez y *consigliere* de Cosme I, Francesco, Raffaele y el hermano Antonio de San Stefano, Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, que sirvió durante una larga carrera militar para Fernando I. Por su parte, Pandolfo, el padre del autor de las decoraciones y maquinaria de la obra, logró el reconocimiento ducal y principesco, y en el momento en que se redactó el texto, parece que gozaba de la salud de octogenario, pese a haber perdido en Pisa a otro de sus hijos, Antonio, asalarado en la flota de los Medici.

Con las máquinas presentadas a la benignidad ducal pretendía "tutto il rimanente dell'Opera posciache, se alla Maestà del Grande si permettono le Caccie delle Fiore simbologiantì il guerreggiar degl'Eserciti, le Favole Sceniche rappresentanti accidenti Regni non disconvengono". Por si fuera poco todo lo que se podía esperar de una dedicatoria a tan eminente personaje, el autor en estas palabras no podía ser más claro, mencionando la conveniencia y posibilidades publicitarias de las artes escénicas.

En los mismo Preliminares, a continuación, el Inventor de los Aparatos les relataba a los interesados en el asunto, que si en las escenas, máquinas y demás decoraciones, había intentado emular las de otros célebres escenógrafos y de otros Teatros, lo hizo con el deseo de mostrar su talento, teniendo en cuenta también que "l'imperfetioni sono infinite ne mi lascio adulare da la premura con cho altri havese procurato di servirsi di cose da me prima inventate operate, e conferite quali elle si siano sono al vero semplice parto del mio ingegno". (Las imperfecciones son infinitas y no me dejo adular por la premura con la que otros han procurado servirse de cosas inventadas por mí en primer lugar, confiriéndoles la originalidad de mi propio ingenio). Los escenógrafos a esas alturas, en general, y Torelli en particular ya gozan de cierta consideración en el ámbito preestablecido del parangón artístico, de manera que una de las principales atribuciones de su actividad recae en la órbita del arquitecto y queda constancia de ello seguidamente se menciona cuando se dice que el Teatro Novísimo "e assai ristretto, e pero no puo farti concorrere formalmente tutte le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singolare architeto". De la misma forma que se agradece el riesgo de los impresores a la hora de editar los libretos de las nuevas óperas y así se refiere al final a las ilustraciones que acompañan al texto, cuando decía que "se nelle stampe de le sudeste trovarso qualche difetto senza perche se bene

*i primi disegni dell'inventione sono da me stato condotti a la medietat, e che il Signor Giovanni Giorgi Tudesco, che lo ha intagliati e valorosissima, il tempo ristretto, ch'egli ha havuto non l'ha lasciato perfettamente operare e in tanto viui felice*".

## ARGUMENTO

A través del relato de Homero en la *Iliada* se conocen las peripecias de "el más grande héroe y exterminador de monstruos antes de Heracles"<sup>129</sup>. Era Bellerofonte hijo de Glauco, de la estirpe de Eolo, rey de Eflira y de Argos, y de Eurimedea, descendiendo por línea paterna de Sisifo, el fundador de Corinto, para situar al personaje en el mapa de nacionalidades griegas. Al parecer, su nombre literalmente vendría a significar el asesino de Belero, un tirano de Corinto precisamente, al que mató. Criado por Minocle, la historia se pone interesante porque después habría sido el salvador de Tirinto, al dar muerte a la Quimera, un horrible ser monstruoso, mezcla de león, cabra y serpiente, que asolaba periódicamente el reino. Para lograrlo contó con la ayuda conjunta de Atenea y Poseidón, quienes le regalaron el caballo alado Pegaso, hijo de Poseidón y la Medusa Gorgona. A lomos del alado corcel asuetó al monstruo, que constantemente vociferaba fuego, consiguiendo encajarle un pedazo de plomo entre las fauces, que fundido por el calor constante, acabó con su aterradora vida y Beleronte consiguió así la fama inmortal. No obstante, su arrogancia causó al final la propia desgracia del héroe, que quiso alcanzar la patria de los inmortales, el Olimpo, siendo castigado por Zeus, según Eurípides. A la empresa contra la Quimera había sido enviado Belerofonte por el rey de la ciclópea Tirinto, Preto de Argos, cuya esposa Antea, al no ser correspondida en su amor, le instigó contra aquél, y a su vez, Preto se lo remitió al rey de Licia Yóbates/Ariobate, su suegro, con unas letras en las que le sugería un destino fatal para el héroe. En el libreto de Nolli, es Antea o Estenobea, ya viuda, la que le ordena a Bellerofonte el enfrentamiento contra la Quimera, un prodigioso animal que tenía la parte central del cuerpo y la cabeza de cabra, mientras que la parte delantera era de león y la trasera de serpiente, una criatura con tres cabezas que exhalaba fuego por las fauces. Vencedor de unos y otras, como las Amazonas, se enamoró Belerofonte de Arehimene y con la seducción de la hija menor de Ariobate se aseguró la prisión, hasta que se le descubrió como verdadero heredero de Eflira, restituyéndole fortuna y reino. En él se unían la herencia de Licia, en la zona asiática, con el reino argólida en el Peloponeso y, por tanto, territorios de los dos continentes.

