UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

Orden arquitectónico y escenografía italiana del siglo XVII y primeras décadas del XVIII: el foco genovés

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cecilio Sánchez-Robles López

Directora

Esther Merino Peral

Madrid

© Cecilio Sánchez-Robles López, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

Orden arquitectónico y escenografía italiana del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. El foco genovés

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

CECILIO SÁNCHEZ-ROBLES LÓPEZ

DIRECTORA

ESTHER MERINO PERAL

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, Esther Merino Peral, por su inestimable asesoramiento y aportaciones durante toda la tesis, por guiarme, apoyarme, creer en mí.

A mi familia, especialmente a Marlyn Moncada Puente y a María Elena Garcia Garcia por su apoyo incondicional sin el que no habría sido posible realizar este proyecto.

A Diego Suárez Quevedo por transmitirme la pasión por la arquitectura.

A Delfín Rodríguez Ruiz y Elena Pérez Gallardo, por su apoyo y por acoger este proyecto dentro de su grupo de investigación del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid.

A Mónica Galletti de la Universidad de Génova por su ayuda desinteresada en todo momento en Génova y Mónica Serrano Segui, por su apoyo y ayuda desde Florencia.

RESUMEN

La Evolución de la Escenografía en los siglos XVII y XVIII

El siglo XVII supuso el punto de mayor desarrollo escenográfico en Italia. Partiendo del concepto de la "ventana albertiana" se desplegaron toda una serie de especulaciones perspectivas por medio de la disposición de arquitecturas cuyos referentes remitían, en la primera mitad del *Seicento*, a modelos de prestigio de la arquitectura de la época o variantes de ésta. Arcadas, balcones, torres, serlianas, fachadas monumentales, fueron elementos presentes en las escenas de toda la centuria. La corte florentina de los Medici fue el foco creador de toda una semiótica del poder transmitida a través de fastuosos espectáculos. En el siglo XVII fue la figura de Giulio Parigi (1571-1635) la que aportó los modelos escenográficos de referencia, desde la primera década del siglo, que se fijaron en todas las escenografías de distintos artistas, como: las ruinas, grutas, plazas, inframundos, marinas, jardines, salas regias y vistas de palacios o ciudades, todo ello planteado en espacios axiales con un solo punto de fuga central, esquema que permaneció hasta casi el último cuarto de siglo. A estos motivos se sumó la representación de los cuatro elementos que formaban el cosmos: aire, agua, tierra y fuego, que tenían un significado simbólico ya desde que Bernardo Buontalenti (1536-1608) planteara en los Intermedios de *la Pellegrina* (1589) dicha iconografía aludiendo a la capacidad del gobernante para controlar y ordenar estos elementos. Toda esta cultura escénica se diseminó por toda Italia y Europa gracias a grabadores como Jacques Callot (1592-1635) o Stefano Della Bella (1610-1664), que difundieron los modelos florentinos de Parigi, asumidos a su vez por otros artistas de la primera mitad del XVII, como su hijo Alfonso Parigi (1606-1656), el ferrarense Alfonso Rivarola (1607-1640), o el boloñés activo en Roma Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), así como los artistas activos en Venecia como Giuseppe Alabardi (-/1645) o Giovanni Burnacini (1610-1655): quien marchó a Viena e introdujo la tipología italiana de teatro de corte, desde la que partió posteriormente el trabajo de su hijo Lodovico.

La figura más influyente en la segunda mitad del siglo fue el escenógrafo de Fano Giacomo Torelli (1608-1678), quien desarrolló e impuso una auténtica obsesión perspectiva, en la que el espacio escénico se prolongaba hasta el infinito, e incrementó el número de mutaciones escénicas gracias al desarrollo de la maquinaria teatral, en buena parte tomando como referencia los diseños ideados por su maestro Nicola Sabbattini (1574-1654), quien incluyó gran parte de estos dispositivos escénicos en su obra *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, publicada en Pesaro en 1637. Estos planteamientos, reflejados en sus escenas para *la finta pazza* (1641), se difundieron por Europa por medio de su marcha y estancia en Francia en 1645.

