

Dioses y hombres a escena: cosmología en la escenografía del siglo XVII

Gods and men on stage: cosmology in the staging of XVII century

Esther Merino
Dpto. de Historia del Arte II (Moderno). UCM
emerino@ucm.es

Recibido: 25 de mayo de 2016

Aceptado: 13 de junio de 2016

RESUMEN:

La concepción cosmológica que se fue configurando en la época moderna impuso la semiótica del gobierno de los monarcas absolutistas, que tenía su traducción en una tipología iconográfica, recurrente, en la decoración escenográfica de los distintos espectáculos de la celebración áulica, en base a los denominados cuatro elementos de Tales de Mileto. Se propone una aproximación a la simbología del “Buen Gobierno” o más bien de la mentalidad implícita a la sumisión y el vasallaje por el que se regían los gobiernos autocráticos, a través del análisis escenográfico de algunas obras emblemáticas de la Historia del Arte y de las Artes Escénicas.

Palabras clave:

Los cuatro elementos. Tales de Mileto. Semiótica áulica. Historia de la Escenografía.

ABSTRACT:

The cosmological conception took shape in the modern era imposed semiotics government of absolutist monarchs, who had his translation iconographic, recurrent typology in the scenic decoration of the different performances of courtly celebration, based on the so-called four elements of Thales. An approach to the symbolism of "Good Government" or rather the implicit mentality of submission or allegiance by the autocratic governments were ruled through the scenographic analysis of some emblematic works of art history and proposed the Performing Arts.

Key words:

The four elements. Thales of Mileto. Courtly semiotic. Scenography.

Academias como la de los Olímpicos de Vicenza¹ basaban una parte esencial de los estudios institucionales en las Ciencias. Un rápido vistazo sobre las Bibliotecas conservadas, de uso común de los integrantes de estas organizaciones especulativas, muestran títulos habituales como los *Elementi* de Euclides, La *Cosmographia* de Ptolomeo o la de Pietro Apiano, el *Astrolabi declaratio et horologigraphiae* de Sebastiano Munster y *Le Sfere* de Sacrobosco.

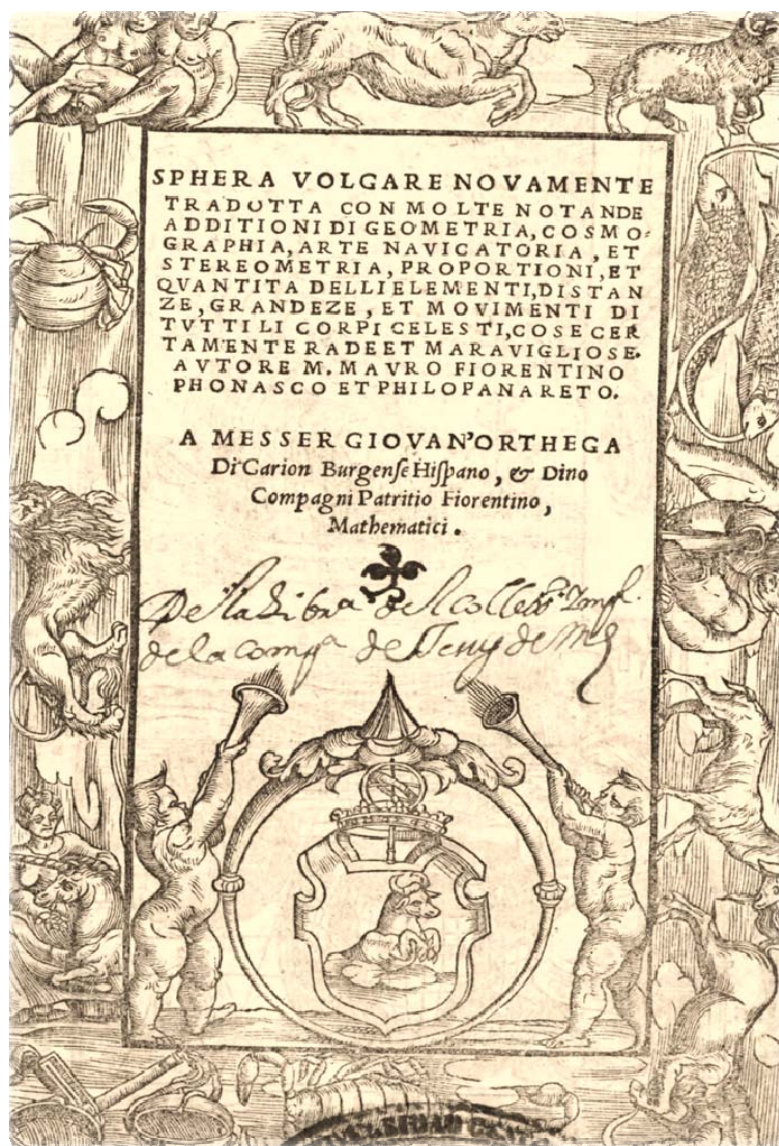


FIG. 1. [BH FLL 10961](#). Ejemplar de *La Sfera* de Sacrobosco, procedente del Colegio Imperial. De la Compañía de Jesús. Impreso in Venetia : per Bartholomeo Zanetti : ad instantia & requisitione di Giouann' Orthega de Carion ... , 1537.

¹ Marzia MAINO, *Dispositivi illuminotecnici e spettacolo a Vicenza: L'Accademia Olimpica, l'inaugurazione del Teatro e gli influssi sul contesto spettacolare (1555-1656)*, Scuola di Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, Università degli Studi di Padova, 2009.



FIG. 2. Esta edición de Sacrobosco, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, es una de las más antiguas tras la invención de la imprenta. Tiene anotaciones de MAURO FLORENTINO (1493-1633). Y hay numerosas reediciones posteriores a lo largo del siglo XVII.

Johanes o Juan de Sacrobosco o también conocido como John de Holywood (1195-1256), fue un monje y astrónomo británico, que contribuyó a la divulgación del sistema geocéntrico ptolemaico con un tratado sobre la Sfera escrito en torno a 1220, que circuló en forma manuscrita por las universidades europeas, hasta su primera impresión en 1472 y con

numerosas reimpressiones posteriores, además de servir como base de las investigaciones de otros ilustres científicos, como Galileo.



FIG. 3. UCM, [BH FLL 10961](#), *La Sfera* de Sacrobosco, 1537.

La razón del interés por esta obra radicaba en los contenidos de los cuatro libros en que se compartimentaba, siendo en el primero de ellos donde se abordaba la identificación del centro de dicha esfera y el número de las que componían el universo, pero, sobre todo fue el tercero el que suscitó una amplia atracción, porque para la mentalidad de una nueva cultura asentada en la metáfora y la alegoría, proporcionaba información al relato de la ascendencia y descendencia de los signos del zodiaco, los cuales se podían interconectar con los dioses olímpicos de raigambre grecolatina, a los que, por si fuera poco, se podía encarnar en el mundo de la escena de los nuevos espectáculos de la Fiesta Moderna, identificándolos con los epicentros de esta sociedad, que eran los príncipes y monarcas, quienes propiciaron la creación de sus microuniversos efímeros a imagen y semejanza del que describían los científicos, para escenificar un nuevo orden hegemónico.