129. Karl Kerényi. *Los Héroes Griegos*, Girona 2009, cap. VIII, p. 107.

Alzado velozmente el telón, la escena del **PRÓLOGO** se representó con una primaria decoración que simulaba **El puerto de la ciudad de Patara o la Patara licia**. A la izquierda muchas naves de la armada de Antea y a la derecha los torreones amurallados de la ciudad "*così perfettamente come tutte le altre cose imitato, che per molto ch'io dicessi in Lode dell'inventore principalmente, e poi del Pittore sarebbe sempre il tutto del loro merito molto minore*" (así perfectamente como todas las otras cosas imitadas, que se dicen en honor del Inventor y después será del Pintor el mérito mucho menor).



FIG. 19. G. Torelli. *Bellerofonte*. Prólogo. Puerto de Patara. 1642. BNE.

En medio de la escena aparecía representada una *soprano de Parma*, "*con mucha propiedad, l'Innocenza con habito di ormesino bianco tutto fregiato d'oro con bellissima acconciatura di capo, e lungo stracino di tocca d'argento maestrosamente disposto*" (con mucha propiedad, la Inocencia con vestido blanco todo cubierto de oro con capucha y toques plateados habilmente dispuestos). Salvo algunas nubes dispersas no aparece más que un cielo plateado "*con singolare arte composto spiccandosi totalmente dal Cielo nella sua ultima parte, & avanzandosi verso terra negando all'occhio il penetrare l'appoggio di questa machina*" (con singular arte compuesto, resaltándose el Cielo en la última parte y avanzando hacia abajo, sin que el ojo de los espectadores puedan percatarse del artificio con el que se manobra dicho aparato) y

sobre las que se ve a la Justicia con un león portando la espada y la balanza en las manos, con vestido "*turchina sparsa d'oro*" representada por un famoso *Castrato de Roma*, que con voz delicada y suave, concilió un gran aplauso de la concurrencia.

Sureando los mares de la franja que aparece entre el puerto de la ciudad fingida y la "*veduta*" de la Piazza de San Marcos de Venecia, a través de las columnas y el Palacio del Dogo, "*che la confesso ogn'uno un sforzo dell'arte: ingannava l'occhio la Piazza con le fabbriche publiche al naturale imitate, e dell'ingano ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finis della veru dove realmente si tratteneva*" (que ha sido configurada en base a una ilusión artística: engañar a los ojos de los espectadores con una imitación de la Plaza y demás edificios públicos, y de tal engaño se puede gozar olvidándose incluso de la imagen verdadera) aparecía a lomos de un carro de caballos marinos y tritones, Neptuno, cuyo papel lo representó un *tenor de Parma*.



FIG. 20. G. Torelli. *Bellerofonte*. Puerto de Patara. Detalle. 1642. BNE.

Estos personajes compusieron el Prólogo de esta ópera *Bellerofonte*, que finalizaba cuando salieron por la puerta principal de la ciudad una larga hilera de soldados, alabarderos y pajes, al mando del capitán Paristide, quimes se presentaban en el muelle del puerto en busca de la viuda reina de Argos, encomendados por el rey de Licia, Ariobate. Vestido a la manera de los Jenizaros, con cimitarra incluida, el Capitán, con armadura y adornos de plumas, y los pajes ataviados con ricas vestiduras, conformaban los términos de una regia corte, opulenta, en la que el personaje del Capitán fue representado por un tenor de *Pistoia*, y el propio Rey aparecía cubierto de dorado brocado y manto de armiño, cetro y turbante tocado de hiperbólica corona.

Aún dispuesta la primera escenografía del Acto Primero se personaba la reina Antea, cubierta por un velo, dentro de la historia narrada en la segunda escena, mientras que en la segunda escenografía, a continuación, se pudo contemplar el despliegue de algunas nubes en medio del aire, sobre las cuales aparecía una *Palas Atenea sedente* y *Diana como diosa tutelar del héroe Bellerofonte*, representadas ambas por dos sopranos *castratos* y la máquina unida por un tramo que se dividía para descender a continuación, posándose las dos nubes a los flancos de la escena *“senza vedersi come maneggiate, e rete disperdendosi peri l palco, e senza comprendersene il come con stupore di riguardarisi”*<sup>131</sup> (sin verse como se manejaba y movía por el escenario, y sin comprenderse con la sorpresa como se lograba).