A partir de esta segunda mitad del siglo se vieron cambios, como el uso más imaginativo de la articulación de los órdenes, que poco a poco devino en planteamientos más heterodoxos, o como la inclusión de una nueva tipología escénica, la de la prisión, dándose las primeras apariciones de ésta en uno de los diseños de Ferdinando Tacca para *Ercole in Tebe* en 1661, así como en otra obra de ese mismo año, *Il Cromuele*. Esta tipología que representaba el aparato represor del gobernante, así como un espacio catártico que antecedía a algún acontecimiento importante de la narración, se convirtió en un elemento esencial que se fijó desde entonces en prácticamente todas las obras posteriores, teniendo un gran desarrollo en el siglo XVIII por medio de los grabados de Piranesi (1720-1778), donde el artista veneciano representó los conceptos de la destrucción y el aislamiento por medio de unas estancias, donde se produjo una ruptura del espacio euclidiano, compuestas por diseños laberínticos, inverosímiles e imposibles de recorrer, carentes de ejes compositivos, donde los elementos arquitectónicos: muros pétreos, vigas, puentes, escaleras, pilares, etc, que alcanzaron una escala impresionante, no respondían a ningún orden. Ya no hay esa ordenación espacial y sentido catártico existente en las escenografías mencionadas, en las cárceles piranesianas no hay salida al sufrimiento y soledad que produce la sensación constante de extravío en estos espacios que parecen expandirse infinitamente.

Importantes fueron también los Burnacini, responsables de la implantación de la escenografía italiana en Austria a partir de la llegada de Giovanni Burnacini a Viena en 1651, siendo su hijo Lodovico (1636-1707) el creador de un complejo discurso escenográfico representativo del poder imperial en la corte de Viena por medio de las escenografías para *Il Pomo D'Oro* (1668), donde se hizo perceptible el uso más

heterodoxo de los elementos arquitectónicos y decorativos, llegando a un momento culminante de la escenografía barroca italiana, y donde quedó sacralizado el modelo iconográfico de la *Boca del infierno* que aludía al elemento del fuego, representado por medio de un gran mascarón, a modo de arco de proscenio, que enmarcaba la escena correspondiente, donde Caronte cruzaba la laguna Estigia hacia la ciudad infernal, llamada Dite según Dante Aligheri. Fue también en esta misma obra en la que Burnacini mostró ya algunas innovaciones mediante un interés por la investigación óptica, en las escenas "*Caverna de Eolo*" y "*Bosque de cedros*" donde se plantean varios puntos de fuga, así como en la escena de *Giardino con tempio* de *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (1674), ópera en la que la tradicional fórmula escenográfica basada en los cuatro elementos devino en una síntesis donde se asociaron las escenas de ambientación ajardinada a los asuntos sagrados, relacionados con los dioses, mientras el plano de lo material y terrenal se vinculó a escenas de salas regias, cortiles, arsenales, etc, como se venía haciendo tradicionalmente, entrando en lo que podría entenderse como escenografía tardobarroca. Si bien son escenas planteadas desde la búsqueda de formas de representar el entorno natural, indicaron la línea de obras posteriores, más desarrolladas, de los Bibiena o de Juvarra.

A finales del XVII se produjeron cambios más notorios, como la aparición de personajes y ambientaciones que ya no remitían exclusivamente a historias de la antigüedad grecolatina, aunque éstos siguieron siendo preeminentes en los argumentos operísticos, como fue el caso de la ópera ottoboniana *Il Ciro* (1712). También se dieron importantes avances técnicos en el plano escenográfico, asociados a las posibilidades de la cuadratura aplicada a la escenografía, desde artistas como Chiavistelli (1621-1698), introductor de una auténtica escuela de cuadratura florentina, planteando escenas menos rígidas como las de *Il Greco in Troia* (1688), siendo a partir de entonces, cuando la figura del escenógrafo, que hasta ese momento asumía todo lo relacionado con la representación escenográfica, parece escindirse en dos especialidades: por un lado el escenógrafo pintor que diseña la escena, y por otro la figura del arquitecto o ingeniero encargado de la maquinaria, binomio que parece implantarse en el último cuarto del XVII en Florencia con la colaboración de Chiavistelli y Antonio Ferri.