Theatrum Orbis Terrarum - teatro del mundo - auténtica innovación desde el punto de vista de la representación cartográfica. El gobierno de Ferrara necesitaba a comienzos del siglo XVII nueva cartografía, para lo que fue contratado el escenógrafo Giambattista Aleotti (1546-1636)², autor del diseño del Teatro Farnese en La Pilotta, quien realizó la *Corografia del Ferrarese* (1603) y la *Pianta di Ferrara* (1605). Aprovechando esa circunstancia pensó incluso en la reedición de su tratado sobre Hidrología, estampada por Vittorio Baldini unos años antes, en 1600.

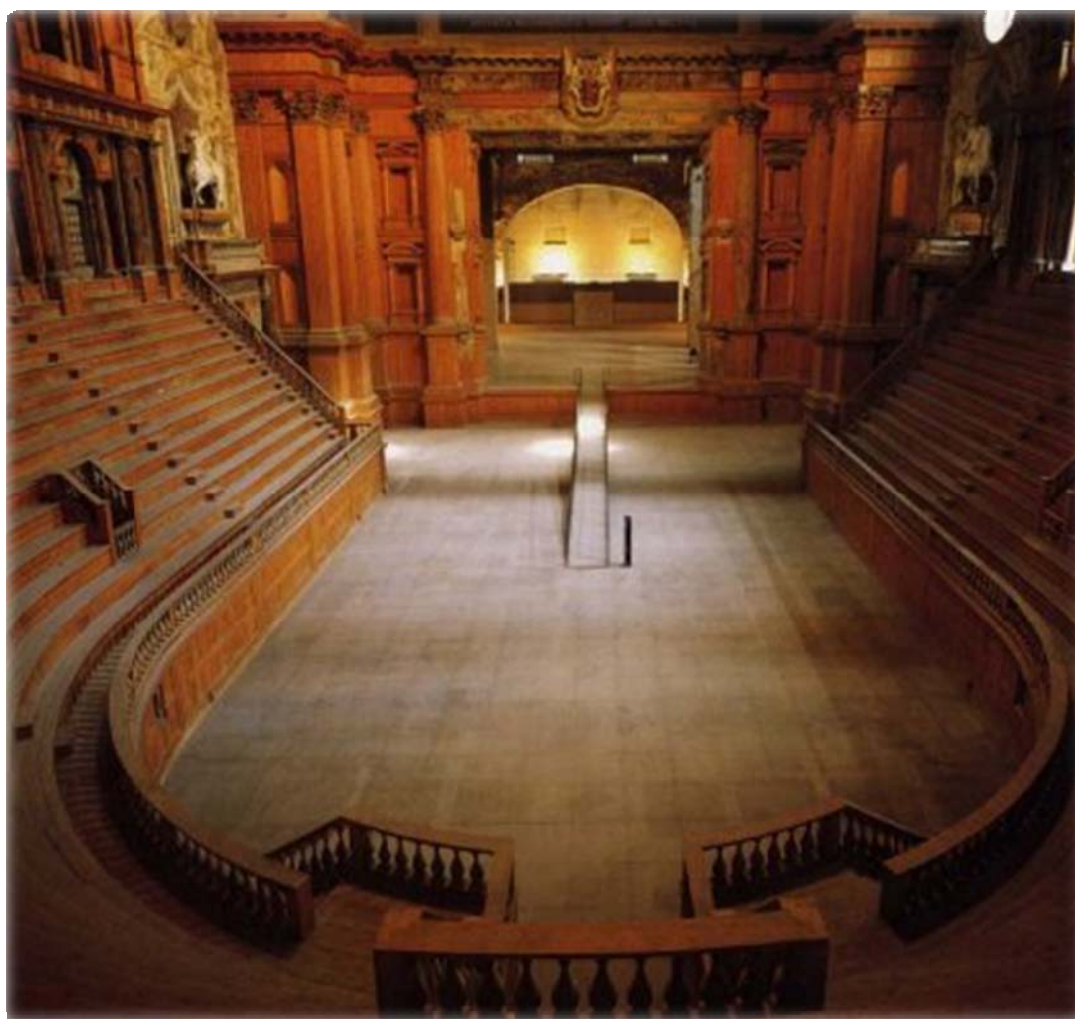


FIG. 5. El Teatro Farnese de Parma fue inaugurado en 1628, con la representación de Mercurio e Marte, música de Claudio Monteverdi y decoración escenográfica de Aleotti³ y Enzo Bentivoglio.

² Massimo ROSSI, "La cartografia Aleottiana", en *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, (a cura) de Alessandra FIOCCA, Biblioteca di Nuncius, Studi e Testi XXXI, Olschki, Florencia 1998, pp. 161-187. Giovan Battista Aleotti (1546-1636) conocido como "Argenta", quien trabajó al servicio de Alfonso II como arquitecto de corte, ingeniero militar, supervisor de la red hídrica y notable experto en mecánica hasta el punto de realizar la edición comentada e ilustrada de la obra de Hierón de Alejandría.

³ Previamente, Aleotti había experimentado en la arquitectura teatral del Teatro de los Intrepidos en Ferrara, para lo cual se puede consultar Paolo FABBRI, Angelo FARINA, Patrizio FAUSTI y Roberto POMPOLI, "Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale", en *Giambattista Aleotti*, FIOCCA, 1998, pp. 195-205.

El Teatro alude a la representación de la esfera terrestre desde una visión en altura, totalizante, como una representación teatral. Y en el interior de esa metáfora, el hombre se convierte en actor-espectador del gran teatro del mundo, partícipe de una obra global, enciclopédica, que puede «ordenar» metódicamente mediante la cartografía y la cosmografía. Esa denominación de Teatro, además, tiene una connotación moralizante neostoica. El “Teatro del Mundo”⁴ se refiere a las obras enciclopédicas que tienen la capacidad de organizar el conocimiento humano. Y así aparecen textos como *El Teatro de la Memoria*, de Giulio Camillo Delminio (1550), el *Theatrum instrumentorum et machinarum* de Jacques Besson (1578), el *Théâtre de la nature universelle* de Jean Bodin (1590 ca.), como el propio *Theatrum* orteliano. Para los geógrafos, el mundo representa la escena humana en sentido erasmiano, meditación filosófica-geográfica, mientras que el *Teatro cartográfico* de Pasi se convierte en una metáfora de la vida, la observación de un espacio ilusorio, que cuando se ilumina cenitalmente conecta con el espacio divino y por eso también requiere de una contemplación desde un punto de vista preferencial, donde ubicar al príncipe, al Duque o a la Corte, para evidenciar sus conexiones exclusivas con el espacio de poder cósmico.

Esta concepción explicaría, entre otras, las imágenes del Gabinete Cartográfico del Palazzo Vecchio de Florencia, de Egnazio Danti⁵ (Perugia 1536-Alatri 1586). Éste, cosmógrafo, ingeniero, pintor, astrónomo, además se ordenó dominico. En 1563 Cosme I le encargó de una colección de mapas (30) para una sala del Palazzo Vecchio, que completó durante doce años, labor que repitió en Roma, donde durante 18 meses pintó cuarenta grandes frescos con mapas de toda la península e islas italianas. También construyó algunos instrumentos para el Duque, como este globo terrestre, que se conserva en su contexto originario⁶.