En la cuarta escena en la que aparece el personaje de Melistea, la tercera decoración escenográfica ideada se tituló *Cortile della Regia*,

*“sin qui gode l’occhio alla vista del finto porto, e marina, che poi momentaneamente spraz con l’uscita d’altri telari, che ad un medesimo instante messi e condotti confusero con la velocità, & unione sin el pensiero; l’artificio della gran ruota ciu chhidiscono a un tempo i moti d’ogni telaro l’cono del colombo non senza ragione chiamar si puore, poiche communale, & ad ogni trivial meccanismo prima ben noto, e restato negletto in tutto, ne prima da altri posto in uso, che dopo praticato l’anno passato al Teatro novissimo; Hora rappresentá la Scena un regio cortile, cui renueva maestá, e pompa ordina lunghissimo di pilastro, finto troni, porte, e statue con esquisita misura, & arte disposte; formava gran teatro il prospetto d’architettura Dorica, e rustica, come anco il remanente del cortile. Ne fianchi s’alzavano du scale, che portavano alla sommitá; s’apriva una porta in faccia, per entro la quales dopo regolato stradone di cipressi arrivava la vista a vago giardino”*<sup>132</sup>

(Sin que goce el ojo de la visión del puerto y de la vista marina, que después por un instante se verá con la salida de otros bastidores [-] el artificio de

131. *Bellerofonte*, Libreto de Nolli y Torelli, op. cit., p. 18.

132. *Bellerofonte*, Libreto, op. cit. p. 19.

la gran rueda con la que se manejan al tiempo todos los decorados [-] Y de todos los mecanismos mencionados se ha hecho uso práctico en el Novísimo el año anterior. Ahora se representa en la Escena una Estancia Palatina, con la que se manifiesta la majestad y pompa en base a un corredor de pilstras, ventanas, puertas y estatuas de exquisita medida y disposición artística con la que se compone un gran teatro en perspectiva compuesto de arquitectura de orden Dórico, muy sencillo, como el resto del “cortile”, mientras en los flancos se alzan dos escaleras con las que se accede a la parte alta; en la fachada se abre un vano a través de la se podía contemplar una vista ajardinada de cipreses).

La dama Melistea, hija de Paristide, fue representada por un *castrato de Pistoia* y aparecía la primera, vestida “*alla Greca*” de brocado dorado.



FIG. 21. G. Torelli. *Bellerofonte*. Melistea en el Cortile della Regia 1642. BNE.

El final del Primer Acto se remataba con un nuevo cambio de decoración, el cuarto, para ilustrar los contenidos de la escena undécima: la *Gruta de Eolo*. “*Se parve a quest’hora con improvvisa velocità il Cortile, e tutto il Cielo con indicibil meraviglia rappresentando la Scena la Gratta de venti nell’Eolus, quale la descrissero gli antichi favoleggianti, pareva pur desse luogo all’aria qualche fessura, & in faccia non toglievano affatto i tuffi della spelunca la vista*

*d'un mar lontano*<sup>133</sup> (Desaparece con gran velocidad entonces "el Cortile" y todo el Cielo con indecible maravilla, para representarse a continuación la Escena de la Gruta de los Vientos en Eolia, que era descrita por los antiguos como un lugar lleno de hendiduras por las que soplaban el aire y al fondo una vista marina).

A Eolo solía representarlo un *Bajo Sielés*, que se presentaba junto a Anlítea, su esposa, liberando algunos de sus vasallos a favor de nieto, o sea el propio Bellerofonte. A las primeras voces, se dispararon algunas salvas. Se pudieron ver igualmente a los legados de Eolo, los Vientos, representados como "nudi", calzados con botas, revoloteando con argenteas alas a la espalda y tirantes dorados que se acomodaban adecuadamente a sus cinturas. Terminado el discurso se aprestaron a cumplir las órdenes regias, y dos de ellos se alzaron veloces por los aires "...il volo all'opposta parte per trasversale, sparirono gli altri due pur da i lati, e di quelli di faccia all'istesso tempo tre volarono uniti dividendosi poi a mez'aria in meravigliosa maniera. Con così meravigliosa apparenza, e Machina così strane per la velocità, uguaglianza, e stravaganza di moti Hebe il suo punto l'Aut primo del Drama, e le ciglia del teatro, hebbero dopo tanti stupori qualche ristoro"<sup>134</sup> (El vuelo en horizontal, desapareciendo por los laterales, y otros tres vuelos al mismo tiempo, unidos pero dividiéndose después de sorprendente forma. Con tal fabuloso mecanismo de tal velocidad se presentaba Hebe en su momento del Acto Primero, y al borde del Proscenio, causando estupor).

Precisamente, con el tema de la caverna del alado dios del Viento aparecía una de las representaciones más espectaculares de la obra, en la se vislumbraron las dos aperturas laterales, abiertos a un fondo marino en la lejanía, con ciertas sintonías en las composiciones de Giulio Romano, aunque incrementada su fuerza dramática con la inclusión de otros personajes por parte de Torelli, como vuelos cruzados de las personificaciones de otros vientos menores, movimiento agitado del mar al fondo, donde se estaba desarrollando la batalla del protagonista contra la Quimera, resuelto tras varios vuelos cruzados a toda velocidad, del héroe a lomos del caballo Pegaso<sup>135</sup>. Y, para rematar con una apoteosis, en la que aparecía, entre espeso celaje, el Palacio de Venus, que se relataba a continuación.

Al principio del Segundo Acto, se improvisó una mutación de la Escena, que modificó la apariencia de la Gruta, por la de la Isla deshabitada de

133. Op. cit. p. 37.

134. Op. cit. pp. 37-38.

135. Una delicia total las descripciones y el análisis que de las obras de Torelli en general y del *Bellerofonte* en particular, que se encuentran en un trabajo con cierta antigüedad ya, pero que no ha perdido vigencia ni atractivo para los interesados en el tema. Ver específicamente G. Molinari, "Il teatro melodrammatico...", *Le nozze degli dei*, op. cit., cap. VIII, pp. 135-174.