Otro hito de estos últimos años del siglo fue la ruptura del rígido esquema monofocal, siendo Ferdinando Bibiena (1657-1743), quien tomando el relevo desde los avances de los Burnacini relacionados con los estudios de óptica para representar varias fugas en

una misma escena, planteó la nueva perspectiva angular en los diseños de *Didio Giuliano* (1687). En base a esta fórmula, que marcó el paso de siglo, las escenografías se tornaron más complejas, con vistas oblicuas donde los espacios arquitectónicos discurrían, en parte, fuera de la composición, fórmula que se reflejó en diseños de artistas como: Francesco Bibiena (1659-1739), Leonardo Clerici (-/1708), Buffagnotti (1660-1720), Pietro Righini (1683-1742), Stefano Orlandi (1681-1760), y que continuó por medio de Giuseppe Bibiena (1696-1757) hasta casi la mitad del *Settecento*. Este nuevo tipo escenográfico basado en el rigor perspectivo convivió en los primeros años del siglo XVIII con los renovadores planteamientos escénicos creados por Filippo Juvarra (1678-1736) en Roma, bajo el auspicio de Pietro Ottoboni, que rompieron con el discurso alegórico-metafórico del *Seicento* basado en los cuatro elementos del cosmos, sustituido por una nueva semiótica planteada por medio de la escenografía arcadiana, basada en ambientaciones bucólicas que remitían a una naturaleza primigenia de la poética pastoril, elementos preceptuados por la Academia Arcadiana o Arcádica, que postulaba una vuelta a la sencillez del clasicismo bajo una semiótica más clara que planteaba valores más humanos y más asimilables para los súbditos, lo que creó la necesidad de incrementar las escenografías de ambientación paisajística, rasgos reflejados en las escenas de *Il Ciro* (1712): donde se adelanta la tipología de las ruinas en la escena *Pianura con torre e porta*, y se crean otras nuevas: como la *biblioteca di Teodosio* del *Teodosio Il Giovane* (1711). Si bien es cierto que en el último decenio del siglo algunos artistas comenzaron a indagar en escenas relacionadas con la tipología satírica, que permitía mayor libertad, como la *Selva d´Arcadia* de Domenico Mauro en *Il Favore degli Dei* o de Ferdinando Bibiena, *Campi Elisi* de *L´Età dell´Oro*, ambas de 1690, debido al surgimiento de un género híbrido que combinaba elementos de la tragedia con otros de la poesía pastoril, no fue hasta Juvarra que estas escenografías de paisajes campestres, donde la armonía natural ejercía una acción regeneradora en el ámbito cortesano, donde el buen gobernante debía equilibrar la pulsión de las fuerzas apolíneas y dionisíacas, tuvieron una presencia masiva. Las escenografías de Juvarra, con arquitecturas solemnes de corte clasicista donde domina el elemento curvo, plantearon un estilo más libre, donde ya no se reflejaba el realismo arquitectónico, sino una transfiguración de éste, siendo sustituidos los artificios de la maquinaria por efectos lumínicos que potenciaban el carácter dramático de estas escenas, donde ya no aparece la cesura de los dos mundos, el de los dioses y el de los hombre, solo un único plano terrenal idílico en el que coexistían ambos, otorgando mayor protagonismo a lo

simbólico bajo un desarrollo más natural del paisaje, tanto en los ambientes ajardinados como en los más agrestes, donde el concepto de ventana albertiana se desvaneció en pro de un efecto mucho más inmersivo de la escenografía, que actuaba como reflejo de un universo paralelo que mostraba un mundo virtuoso con el que podía identificarse el espectador.