⁴ Claudio ANNIBALDI, “Uno spettacolo veramente da principi: committenza e recezione dell’opera áulica nel primo Seicento”, en *Lo stupor dell’invenzione. Firenze e la nascita dell’Opera*, de Pietro Garguin (ed.), Olschki, Florencia 2001, pp. 31-60.

⁵ Ostilio Ricci maestro de Galileo, experto en el “archimetro”, instrumento recomendado, entre otros, por Aleotti, quien trabajó para los Medici tras la muerte de Stefano Bonsignori, sucesor a su vez del eminente Egnazio Danti, bajo el apelativo de “maestro dei signori paggi”, seguido del poliédrico Giulio Parigi, hijo de Alfonso *il Vecchio*, discípulo de Buontalenti, creador de una célebre escuela de matemáticas e ingeniería, frecuentada por la crema de la juventud aristocrática florentina, pero igualmente visitada por otras nacionalidades de italianos y extranjeros. El propio Aleotti había visitado Boboli, cuando Buontalenti estaba trabajando en la *Grotta Grande*, destinada a acoger, entre juegos de agua y escultura “magmática”, los *Esclavos* de Miguel Ángel y no podría excluirse que el “Argenta”, sobre nombre de Aleotti, hubiera encontrado inspiración para su manuscrito *Theatro di tutte le scienze & arti*, o “teatro di macchine”, a partir de lo aprendido en la técnica florentina. Daniela LAMBERINO, “Cultura ingegneristica nel granducato di Toscana ai tempi dell’Aleotti”, *Giambattista Aleotti*, FIOCCA, 1998, pp. 293-308.

⁶ “Negli scritti di Egnazio Danti, la prospettiva è esplicitamente indicata come una disciplina utile non solo alla Architettura et tutte le tre arti del disegno ma anche alla cosmografia”, Filippo CAMEROTA, *Arte e Scienza. Da Leonardo a Galileo*, Giunti, Florencia 2009, p. 21. Danti también fue el autor de la esfera armilar y del cuadrante astronómico que aparecen consagrados en la fachada misma de Santa Maria Novella (Florencia).



FIG. 6. *Sala delle Carte Geografiche e della Guardaroba*, por encargo de Cosme I a Egnazio DANTI y Stefano BUONSIGNORI, también conocido como *Guardaroba Grande*, Palazzo Vecchio, Florencia.



FIG. 7. *Sala delle Carte Geografiche e della Guardaroba*, por encargo de Cosme I a Egnazio DANTI y Stefano BUONSIGNORI, también conocido como *Guardaroba Grande*, Palazzo Vecchio, Florencia. Detalle de la cartografía ptolemaica.



FIG. 8. *Sala delle Carte Geografiche e della Guardaroba*, por encargo de Cosme I a Egnazio DANTI y Stefano BUONSIGNORI, también conocido como *Guardaroba Grande*, Palazzo Vecchio, Florencia. Cartela con mención a los Elementos.

La estrecha relación entre ciencia y arte, entre cartografía y teatro, se hace más evidente si cabe, en casos como los de Danti, uno de los mayores expertos en Euclides de su época, para más señas responsable del capítulo dedicado a la perspectiva aplicada a la construcción escénica del tratado de Vignola.

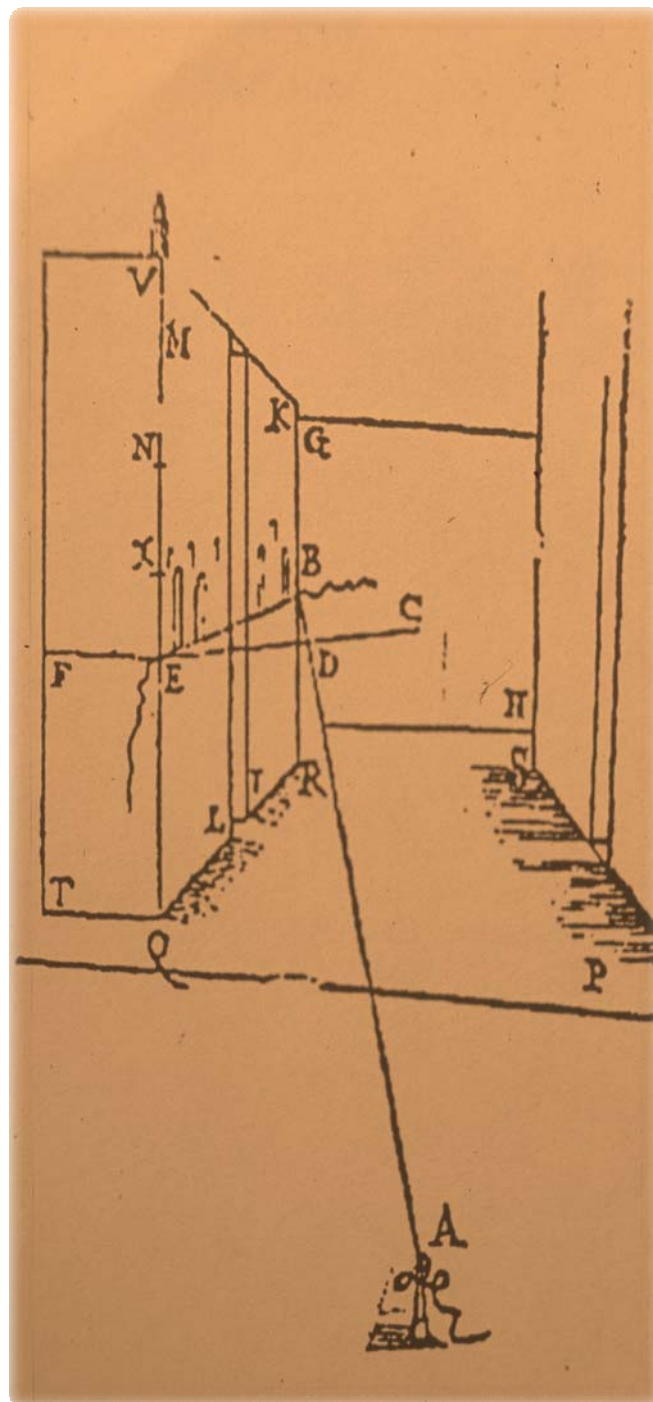


FIG. 9. E. DANTI, *Regla de la perspectiva* de Vignola, 1583.

Los elementos básicos que conforman la vida en la tierra, codificados por Tales de Mileto (aunque él incidía en la preeminencia del medio acuático) también tienen su traslación a la escena y la posibilidad de combinar algunos de ellos especialmente, como los fuegos

artificiales reflejados a su vez sobre una superficie reflectante como el agua, a manera de espejo. Se pone así acento sobre la mutabilidad de la Naturaleza a través de sus elementos constitutivos y en dicha escena se puede demostrar su maleabilidad y su inclinación al movimiento constante y a la transformación y de paso a la sorpresa que eso causa por medios artificiales-escenográficos, mediante los ingenios o aparatos, en los que el nuevo profesional del medio, el escenógrafo, encuentra un lugar propicio para mostrar conocimientos, capacidad creativa y destreza.