Magístea, nido horrendo de la Quimera. La intensidad del movimiento escénico culminó igualmente con la representación de un jardín arquitectónico, a manera de recreación de armónico oasis paradisíaco, que sirvió para enmarcar un breve y no menos veloz vuelo del *Amore*, que insuflaba un hálito de intensa vivacidad a la puesta en escena.



FIG. 22. G. Torelli. *Bellerofonte*. La Gruta de Eolo. 1642. BNE

La fábrica decorativa reflejaba la influencia del modelo de la Escena Satírica de Vitruvio a través de los grabados estipulados por Serlio, con unas ruinas penetradas de frondoso bosque "dilatateci alla vista come piene d'arte eccellente, e non men riguardevole per le sue condizioni, e d'inventione, e di penello era il bosco que gl'alberi si vedevano con soma diligenza intagliati, e Ondeggiava in faccia un gran mare turbato, e dopo d'esso in lontana isolati. Ondeggiava in faccia un gran mare turbato, e dopo d'esso in lontana prospectiva la Città di Patara alla spiaggia di Licia con esquisito artificio, e dispositione di lumi appariva; Qui le tusolari deità, di Bellerofonte, Diana,

e Minerva uscirano all'assistenza del cavaliere nella Battaglia<sup>136</sup> (Delicioso a la vista, plagado de excelente arte, por sus condiciones, de invención y en su realización pictórica, era el bosque con los árboles tallados con suma diligencia. En fachada ondeaba un mar encrespado y tras esto, a lo lejos una perspectiva de la ciudad de Patera, más allá de Licia, con exquisito artificio y disposición lumínica; los dioses tutelares de Bellerofonte, Diana y Minerva, venían en auxilio del héroe en combate...).



FIG. 23. G. Torelli. *Bellerofonte*. Isla de Magistea, nido de la Químera. 1642. BNE.

Bellerofonte a lomos de Pegaso aparecía surcando el cielo, representado por el famosísimo *Michiele Grasseschi*, Contralto del Serenísimo Príncipe Matías de Toscana.

*Uscì egli, dalla sinistra, e con lento volo si portò, trasversalmente alla destra, dove girato passò al mezzo della Scena, che ben presto fù dalla Cimera, che uscì con mosi, e salti terribili tutta ricercata. Bellissimo & artificiosissimo era il Cavallo, e la Cimera, quale la descrive Homero, al vivo era rappresentata; ferilla con un sirale l'Heroe, & ella portandosi a gran salti, vomitando spaventose fiamme dalla bocca verso il Cavallo anelava alle vendette. Volò allora il Pegaso per linea diametrale fin sotto l'architavate, e qui girato di nuovo Bellerofonte la fionò,*

*indi corse ratto al fianco sinistro della Scena per linea obliqua ove scoccò il terzo sirale, e l'ultimo dal fianco destro dove con la stessa velocità si portò; il Mostro fierissimo, che sempre correva alla traccia dell'offensore, parve che perdesse il vigore hormai, onde calò il Pegaso velocissimamente a terra, da cui smontò Bellerofonte, & alla Cimera agonizante troncó la testa; indi remontato, giratosi già dall'altra parte il Cavallo, volò ad altro fra le nuvole disperendosi. Memoranda Machina & attione su questa stimata, e di non facile imitazione, onde n'ebbe allora e n'averà per sempre l'Inventore singolare lode<sup>137</sup>*

(Salió él desde la izquierda y con lento vuelo se movió transversalmente hacia la derecha donde entonces se giraba rápidamente hacia el centro de las Escena contra la Quimera que salía con movimientos y saltos terribles. Muy bello era el Caballo y la Quimera, que fue descrita por Homero, y herida por el héroe se revolvió vomitando espantosas llamaradas contra el Caballo. Volaba entonces Pegaso en otra diagonal y en nuevo giro Bellerofonte la hirió [-] El Monstruo encolerizado fue alcanzado de nuevo ya en tierra por Bellerofonte, dejándola agonizante, mientras aquél volvió a volar a lomos del alado corcel, hacia el otro lado, para desaparecer finalmente entre nubes artificiales. Memorable máquina y acción que fueron notablemente estimadas en su momento, de difícil imitación y de cuya originalidad quedará alabanza).



FIG. 24. G. Torelli. *Bellerofonte*. Detalle de la Quimera. 1642. BNE.