ABSTRACT

The Evolution of Scenography in the XVII and XVIII century

The XVII century marked the point of greatest scenographic development in Italy. Starting from the concept of the "Albertian window", a whole series of perspective speculations were unfolded through the arrangement of architectures whose referents referred, in the first half of the Seicento, to prestigious models of the architecture of the time or variants of it. Arcades, balconies, towers, serlians, monumental facades, were elements present in scenes throughout the century. The Florentine court of the Medici was the creative focus of a whole semiotics of power transmitted through lavish spectacles. In the 17th century it was the figure of Giulio Parigi (1571-1635) who provided the reference scenographic models, from the first decade of the century, which were set in all the scenographies of different artists, such as: the ruins, caves, squares, underworlds, seascapes, gardens, royal halls and views of palaces or cities, all laid out in axial spaces with a single central vanishing point, a scheme that remained until almost the last quarter of the century. On this account was added the representation of the four elements that made up the cosmos: air, water, earth and fire, which had a symbolic meaning since Bernardo Buontalenti (1536-1608) proposed in *La Pellegrina* (1589) that iconography alluding to the ability of the ruler to control and order these elements. All this scenic culture spread throughout Italy and Europe thanks to engravers such as Jacques Callot (1592-1635) or Stefano della Bella (1610-1664), who spread the Florentine models of Parigi, assumed at the same time by other artists of the first half of the 17th century, like his son Alfonso Parigi (1606-1656), Alfonso Rivarola from Ferrar (1607-1640), or the Bolognese active in Rome Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), as well as artists active in Venice such as Giuseppe Alabardi (-,1645) or

Giovanni Burnacini (1610-1655): who went to Vienna and introduced the Italian typology of court theatre, from which the work of his son Ludovico later departed.

The most influential figure in the second half of the century was Fano's set designer Giacomo Torelli (1608-1678), who developed and imposed an authentic pespective obsession, in which the stage space extended to infinity, and increased the number of mutations stage thanks to the development of theatrical machinery, largely taking as a reference the designs devised by his teacher Nicola Sabbattini (1574-1654), who included a large part of these stage devices in his work *Pratica di fabrica scene e macchine ne' teatri*, published in Pesaro in 1637. These approaches, reflected in his scenes for *La Finta Pazza* (1641), spread throughout Europe through his departure and stay in France in 1645.

From this second half of the century changes were seen, such as the most imaginative articulation of orders, which little by little became more heterodox approaches, or the inclusion of a new stage typology, that of the prison, giving rise to the first appareances of it in one of Ferdinando Tacca's designs for *Ercole in Tebe* in 1661, as well as in another work of the same year, *Il Cromuele*. This typology, which represented the repressive apparatus of the ruler, as well as a cathartic space that preceded some important event in the narrative, became an essential element that was fixed since then in practically all subsequent works, having a great development in eighteenth century through the engravings of Piranesi (1720-1778), where the Venetian artist represented the concepts of destruction and isolation through rooms, where there was a rupture of the Euclidean space, composed of labyrinthine designs, implausible and impossible to go through, lacking compositional axes, where the architectural elements: stone walls, beams, bridges, stairs, pillars, etc., which reached an imporessive scale, did not respond to any order. There is no longer that spatial organization and cathartic sense that exists in the aforementioned sets, in the Piranesian prisons there is no way our of the suffering and loneliness that produces the constant sensation of loss in these spaces that seem to expand infinitely.

The Burnacini were also important, responsible for the implantation of Italian scenography in Austria from the arrival of Giovanni Burnacini in Vienna in 1651, his son Ludovico (1636-1707) being the creator of a complex scenographic discourse

representative of the imperial power in the court of Vienna through the set designs for Il Pomo D'Oro (1668), where the most heterodox use of architectural and decorative elements, became perceptible, reaching a culminating moment in Italian baroque set design, and where the iconographic model of the Mouth of Hell that alluded to the element of fire, represented by a large figurehead, as a proscenium arch, which framed the corresponding scene, where Caronte crossed the Styx lagoon towards the infernal city. It was also in the same work that Burnacini already showed some innovations through an interest in optical research, in the scenes *Caverna de Eolo* and *Bosque de Cedros* where several vanishing points are proposed, as well as in the scene of Giardino con tempio from *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (1674), an opera in which the traditional staging formula based on the four elements became a synthesis where the landscaped scenes were associated with sacred matters, related to the gods, while the material and earthly plane was linked to scenes of royal halls, cortiles, arsenals, etc., as it was traditionally done. Although they are scenes raised from the search for ways to represent the natural environment, they indicated the line of later, more developed works of the Bibiena and Juvarra.