FIG. 10. UCM, [BH FLL 10961](#), *La Sfera* de Sacrobosco, 1537.

En muchos de los casos la prolongación del espacio escénico, en base a los preceptos geométricos, con la aparición de la llamada perspectiva intermedia o las multiplicidades de puntos de vistas laterales de la Escenografía a final de siglo, tienen que ver con los avances científicos de Galileo, que, indudablemente, Giulio Parigi (1571-1635), como célebre *regista* o “arbitro del gusto”⁷ o “valido cultural” de los Medici ya tuvo presente, intentando ser coherente con los preceptos del ilustre florentino, quien tenía su vivienda en los altos de Arcetri, donde hoy está su famoso Observatorio. Se sabe que Parigi compartió diversas consultas sobre cuestiones hidrológicas con el científico, además de enseñar sus preceptos en la Academia de *Via Maggio* y a través de sus obras se puede comprobar cómo se va canalizando el discurso cosmográfico, hasta desembocar en la consolidación de unos modelos iconográficos de carácter alegórico, en este caso, en los que el astro sol como representación del elemento ígneo se asimila con el dios Apolo y de ahí con el príncipe, en este caso en el marco de una celebración de esponsales o “nozze”. De aquí a la afirmación de Luis XIV autodenominándose centro del reino e identificándose con el propio Estado sólo hay un corto paso, no en vano era descendiente de la misma estirpe florentina.

No menos impactantes son otras versiones alusivas al mismo elemento de fuego, de Parigi, aunque destinado a otro formato festivo.

⁷ Arthur Blumenthal, *Giulio Parigi's stage designs: Florence and the early Baroque spectacle*, Garland Pub., 1986, p. 252.



FIG. 11. Giulio PARIGI (1571-1635). Carroza del Torneo-Carrusel Guerra de la Belleza, con motivo de la Entrada en Florencia de Federico della Rovere, hijo del Duque de Urbino, en 1616.



FIG . 12. A Hell Mouth in the Lower World.ca. 1620. The Morgan Library & Museum. Procedente de la coleccion del escenógrafo Americano Daniel Oeuslager (1902-1975). Y anteriormente Wilhelm Alexander Freund, Berlin (Lugt 1894). <http://www.themorgan.org/drawings/item/187284>

En 1620, fecha de la imagen según la institución donde se conserva, faltan noticias en el diario del cronista de la corte florentina, Cesare Tinghi⁸, porque el Duque, Cosme II, estuvo en cama desde el 11 de agosto hasta octubre, con una enfermedad, la gota, que empezó a acentuarse ya a comienzos de ese año. El 30 de mayo había otra anotación que le situaba retirado en el Pitti, donde le reconfortaba la música y a dónde era habitual que se acercasen cantantes reclamados para recitales privados, como la famosa *Cecchina*. Una de las mujeres de mayor fama y prestigio en la Florencia de los Medici del primer cuarto del siglo XVII fue esta Francesca Caccini (1587-1640) “La Cecchina”, hija del músico Giulio Caccini, compositora, intérprete de varios instrumentos y escritora de poesía, para sus mecenas escribió varios entretenimientos, que culminaron en una ópera, *La liberaciones di Ruggiero dall isola Alcina* (1625) a partir del relato de *Orlando Furioso*, de Ariosto. El 25 de marzo fue el día de SS. Annunziata y para conmemorar la efeméride se representó el libreto de Rinucini, *La Anunciación*, con “máquinas y nube” de Giulio Parigi y música a cargo del Maestro de Cápilla Marco da Galliano. A finales de mayo seguía postrado el duque y quiso que le cantara una joven napolitana llamada Adriana, que se sumó a las labores de la *Cecchina* y que fue alojada en la denominada *Sala delle Comedie*, en el Pitti. Ya en octubre, un tanto recuperado, quiso que se hiciera “*rizzare una prospettiva in su la galleria sua per recitare et prosare una comedia composta del conte Bonarello, nominata L’Erminio*”, que duró unas tres horas y de cuya escenografía se ocupó también Parigi, igual que las necesarias para la ambientación de la *Festa di Santa Orsola*, representada en 1624 y cuyo libreto, de Pietro Cecconcelli se publicó más adelante, en 1625, con impactantes ilustraciones firmadas, pero ya por el hijo, Alfonso, quien pudo haber colaborado con el progenitor en la creación de las decoraciones originales, de las que podría formar parte esta delirante Boca del Infierno, que ya mencionaba Blumenthal⁹ sin embargo más bien relacionada estilísticamente con las imágenes demoníacas de los *Intermezzi* de la *Liberación de Tirreno* (1617), sobre todo con las del Segundo, si bien es cierto que la embocadura ajustada parece más cercana a las imágenes de quien sería, primero colaborador estrecho y después su sucesor. Pero también como esa imagen infernal de la Morgan Library, que antecede cuatro décadas al famoso mascarón de proscenio de Ludovico Ottavio Burnacini, una de las visiones apocalípticas más espectaculares de la Escenografía de la época moderna.

⁸ Angelo SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637; notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*, Universidad de Michigan 1905.

⁹ BLUMENTHAL, 1980, p. 115.



FIG. 13. Boca del Infierno. Ludovico BURNACINI para el montaje de *Il Pomo d'Oro* (1668).

Galileo¹⁰ (1564-1642) fue indudablemente uno de los pensadores de referencia en la elaboración de un programa de propaganda áulica, en el ámbito cultural florentino, es más, ocupó el cargo de filósofo del gran duque. Él mismo se consideraba matemático “sopra ordinario” y no creía en la abstracción, sino en la precisión de lo concreto, por eso fue pormenorizadamente analizado, aún en sus obras de investigación científica más estrictas, por los integrantes de las Academias de eruditos, encargadas de elaborar los programas especulativos e iconográficos que luego se escenificarían en los distintos espectáculos cortesanos. Y, al fin y al cabo, ya calificó Campanella sus *Diálogos* como “comedia filosófica”, aunque de temática seria¹¹. Los debates de sobremesa sobre temas filosóficos son habituales en la corte florentina, de manera que se pueden considerar los montajes escenográficos, como los de Parigi en Santa Croce, como una prolongación natural de dichos juegos intelectuales o “ludi” también sobre asuntos astronómicos, cosmológicos y con más motivo, con ocasión de fechas señaladas en el calendario, en las fiestas del Carnaval, recepciones de personajes importantes para la política del ducado o matrimonios de estado que iban en la misma línea y que podían servir como escenario efímero de estos espectáculos a manera de refinadas contiendas o “torneos temáticos”. Formaban parte del mismo recorrido que también les paseaba por lugares emblemáticos de la cultura de la capital toscana, como podía ser la *Stanzono delle Commedie* en Via de la Pergola¹², que luego terminará convirtiéndose en el

¹⁰ Mario BIAGIOLI, *Galileo cortesano: la práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo*, Kazt Editores, Buenos Aires 2008.