Lo cierto es que este largo pasaje mostraba pormenorizadamente los detalles de la ejecución práctica de las maquinarias ideadas por su "inventor", como marco aclaratorio de uno de los pasajes más relevantes de la historia de Bellero-fonte, o sea, su encuentro con el Monstruo de la Quimera y su posterior victoria, toda una declaración de principios en la configuración simbólica del Héroe de tradición medieval, resurgido como resultado del combate moral, verdadero representante de la lucha del Orden contra el Caos, de las fuerzas del Bien y del Mal, de cuyo Triunfo intentaron apropiarse los monarcas de la época moderna, utilizando todos los medios de los que pudieran valerse a través de las Artes Plásticas. La escenografía y la maquinaria se convirtieron así en los instrumentos lúdicos de la propaganda áulica. En este sentido, desde el punto de vista técnico, el fragmento no deja de ser más significativo aún, puesto que describía el alarde de movimientos transversales y diagonales, "vuelos" y "saltos", precipitados y remontados presentados con virtuosa velocidad, simulaciones de fuego y otras delicias ilusorias, que se remataron con la Quimera decapitada.

En la Escena Tercera se puede leer la descripción de las decoraciones escenográficas que aparecían en la siguiente estampa con la que se ilustraba el relato, advirtiéndose que servía el modelo de la anterior puesta en escena, añadiéndole El Palacio de Venus en el Cielo, un "*palaggio d'oro tutto con incastri di gioie, d'Architettura Dorica, Ionica e Romana; dinanzi haveva un atrio soffiato con scale da i lati, e dopo lungo ordine di Colonne, che sotto ad archi piani parevano sostenere fabbrica di molta altezza, piu lontano con buon ordine di prospettiva si distendeva una loggia, dopo la quale nel mezzo gran lontananza di stanze con scale da gli ultimi lati, che mostravano portar a superior ordine, che sopra gli archi non si toglieva alle nuvole in tutto allo sguardo, ma con gran sala, e camere appativa superbissimo*"<sup>138</sup> (Un palacio de oro cubierto de joyas, de Arquitectura Dórica, Jónica y Romana; con un atrio y escaleras a los lados y arquería porticada, al fondo se distingue una loggia, después de la cual, a media distancia del fondo se ve una estancia con escaleras organizadas en altura mediante superposición de órdenes y en la parte superior una gran sala). Sobre el primer "andito" estaba Venus en su Carro tirado por Palomas, y guiado por su hijo Amor, adornado de joyas y dos "putis" "Amorini" sostenían en "la sua ultima parte il Pomo d'Oro favorita impresa di questa Dea", aunque este último detalle no se pueda apreciar en el grabado.

A continuación se hace una precisión sobre la Escenografía, en alusión a uno de los espectaculares vuelos de las máquinas en diagonal, con las similares características a las dispuestas en las decoraciones de la anterior puesta en escena, en la que dice el texto que "*fu' meraviglioso vedere alzarsi esso Carro*

138. Op. cit. p. 43.

*ad uno tratto in aria, e girandosi venir per linea diametrale al basso della Scena, indi scese le deità senza scoprirsi artificio alcuno trasferirse all'altra parte di quella, e ricevuto di novo il suo primo peso, salite a un tempo sopra le proprie nuvole Minerva, e Diana portarse ad alto ogni Machina a nascondersi fra le nubi: Queste aparéense alla verità, non potevano rappresentiare piu singolare, e maestoso spettacolo*"<sup>139</sup> (Fue maravilloso ver alzarse el Carro en el aire, girándose diametralmente hacia el suelo del escenario, entonces la deidad se movía de un lado a otro sin descubrirse el mecanismo y salió sobre otro aparato Minerva y Diana, quienes terminaban escondiéndose entre las nubes, ofreciendo un fantástico espectáculo).

La séptima decoración escenográfica servía para ilustrar la escena cuarta del Segundo Acto, y llevaba por título "Il Giardino". "*Aprí la Scena un diletoso giardino della reggia d'Ariobate; erano in esso ordinatamente disposte*" (Abrió la Escena un delicioso jardín palatino de Ariobate), con respaldo de Naranjos, Cedros y Jazmines "*che parevano a varie fabbriche, e casini di delitie, con bassi balaustre, che sostenevano chi statue, e chi vasi di eccellentemente imitati fiori; In prospettiva lontana [...], sembrava uscire dalla bocca d'un Delfino sopra cui sedeva un Neptuno copia d'acqua, che si raccoglieva in gran vaso con singular artificio; e dopo si portava la vista, o piu tosto si perdeva in un lunghissimo stradone di Cipressi, che formava una meravigliosa lontananza*"<sup>140</sup> (que simulaban varias construcciones y villas, con balaustrada, que sostenían esculturas y jarrones con imitaciones florales; en la lejanía [...] parecía vislumbrarse un mascarón de Delfín sobre el que asentaba un Neptuno con agua que se recogía en un gran recipiente de singular artificio; y después se dirigía la vista o mejor dicho, se perdía hacia la lejanía de una calzada bordeada de Cipreses).

Servía tal decoración para ambientar la conversación de Antea con Delfiride, la nodriza y Amor volando "*si porto con velocissimo moto dalla sinistra al mezo della Scena, e faetó colei, indi alzatosi di novo volo alla destra togliendosi poscia alla vista del Teatro, che pur stupito in vano con ochio applicato cercava la machina, ed arrivar l'artificio*"<sup>141</sup> (con gran velocidad desde la izquierda hasta el centro escénico y de nuevo emprendiendo el vuelo hacia la derecha para salir de la visión del Teatro, dejando al espectador buscando con ojo aplicado pero en vano el aparato con el que se lograba tal artificio). Realmente es en este fingido aderezo en el que se mejor fue posible precisar una aproximación a ese concepto de la arquitectura vegetal de la "verdura", el "*volto di verdura*" que se mencionaba en el fragmento.