At the end of the 17th century, more notorious changes took place, such as the appearance of characters and settings that no longer referred exclusively to stories from Greco-Latin antiquity, although these continued to be preeminent in operatic arguments, as was the case of the Ottobonian opera *Il Ciro* (1712). Important technical advances were also made in the scenographic plane, associated with the possibilities of *quadrattura* applied to scenography, from artists such as Chiavistelli (1621-1698), who introduced an authentic Florentine *quadrattura* school, posing less rigid scenes such as those of *Il Greco in Troia* (1688), being from then on, when the figure of the set designer, who until then assumed everything related to the scenographic representation, seems to split into two specialties: on one hand, the painter set designer who designs the scene, and on the other, the figure of the architect or engineer in charge of the machinery, a binomial that seems to be implated in the last quarter of the 17th century with the collaboration of Chiavistelli and Antonio Ferri.

Another milestone of these last years of the century was the rupture of the rigid monofocal scheme, being Ferdinando Bibiena (1657-1743), who took over from the advances of the Burnacini related to the studies of optics to represent several fugues in

the same scene, raised the new angular perspective in the designs of *Didio Giuliano* (1687). Based on this formula, which marked the passing of the century, the sets became more complex, with oblique views where the architectural spaces ran, in part, outside the composition, a formula that was reflected in designs such as: Francesco Bibiena (1659-1739), Leonardo Clerici (-/1708), Bufagnotti (1660-1720), Pietro Righini (1683-1742), Stefano Orlandi (1681-1760), and continued through Giuseppe Bibiena (1696-1757) until almost half of the Settecento.

This new scenographic type based on perspective rigor coexisted in the early years of the 18th century with the innovative scenic approaches created by Filippo Juvarra (1678-1736) in Rome, under the auspices of Pietro Ottoboni, who broke with the allegorical-metaphorical discourse of the Seicento based on the four elements of the cosmos, replaced by a new semiotics proposed through the Arcadian scenery, based on bucolic settings that referred to a primitive nature of pastoral poetry, elements prescribed by the Arcadian or Arcadian Academy, which postulated a return to the simplicity of classicism under a clearer semiotics that proposed more human and more assimilable values for the subjects, which created the need to increase the set designs of landscape setting, features reflected in the scenes of *Il Ciro* (1712): where it advances the typology of the ruins in the Pianura scene with tower and portal, and new ones are created: as the Biblioteca di Teodosio del *Teodosio Il Giovane* (1711).

Although it is true that in the last decade of the century some artists began to investigate scenes related to satirical typology, which allowed greater freedom, such as the *Selva d'Arcadia* by Domenico Mauro in *Il Favore degli Dei* or by Ferdinando Bibiena, *Campi Elisi* in *L'Età dell'Oro*, both from 1690, due to the emergence of a hybrid genre that combined elements of tragedy with others of pastoral poetry, it was not until Juvarra that these scenes of country landscapes, where natural harmony exerted a regenerating action on the courtly sphere, where the good ruler had to balance the drive of the Apollonian and Dionysian forces, they had a massive presence. Juvarra's scenographies, with solemn classicist architecture where the curved element dominates, proposed a freer style, where architectural realism was no longer reflected, but a transfiguration of it, the artifices of the machinery being replaced by light effects that enhanced the dramatic nature of these scenes, where the caesura of the two worlds, that of the gods and that of men, no longer appears, only a single idyllic earthly plane in which both

coexisted, giving greater prominence to the symbolic under a more nature of the landscape, both in the landscaped environments and in the wildest ones, where the concept of the Albertian window vanished in favor of a much more immersive effect of the scenery, which acted as a reflection of a parallel universe that showed a virtuous world with the one that the viewer could identify.