¹¹ BIAGIOLI, 2009, p. 206. No puede ser más interesante este estudio sobre el ambiente cultural y científico en el que se movió Galileo en su tiempo.

¹² BIAGIOLI, 2008, p. 2010.

Teatro que recibía el nombre de la calle donde se ubicaba, por obra y gracia del discípulo de Parigi, Ferdinando Tacca¹³, el hijo del eminente escultor y sede de la misma afamada *Accademia de la Crusca*. Pero es que, además, Galileo es dueño de una “competencia retórica” que consigue reivindicar el papel de los matemáticos, elevándolo al mismo nivel de filósofos y teólogos, de manera que su discurso era muy apreciado en la sofisticada corte florentina y en la romana papal, por donde también transitó en un momento de su vida, llegándola a denominar como “teatro del mundo”¹⁴.

No parece imposible pensar que Parigi¹⁵ sucumbiera al influjo de los debates que sacudían el entorno cortesano en el que empezaba a moverse, tras heredar el cargo de Bernardo Buontalenti (1531-1608) como figura principal en la organización de los distintos eventos de la celebración áulica. En esos primeros años del siglo XVII Galileo estaba inmerso en la controversia de la flotabilidad del hielo, rebatiendo postulados aristotélicos y retomando al tiempo la relevancia que Tales concediera al medio acuático. Quizás eso explicaría el diseño de otra de las carrozas más impactantes para la llamada *Guerra de la Belleza*, el festejo con el que se daba la bienvenida al heredero de Urbino en 1616, con personificaciones beneficiosas para los “Astros Mediceos”.

¹³ Esther MERINO, “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)”, *Pecia Complutense*, Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, 13, 2010, pp. 1-27.

¹⁴ BIAGIOLI, 2009, p. 310. En un capítulo que significativamente se titula “Intermezzo. Roma Theatrum Mundi”, pp. 303-402.

¹⁵ Por su parte, la relación de Parigi con el ámbito científico de la corte medicea era estrecha. A él se le encargó la decoración del *Stanzino* o *Stanza dell'Architettura Militare*, también conocida como “Habitación de los instrumentos matemáticos”, en los Uffizi, siguiendo instrucciones del diplomático Filippo Pigafetta, con escenas relacionadas con ilustres personajes de la Antigüedad, como Pitágoras, Ptolomeo, Euclides y Arquémedes. Filippo CAMEROTA (ed.), “The Mathematics Rooms”, *Displaying scientific instruments: From the Medici Wardrobe to de Museo Galileo*, *Annali del Laboratorio museotecnico V*, Goppion y Museo Galileo-Istituto e Museo di Storia della Scienza, Florencia 2012, pp. 3-17.



FIG. 14. Giulio PARIGI (1571-1635). Carroza del Torneo-Carrusel Guerra de la Belleza, con motivo de la Entrada en Florencia de Federico della Rovere, hijo del Duque de Urbino, en 1616.

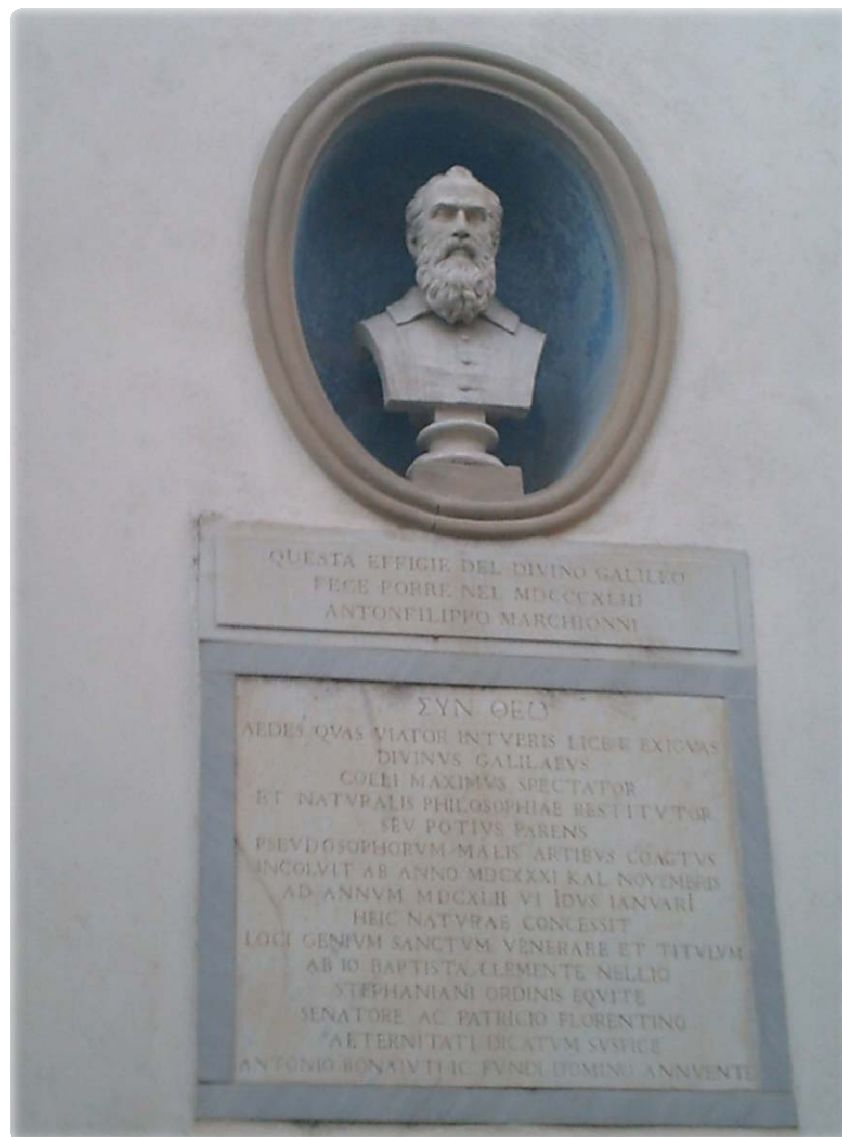


FIG. 15. Busto y Lauda conmemorativa de Galileo Galilei en la calle donde estuvo su vivienda en Arcetri, Florencia.



FIG. 16. GALILEO. Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti : comprese in tre lettere scritte all' illustrissimo signor Marco Velseri ... / dal signor Galileo Galilei ... In Roma, Giacomo Mascardi, 1613. [BH FLL 21272](#), UCM.

parmi che sarebbe stato opportuno in questo luogo arrecar qualche esperienza di quelle, che si è detto esser uene molte, che in diuersi casi s'accordano con le conclusioni dimostrate.

Salu. Voi da vero scienziato fate una ben ragioneuol domanda, e così si costuma e conuiene nelle scienze, le quali alle conclusioni naturali applicano le dimostrazioni matematiche, come si uede ne i Perspettiui, negli Astronomi, ne i Mecanici, ne i Musici, & altri, li quali con sensate esperienze confermano i principii loro, che sono i fondamenti di tutta la seguente struttura: e però non voglio che ci paia superfluo se con troppa lunghezza haremos discorso sopra questo primo, e massimo fondamento sopra 'l quale s'appoggia l'immensa machina d'infinite conclusioni, delle quali solamente una piccola parte ne habbiamo in questo libro poste dall' Autore, il quale harà fatto assai ad aprir l'ingresso, e la porta stata sin' or serrata agl'ingegni specolatiui. Circa dunque all' esperienze non hà tralasciato l' Autor di farne, e per assicurarsi che l'accelerazione de i graui naturalmente descendenti segua nella proporzione sopradetta: molte volte mi son ritrouato io à farne la proua nel seguente modo, in sua compagnia.