El octavo cambio escenográfico logró la modificación del ilusionístico jardín anterior por la visión de un atrio/nartex porticado de columnas torsas "e

139. Op. cit. Tercera Escena del Acto Segundo, p. 43.

140. Op. cit. Séptima Escenografía para la Escena Cuarta del Acto Segundo, p. 46.

141. Op. cit. Séptima Escenografía para la Escena Cuarta del Acto Segundo, p. 46.



FIG. 25. G. Torelli. *Bellerofonte*. Bellerofonte presentando la cabeza de la Medusa como trofeo. 1642. BNE.

*scannellate in bellissima maniera*”, con balaustrada en la parte superior, sobre una cornisa “con basi e capitelli finti d’oro”, coronada de figuras escultóricas.

“che dopo di esso vedevasi altra facciata d’archi tondi sostenuti da colonne diritte alla Romana, con superbissimo zoófito, e di sopra un portico, o sia passeggio, che accompagnava li fianchi tutto pure isolato; dentro il Tempio si scorgeva lungo ordine di archi, e pilastra, in fondo a quali s’aprivano per l’uscita altre porte. In mezzo posava un altare con sopravi la statua di Giove, quale, quale la adoravano gli antichi. La Nobiltà, e Maestà di questa scena, credo che in vano possi tentarse d’avanzare, ne pure di pareggiare; e gli architetti, e pittori più intelligenti hebbero in mirandola di che stupire compiendose in essa tutti i numeri del perfetto, e del singolare. Più questa ella in dire arricchita da tutte le comparse dell’opera, entrandovi a un tratto in essa il Rè Ariobate, le due figliole, & Bellerofonte a presentare la testa della Cimera, e ringraziare i Dei per la liberatione del Regno da questo flagello.”<sup>1142</sup> (...) que después de eso se veía una fachada de arquerías sobre columnas a la Romana y encima un portico abalaustrado que se prolongaba en los laterales. En el

interior del Templo las tres naves aparecían porticadas con arcos y pilastras. A la mitad había un altar con la escultura de Júpiter, tal y como la adoraban los antiguos. La Nobleza y Majestad de esta escena es imposible de describir ni de forma aproximada, y los arquitectos y pintores más inteligentes al contemplarla habrán de concluir que en esta forma compuesta estaba la perfección numérica. En dicha Escena aparecían el Rey Ariobate, sus dos hijos y Bellerofonte para presentar la cabeza de la Quimera, dando las gracias a los dioses por la liberación de tal castigo para su reino)

Termina, por tanto, la Escena Undécima, y el Segundo Acto en su conjunto, presentando Bellerofonte la cabeza del monstruo ante el rey Ariobate y ante toda la corte reunida, sobrealzado en un pedestal justo bajo el arco central, en ese punto perspectivo intermedio en el que se abren tres vanos en una fachada templaria, como se la califica en el texto, igualmente cubierta de idéntica balaustrada, remate de una terraza en la que se adivinaban sendos frontones triangulares sobre los vanos laterales y semicircular el central, a su vez rematados de una nueva línea de balaustre y coronando todo el conjunto un frontón sobre dobles pilastras, enmarcando un reloj solar, todo ello entre *aletonas* que recordaban el modelo de la obra de Alberti en Santa María Novella.



Detalle. 1642. BNE.

La novena mutación escenográfica, con la que comienza la Escena Primera del Acto Tercero, para ambientar una nueva alocución de Melistea, la hija del Capitán del rey de Licia, Paristide, representaba un **Boschetto del Giardino Reale** "in cui mirando la natura convenida dall'arte [...], così eccellentemente erano disposti, & imitati gli alberi [...] In faccia avvitichando più allori le chisme insieme formavano tre archi, fuori di quali stendercansi lunghi stradoni di Cipresi, e palme, che concorrendo poi tutti a un punto mostravano per alcuna lontananza il real palaggio. In questa li doi amori lascivo, e pudico, dopo tártaro fra loro sopra gli affetti d'Anthia presero per aria meravigliosi voli portandosi, l'uno con hartísimo moto trasversale a nascondersi fra le nubi, e l'altro alzandosi prima lentamente a mezz'aria passò velocísimo dalla sinistra alla destra parte della Scena, e poco dopo con altro quasi instantaneo volo calandosi poco verso terra portossi al Cielo; Assai s'è detto delle machina, e dell inventore, ma sempre cose inferiori al merito, e qui, mentre le lodi restano con l'ordinaria debolezza, non s'aggiungera d'avantaggio, solo che comprobará il singolare, di questá opere la difficultá, che altro professore incontrerá forse ad esporne di simili nelle Scene"<sup>143</sup>. (Bosque del Jardín Regio, en el cual se veía la Naturaleza adaptada por el Arte [...] así estaba, dispuesta de forma excelente, imitando los árboles, así retratada [...] En la fachada se veía una estructura en forma de pérgola componiendo tres arcos, en cuyos márgenes es posible distinguir una franja de Cipreses y Palmeras, y al fondo convergían en el Palacio Real. En este lugar, los dos Amores, lascivo y púdico, tentaban a Anthia, presentándose en sendos vuelos maravillosos, uno con un movimiento transversal terminaba por ocultarse entre las nubes y el otro elevándose primero lentamente a medio vuelo pasó a gran velocidad de la izquierda a la parte derecha del Escenario y poco después con otros vuelos instantáneos discurrieron desde el suelo hasta el Cielo. Así se cuenta de la Máquina y de su Inventor, pero siempre cosas inferiores de su mérito, tal y como se puede deducir de la dificultad manifiesta de esta obra que otros profesionales encontrarán sin embargo exponente de otros ejemplos similares en la Escenografía).