Listado de instituciones

ALEMANIA

Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin
Kunstbibliothek, Berlin
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Colecciones de Arte Estatales de Dresde
Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek/ MDZ
Deutsches Theatermuseum
Universität Bibliothek Heidelberg

AUSTRIA

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliotheka
Österreichische Nationalbibliothek, Biblioteca Nacional de Austria.

CANADA

National Gallery of Canada

ESPAÑA

Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, España.
Biblioteca Virtual de Defensa, España.
Real Academia de la Historia, España
Biblioteca del Monasterio de El Escorial, España
Museo Nacional del Prado

Biblioteca histórica de la Universidad Complutense de Madrid

ESTADOS UNIDOS

MET, NYC

Fine Arts Museums of San Francisco

The Morgan Library and Museum

Stanford University Libraries, California

El Museo de Arte de Indianápolis, Newfields.

Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York

Museo de Arte de Indianápolis, Newfields

FRANCIA

Biblioteca Nacional de Francia

Musee Lorraine

ITALIA

Archivio Storico del comune di Genova

Palazzo Reale di Genova

Centro DOCSAI Génova

Biblioteca Berio Génova

Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo Rosso, Génova

Museo Biblioteca dell'Attore, Génova

Biblioteca Civica Berio, Génova

Fondazione Giorgio Cini, Venecia

Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

Biblioteca Nazionale Estense Universitaria

Biblioteca Nazionale Braidense, Milán

Museo della Musica di Bologna

Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Casa della Musica, Parma

Università degli Studi di Padova

Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
Galleria nazionale della Farnesina, Roma
Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte de Roma,
Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama di Torino
Istituto e Museo di Storia della Scienza Museo Galileo
Archivio di Teatro regio di Torino
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia
Museo Correr, Venecia
Istituzione Biblioteche del Comune di Parma
Musei Cicichi di Vicenza
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (Castello Sforzesco)

PAÍSES BAJOS

Rijks Museum, Ámsterdam

PORTUGAL

Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa

REINO UNIDO

Victoria & Albert Museum, Londres
British Museum, Londres
Royal Collection Trust
Sir John Soane's Museum, Londres