In vn Regolo, ò voglian dir Corrente di legno lungo circa 12 braccia, e largo per vn verso mezo braccio, e per l'altro 3 dita, si era in questa minor larghezza incauato vn canaletto poco più laruo

FIG. 17. GALILEO, *Discursos y demostraciones matemáticas*, Leyden 1638.

La vinculación entre arte y ciencia, entre astronomía y escenografía en este ámbito de debate especulativo habitual, es por tanto, estrecha¹⁶.

En consecuencia, esa visión de la armonía del cosmos tiene su traducción en una fórmula tipológica escenográfica, en la que se componían montajes escénicos alegóricos alusivos a los cuatro elementos de Tales, sobre los que, desarrolladas las peripecias diversas de los distintos argumentos, terminaba de imponerse la hegemonía del gobernante y por tanto convertidas las decoraciones escenográficas en una metáfora del buen gobierno.

¹⁶ En la misma obra de BIAGIOLI, 2009, p. 319, se menciona el enfrentamiento de Galileo con el escenógrafo de la Compañía de Jesús, en su estancia romana, en 1622, Orazio Grassi (jesuita asimismo), con motivo de su disputa sobre los cometas. Es tal la actividad en Roma, tanto de espectáculos como de debates intelectuales, que se habla de "escena académica" dentro de la "vitrina política".

DISCORSI
E
DIMOSTRAZIONI
MATEMATICHE,
intorno à due nuoue scienze
Attenenti alla
MECANICA & i MOVIMENTI LOCALI,
del Signor
GALILEO GALILEI LINCEO,
Filosofo e Matematico primario del Serenissimo
Grand Duca di Toscana.
Con una Appendice del centro di gravità d'alcuni Solidi.

IN LEIDA,
Appresso gli Elsevirii. M. D. C. XXXVIII.

FIG. 18. GALILEO. Portada de sus Discursos y demostraciones matemáticas.



FIG. 19. Jacques CALLOT, Pandora, 1626



FIG. 20. Jacques CALLOT, Pandora, detalle.

Y todo lo anteriormente expuesto se puede visualizar integrado en los diseños del escenógrafo Carlo Pasetti¹⁷, en los pasatiempos o entretenimientos lúdicos como fueron los del torneo, *Le stelle combattute dagli elementi*, representado en Ferrara, la "città del ferro", para

¹⁷ De Carlo Pasetti, el creador de la escenografía de la obra tanto como del torneo, poco se sabe salvo que nació en Ferrara en 1613 y murió en la misma ciudad el 28 de diciembre de 1679. Discípulo de Niccolò Cabeo en matemáticas, de Vacchi y Bassi de Verneda en arquitectura militar, Girolamo Rossetti en hidrostática y Francesco Guitti en escenografía. Más se conoce sobre una intensa actividad profesional en su ciudad natal servicio de la Cámara Apostólica, al tiempo que como ingeniero militar se le atribuye la construcción de la fortificación de Primaro, de Cento, de Vigarano y Pontelagoscuro. Especializado a su vez como ingeniero teatral, tanto para los Obizzi como para los Bentivoglio, pero también en Parma y en Viena ocasionalmente, en el famoso montaje de *La Contessa dell'aria et dell'acqua*.

honrar al Legado Papal, Sigismondo Chigi, aprovechando el matrimonio de dos miembros de relevantes familias, Beatrice Bentivogli y el conde Ercole Pepoli, en 1676, cuyo montaje se llevó a cabo en el famoso Teatro de los Intrépidos, remodelado a instancias del Marqués Pio Enea degl'Obbizi, por el propio Pasetti y que pasó a ser conocido por el nombre del nuevo mecenas¹⁸.

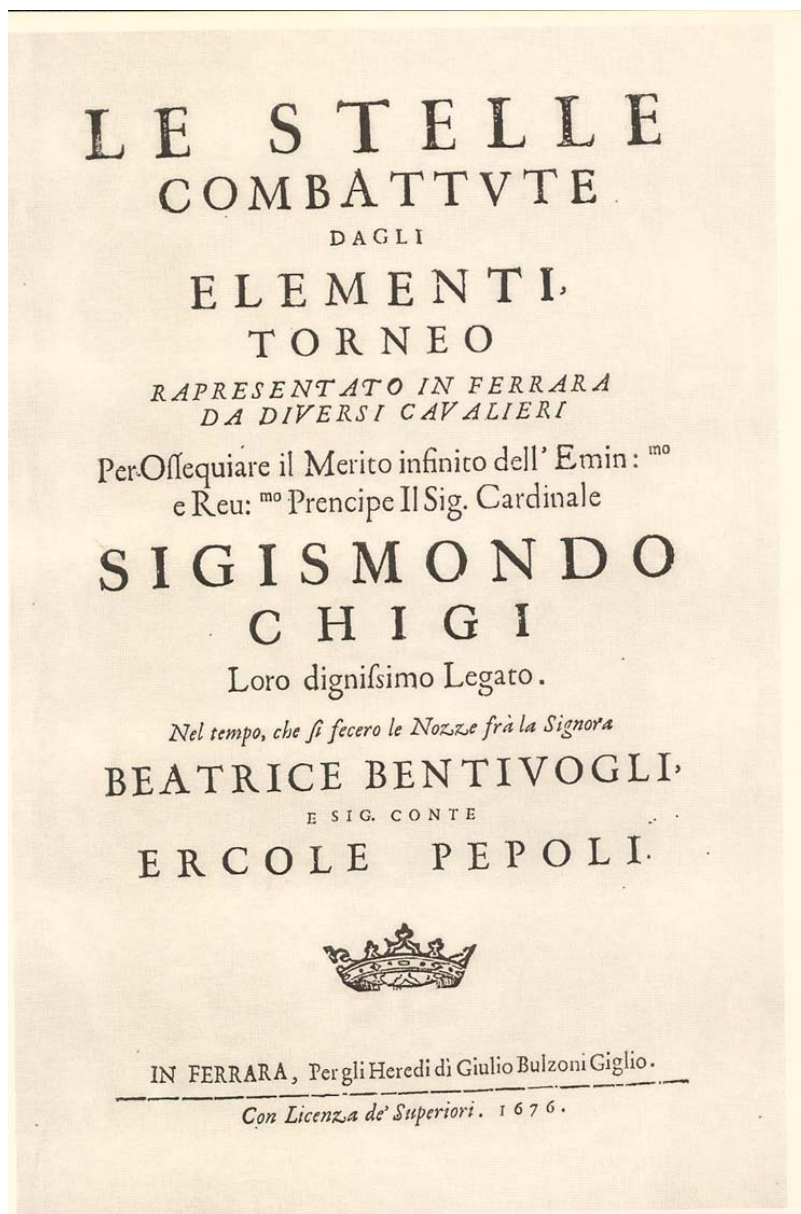


FIG. 21. *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, con decoraciones escenográficas de Carlo PASETTI.