La misma decoración arquitectónica arbórea, en la que los troncos de los árboles se trenzan sobre sí mismos, configurando verdaderas columnas salomónicas y pérgolas maravillosas, continuaba con objeto de enmarcar los siguientes diálogos de Melistea con Antea, de Bellerofonte con Delfiride, la nodriza, con Antea y con el rey Ariobate oculto tras una personalidad fingida.



FIG. 27. G. Torelli. *Bellerofonte*. Giardino Reale. 1642. BNE.

La décima modificación de decorado "fù singolare la mutanza per la novità non piú al sicuro praticata" (Pue singular por la novedad la mutación practicada). A renglón seguido se puede leer en el libreto que "uscirono gran telari dalle strade e numerosi, che altri seco ne portavano, e per di sopra, e da lati, e da essi fù composta una Sala Regia con archi piani in faccia sostenuti da colonne, con contrapilastra d'ordine composto, come pure l'architrave, uti da colonne, con contrapilastra d'ordine composto, come pure l'architrave, fregio e cornice; erano essi serrato da cortine di damasco rosso, e giallo, come pevano piú porte, che con portiere alzate portavano l'occhio ad inoltrarsi nelle camere piú adentro. Era il soffio, che arrivava sin sotto l'arco della Scena finto a travatura di noce lavorata a rabeschi d'oro con sopraordinario artificio. Ma cose maggiore scopri questa scena poiche in poco spatio aperte le cortine si vide seguitato l'ordine de primi archi [...]; adornava questa gran stanza lo stesso addobbo della sala, & in fondo s'apriva un andito [...], & per ultimo si stendeva un stradone di cipressi, que portava al real giardino, da i lusi di camere per le quali si por-

parevan tapeaste queste con damaschi di variati colori, chi verdi, chi rossi, chi gialli, con concetto così nobile, e maestoso per ogni parte, con inventione così meravigliosa, e rare, che ne potrà l'inventore andarne per ogni tempo glorioso. In questa Archimene figliola regia, rappresentata dalla Signora Anna Renzi Romana idea verace della Musica, e singular stupor delle Scene, che nel corso della Favola, mentre hor sfogo, hor sfogò, hor finse, hor scopri, ed hor pianse le sue amorose pasión, ed incontri si rese all'ordinario donna de gl'animi, e degl'affetti, conseguì alla fine il suo amato Bellerofonte in isposo e si vide in compimento [...] terminandosi fra mille voci d'applausi in quest'azione il presente Drama<sup>1944</sup> (Por la novedad, fue singular la mutación practicada. Salieron grandes y numerosos bastidores por la parte superior y desde los laterales, y sí se compuso una Sala Regia, con arcos sobre columnas, con contrapilastras de orden compuesto, así como su arquitrabe, friso y cornisa, cerrada con cortinas de damasco rojo y amarillo, como también era y así lo parecía, el aparato de toda la sala, hasta que se rompían las puertas, suspendidas hacia arriba, para que los ojos de los espectadores pudieran contemplar la estancia interior. El sofito que quedaba bajo el arco de la escena aparecía trabajado en oro con extraordinario artificio. Pero cosas más sorprendentes se ven en esta escena al abrirse las cortinas tras los primeros arcos [...] adornaba esta estancia el mismo adorno de la sala y el fondo se abría un pasillo [...] y por último aparecía una gran calzada bordeada de cipreses que conducía al jardín, desde los lados del arco Mayor del Pasillo se abrían dos puertas a cámaras, a través de las cuales se desembocaba en otras tres, pasándose por la última de ellas abierta a la misma calzada y jardín, parecían tapadas éstas con damascos de varias tonalidades, como verde, rojo, amarillo, de noble apariencia, con invención maravillosa y rara, que hará famoso al inventor. Fue esta princesa, hija de Archimene, representada por la Roamana Anna Renzi, con gran pericia en la Música y singular dominio del Escenario, que en el transcurso de la Fábula, mientras estallaba, contando su apasionamiento, al conseguir al fin el amor de Bellerofonte, convertido en su esposo, terminándose así, entre miles de aplausos, la historia de este Drama).