En la relación del evento, comparado con los “*spettacoli Olimpici, Pitij, Istmii e Nemei*”¹⁹, las decoraciones se ponen a disposición de las “*Deità che condusero le Machine de*

¹⁸ “*Troppo era superiore all’insensata struttura del Teatro, benche magnifica l’animata luce*”. *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, torneo rapresentato in Ferrara da diversi cavalieri, Ferrara, Per gli Heredi di Giulio Bulzoni Giglio, 1676, Descrizione del Torneo, p. 5.

¹⁹ *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, Ferrara, 1676, Dedicatoria de los Caballeros del Torneo al Emintísimo Príncipe de la Iglesia, Lista de “interlocutori”.

Cavalier": Marte, Flora, Iride, Vulcano y Teti. Sobre la teatralidad, se dice en el mismo libreto de *Le Stelle Combattute* que cuando hay "*amplificazioni iperboliche della più forte eloquenza, no solo non ingrandiscano, mà non arrivano à poter esprimere la ver forma di quello, la di cui vastirè eccedi l'intelletto, che lo describe*"²⁰. Y, al renglón seguido se recomienda asistir al noble entretenimiento, para ver "*una perfettissima Pittura, con Geometrica proportione, s'inferiva quanto dovesse essere l'ampiezza della portentosa mole atterrata*". Pero, más específicamente, el texto abunda en la habilidad o "maestosa simetría" de Pasetti, quien "*nella forma presente fece ridurlo & opera confacente al nome méritamente acquistatosi nelle professioni mattematiche, non solo in Italia, mà per tutta Europa, di cui ne fù Architettura, e dalla cui intelligenza, parimente derivanno tutte le machine del presente torneo...per rappresentare al vivo una maraviglia, e tanto più quanto che tutti i Principi e personaggi grandi d'Europa, ch'hanno posto il piede in Ferrara, ocularmente ne hanno ammirato la nobiltè, e la vaghezza*".

²⁰ *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, torneo rapresentato in Ferrara da diversi cavalieri, Ferrara, Per gli Heredi di Giulio Bulzoni Giglio, 1676, Descripción del Torneo en los Preliminares.



FIG. 22. Carlo PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Imagen de los Preliminares.

El carro de Marte aparece descrito como una rica estructura de noble trabajo, que simula el oro y la plata, con un tiro de cuatro caballos que “descendía de lo alto de las nubes” “*con moto così placido e regolato*”²¹, conducida por el Maestre de Campo del Torneo.

²¹ *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, p. 28.



FIG. 23. *Le stelle combattute dagli elementi*, Ferrara, 1679. Carlo PASETTI, discípulo de Aleotti, fue el Escenógrafo. Representación de los Caballeros de la Tierra.

Tan sólo un poco más adelante, en el mismo relato descriptivo, se dice en el texto sobre esta decoración que aparecía una tela, que ponía frente a los espectadores curiosos la visión de una escena majestuosa, en la que se distinguía un jardín, una “scena dipinta”, que “*da ingegnoso Penello era così al vivo ritratti, che sù i di lui fiori, non meno di quello, che all’Vue di Zeusi volavano gl’Uccelli delusi, sarebbero corse à sciamo le Pecchie ingannate*”, con la que se ilustraba el Carro de Flora, conducido por los Caballeros de la Tierra. En la que se utilizaba una máquina, con la que comparecía Júpiter con Mercurio “*che avanzandosi verso il Proscenio con música adattata alla gravità del Personaggio, i suoi sensi esprimeva*”²². A continuación se señala que una vez depositada la máquina en el suelo de la escena “*in onta del proprio peso naturale, e di quello accresciuto di gli ventiquattro persone, che sosteneva s’avanzò, come se nulla avesse portato, fino quasi all’Orchestra, ove fermatasi, scefero i Cavaglieri col loro accompagnamento, et il Giardino in più parte diviso, da i lati della Scena nascondendosi, spari doppo, che Flora per incitare i suoi Campioni alla Vittoria...*”²³.

²² *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, Giardino, p. 12.

²³ *Le Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, Giardino, p. 31.

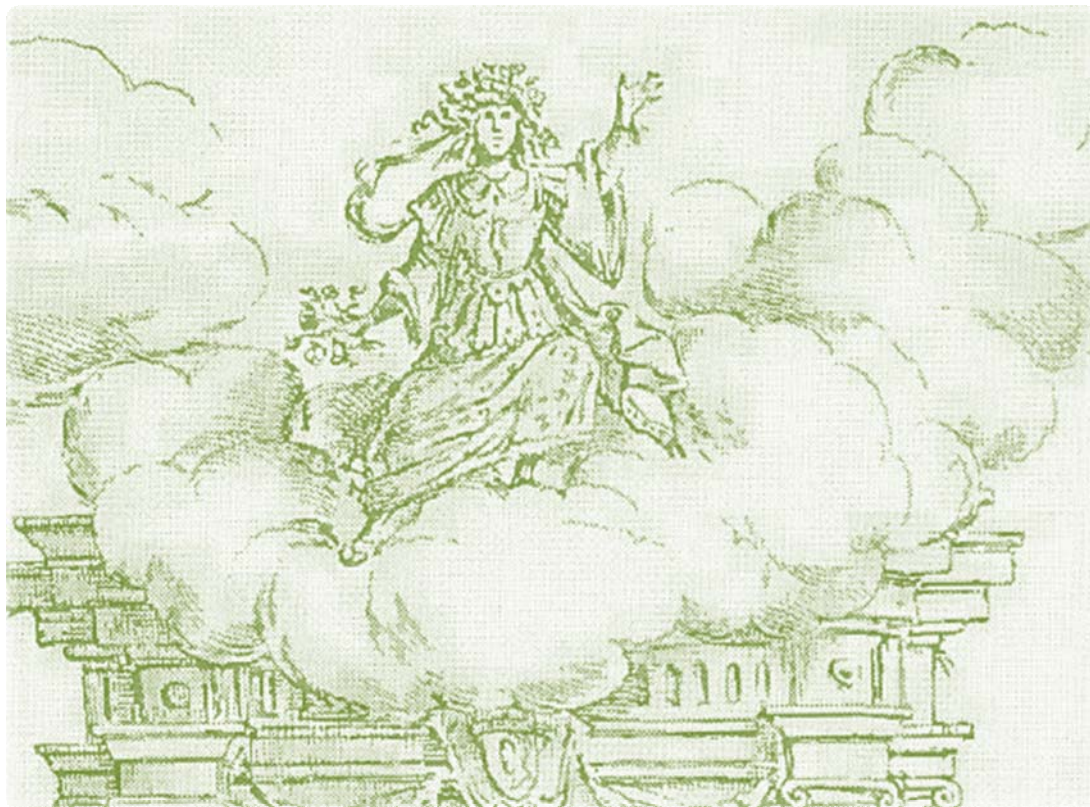


FIG. 24. Flora en representación de tierra.