Una de las particularidades de los nuevos libretos de estos "melodramas en música", como se conoce popularmente estos espectáculos en la época, radicaba en la mención con nombres y apellidos de los intérpretes, dado que un aspecto relevante del género nuevo incide en el virtuosismo vocal que habían de demostrar sobre el escenario. Se puede constatar en este como en otros que proliferaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, y también en Florencia es posible encontrar abundante información al respecto, para conocer a algunos de los más afamados personajes de la biografía del

Bel Canto. De hecho, en el fragmento anterior, se alude a Anna Renzi, interpretando a la protagonista Archimene, que fue una de las primeras divas del Teatro Italiano.

En cuanto a la escenografía podría establecerse cierto vínculo estilístico con las composiciones pictóricas del Cinquecento, notándose mayores similitudes con Paolo Veronés en particular, con divisiones tripartitas del espacio tras el personaje en primer término, a modo de marco, por el que se fugaba la visión del espectador hacia la lejanía del fondo. Como se ha podido apreciar, las estructuras en base a los "cortiles" porticados, le permitieron a Torelli amplias aperturas a través de cuyas arquerías podía romper el espacio definido del primer término gracias al uso "masivo" de la perspectiva.

El final feliz de la narración estaba garantizado, tal y como se recogía en el párrafo anterior, con el matrimonio entre Archimene y Bellerofonte, entre las descripciones de "invenciones maravillosas" y vistas en perspectiva infinitas mediante "largos caminos de cipreses o *stradone di cipressi*".

La conclusión de toda la empresa, a la manera de los esforzados *Trabajos de Hércules*, implicaba un triunfo moral del que se habían de apropiar los príncipes y monarcas de la época, y más concretamente los Medici a quienes estaba dedicada la obra de Torelli. Fueron todos ellos los verdaderos beneficiados por estos complejos programas decorativos cuyo componente de índole lúdico festivo no era más que un mero complemento del sustancial objetivo propagandístico y doctrinario de éste y del resto de espectáculos a los que sirvió de modelo, por ejemplo en la Francia de Luis XIV, o sea, la creación de la imagen áulica del monarca absolutista. No en vano, así reza el Madrigal, al final, como colofón:

*"Dopo suoi lunghi scherzo al fin fortuna  
Cede a virtù sublime,..."*

(Tras una larga búsqueda al fin la fortuna  
cede a la virtud sublime,...)

La verdadera entrega por parte de Antea, de su herencia al trono de Argo y de su amor por Bellerofonte, a su hermana, constituía el último acto de cierre de la obra, en la que la soprano de Parma que la representaba, entonaba su postrera despedida, presagiando los tristes lamentos de otras heroínas dramáticas como *Madame Butterfly*:

*"...Bramar puote d'un cor candido il zelo  
Piava sopra di voi prodigo il Cielo"*

(Clamar puede el deseo de un corazón cándido  
Llueve sobre vosotros el pródigo Cielo).

Después de Torelli, Quizás el mejor heredero de la Escenografía de la década de los 40, en Venecia y en Mónaco, fuera Francesco Santurini, distinguiéndose precisamente por su deseo de conferir la mayor variedad a la más artificiosa realidad, que era la del espacio escénico.



## 7. DE TORELLI A LOS ESPECTÁCULOS EN LA FRANCIA DE LUIS XIV: LOS BALLETS DE CORTE

En Francia, los teatros de la corte existían ya antes de Richelieu y de Luis XIV<sup>145</sup>. Los reyes y los cortesanos se deleitaban con bailes y espectáculos de ballet, pero también gustaban de los actores y de la ópera. Desde 1577, la compañía de los *Gelosi*, compuesta por actores italianos de la llamada *Comedia del Arte*, apareció en lo que puede llamarse el primer teatro cortesano de Francia, la sala del *Petit-Bourbon*<sup>146</sup>. Posteriormente, en 1645, el cardenal Giulio Mazarino (Abruzzos 1602-Vicennes 1661), que, como es sabido, era de origen italiano, hizo venir de Venecia al más famoso mago del escenario de su tiempo, Giacomo Torelli, para que representara óperas en la corte.

El Gran Mago había sido reclamado desde Francia por el Duque Odoardo Farnese de Parma, a la sazón un personaje relevante de la Corte francesa, ya que era sobrino de la reina Ana de Austria. Cuando llegó a París renovó completamente el Teatro del Petit-Bourbon, organizando en honor del Cardenal una premier espectacular con el montaje de la ópera italiana, *La Finta Pazza* o la *Fiesta teatral de la locura fingida*, con la que ya había inaugurado la apertura del Teatro Novísimo de Venecia, como ya se ha apuntado anteriormente.

El público cortesano fue quedando maravillado con los sucesivos espectáculos que siguió organizando Torelli, una representación del mito de *Orphée* en primer lugar, el *Ballet de la Nuit*, con texto de Isaac Benserade y el

145. En Voltaire, *El siglo de Luis XIV*, México 1954, capítulos XXV a XVII, Particularidades y anécdotas del reinado de Luis XIV, pp. 256-307, p. 259.

146. Trabajos monográficos sobre el teatro francés se encuentran en la obra de Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris 2002. Ch. Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique. 1. Le premier XVII siècle*, Paris 2006.