Qué casualidad, o no, que apareciera en la imagen ampliada del cosmos de Sacrobosco, una alusión o identificación quizás de la Tierra con Flor (que también podría leerse como Flora), enigmáticamente asociada a los trazos de lo que parece ser la representación arquitectónica de un edificio, apenas esbozado.



FIG. 25. UCM, [BH FLL 10961](#), *La Sfera de Sacrobosco*, 1537. Detalle.

No es la única alusión a la tramoya escénica, porque en la página siguiente se dice que “mientras que la máquina con la que los Caballeros de la Tierra se paseaban por el escenario, mutaba en Trágica, con acompañamiento de instrumentos en *vaga sinfonía*, hasta que aparecía por el fondo un Globo di Nuvole” en representación de los Caballeros del Aire y por tanto, de otro de los elementos codificados por el pensador de Mileto.

Según las indicaciones del libreto, dicho aparato no debía representar otra cosa que el “Alba de aquellos héroes que vienen de Oriente, vecino del luminoso sol...”²⁴ y después de moverse con amplitud a lo largo y a lo ancho de la escena, después de haber descendido hasta el pavimento del proscenio, volvía a esconderse entre las brumas, con Iris, quien después de haber recitado sus versos, al Cielo retornaba.



FIG. 26. Carlo PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Caballeros del Aire.

²⁴ *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, p. 34.



FIG. 27. Iris en representación del aire.

En cuanto al elemento ígneo, se relaciona con la figura de Vulcano, como dios del fuego, a quien se invoca y presenta sobre un aparato que simula una roca en la cima de un monte, con una “bellísima Grotta” perforada, que suscitó el aplauso entusiasmado del público y que se considera fruto del “*arte, non meno di perito Architetto*”²⁵, gracias al cual pudieron presentarse los “campeones del fuego”, quienes buscaban enfervorecer a la concurrencia “nell’avanzarsi la Machina celebrava i di lei portenti & animava all’ardire i suoi Cavaglieri il Nume del fuoco...”²⁶.

²⁵ *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, p. 37.

²⁶ *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, p. 37.



FIG. 28. Carlo PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Caballeros del Fuego.

Quarta Comparsa del Torneo fatto in Ferrara il Carnevale 1676 che conduce li sig.
Atarid Filippo Zauaglia sig. March. Anibale Romeo, sig. Co. Nicola Gastano Manfredi sig. March.

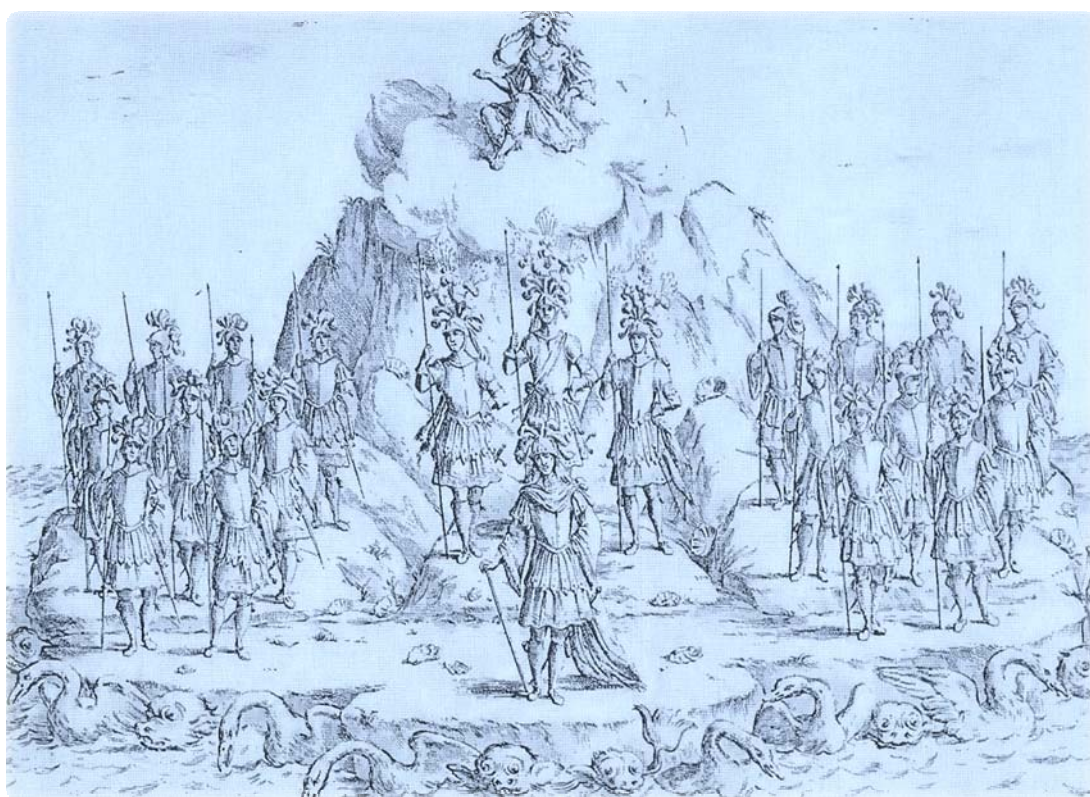
FIG. 29. Carlo PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Pie de la estampa. Caballeros del Fuego.



FIG. 30. Vulcano en representación del fuego.

El medio acuático se aborda con representación de la máquina correspondiente, con acompañamiento de fauna marina fantástica. Solía ser uno de los momentos más espectaculares de los distintos episodios festivos, porque requerían el concurso tanto del esfuerzo especulativo como de la experiencia práctica por parte del escenógrafo, para simular la ficción del agua. En esta ocasión sobre lo que debió ser el resultado del trabajo de Pasetti se puede leer en el texto que hubo un cambio de escenario, por el *“il dilettevole de Palazzi cedeva il loco all’oridezza de scogli. Il solido del Pavimento aprendosi in piuù parti ricoperto miravasi dal fluido dell’Acque...faceva vero naufragio l’arte delle Scene dalle meraviglie di questa vista. Nel piè lontano della marina si vedeva un elevato scoglio, tutto di Cochiglie & altri frutti di mare adorno. Era sostenuto di Sirene, Tritoni e Cigni, che galleggiante lo portavano sù l’onde. Possava nel più rilevato di esso la vaga Teti, che da i Campioni dell’Acqua era la condottiera...Vestivanno di colore Celeste per addittare...l’havrerebbo né loro petti con iscornò delle sfere dipinto...e portavasi quasi sù l’orlo del Proscenio...”*²⁷.

En definitiva, un viaje por el cosmos celeste de encarnación alegórica reducido a escala escenográfica.



²⁷ *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676, p. 39.

FIG. 31. Carlo PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Caballeros del Agua.

*Quinta Comparsa del Torneo fatto in Ferrara il Carnevale 1676 che conduce li sig.
March. Borso Calcagnini, Sig. Co. Tomaso Sarvan, Sig. Co. Ercole Est. Mestri*

FIG. 32. PASETTI, *Stelle Combattute dagli Elementi*, 1676. Pie de la estampa. Caballeros del Agua.



FIG. 33. Tethys en representación del medio acuático.