Listado de ilustraciones

FIG 1 MODELO DE TEATRO ROMANO (PLANTA Y ALZADO) DEL *TRATTATO DI ARCHITETTURA CIVILE E MILITARE*, *ANNI* '80 DEL XV SEC., BIBLIOTECA LAURENZIANA, FIRENZE, (MS. ASHBURNHAM 361).. 59
FIG 2 CASA DE LA VIRTUD Y DEL VICIO, EN LA CIUDAD DE SFORZINDA. LIBRO XVIII, TAV. 108, FOL. 144 R 59
FIG 3 GRABADO DEL TEATRO DE VENUS, EN HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, COLONNA, FRANCESCO, MANUZIO, ALDO - IMPRESOR, 1499, VENETIIS: IN AEDIBUS ALDI MANUTII, ACCURATISSIME, EJEMPLAR DE LA BNE, BDH0000024346. 60
FIG 4 MODELO TEATRAL, EN LIBER QUINTUS LXXXII DE CESARE CESARIANO. DI LUCIO VITRUUIO POLLIONE DE ARCHITECTURA LIBRI DECE: TRADUCTI DE LATINO IN VULGARE, AFFIGURATI, COMENTATI, & CON MIRANDO ORDINE INSIGNITI: PER IL QUALE FACILMENTE POTRAI TROUARE LA MULTITUDINE DE LI ABSTRUSI & RECONDITI VOCABULI A LI SOI LOCI & IN EPSA TABULA CON SUMMO STUDIO EXPOSITI & ENUCLEATI AD IMMENSA UTILITATE DE CIASCUNO STUDIOSO & BENIUOLO DI EPSA OPERA. CUM GRATIA PREVILEGIO. COMO: GCTARDUS DE PONTE, 1521, GETTY RESEARCH INSTITUTE, ID: GRI_33125008262210 60
FIG 5 TABLA DE URBINO, VISTA DE CIUDAD IDEAL, 1480-1490, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE, URBINO, ITALIA, DIM: 239,5 × 67,5 CM. 64
FIG 6 TABLA DE BERLÍN, VISTA EN PERSPECTIVA, 1477, GEMÄLDEGALERIE, BERLÍN, ALEMANIA, DIM: 233×131 CM. 64
FIG 7 DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE DONATO BRAMANTE (1444-1514), 1475, BRITISH MUSEUM, LONDRES, DIM: 267 X 376 MM, Nº V, 1,68 66
FIG 8. DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE BARTOLOMEO NERONI (1505-1571) PARA LA OBRA L'ORTENSIO, THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM, LONDRES, 1560, DIM: 280 X 382 MM. 69
FIG 9. DISEÑO PARA UN TEATRO DE GIORGIO VASARI IL GIOVANE, PLANTA DE STANZONE, 1598, (GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI, (4576 A) FLORENCIA. 75
FIG 10. PLANTA DEL TEATRO UFFIZI, 1624, (MODENA, ARCHIVIO DI STATO, AMBASCIATORI, FIRENZE, CESARE MOLZA, B, 53, INS. 18, C. 43.R) 76
FIG 11 ESCENOGRAFÍA DE BERNARDO BUONTALENTI (1536-1608), ARMONÍA DE LAS ESFERAS. INTERMEDIO I DE LA PELLEGRINA, GRABADO DE AGOSTINO CARRACCI (1557-1602), 1589, DEPARTMENT OF PRINTS AND DRAWINGS, BRITISH MUSEUM, LONDRES, DIM: 248 X 348 MM, Nº: U, 2,111. 77
FIG 12 DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE GIULIO PARIGI, LA BOCA DEL INFIERNO, 1620, THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM, DIM: 320 X 480MM, Nº: 1982.75: 451. 80
FIG 13. ESCENOGRAFÍA DE LA BOCA DEL INFIERNO, LODOVICO OTTAVIO BURNACINI, ACTO I, ESCENA 7, 1668, IL POMO D'ORO, LONDRES, BRITISH MUSEUM, Nº 1887,0311.12.11, 144 X 223 MM. 81
FIG 14. DISEÑO DE GIULIO PARIGI (1571-1635) DEL PRIMER INTERMEDIO DE LA LIBERAZIONE DI TIRRENO, GRABADO POR JACQUES CALLOT (1592-1635), DEPARTMENT OF PRINTS AND DRAWINGS, BRITISH MUSEUM, LONDRES, DIM: 266 X 194 MM, Nº: 1861,0713.863. 81
FIG 15. GIOVANNI GREVEMBROCH (1731-1807), LA GRAN CAPPA PIRAMIDATA, IN MS.GRADENIGO DOLFIN, MUSEO CORRER, VENEZIA (N. 155, C.05, 1564), ARCHIVIO FOTOGRAFICO FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA. 84
FIG 16. ISEPPO SCOLARI, OTTAVIO BRUTI REVESE, GRABADO DEL PROSCENIO DEL TEATRO OLÍMPICO DE VICENZA, MUSEO CIVICO, INV. B.2086. 87
FIG 17, FIG 18, FIG 19 IMÁGENES DEL TEATRO OLÍMPICO DE VICENZA, EXTRAÍDAS DEL SITIO WEB OFICIAL: HTTPS://WWW.TEATROLIMPICOVICENZA.IT/IL-TEATRO/GALLERIA-DI-IMMAGINI 88
FIG 20. FACHADA EXTERIOR DEL EDIFICIO DEL TEATRO DE SABBIONETA. IMAGEN EXTRAÍDA DE: 90
FIG 21. DISEÑO DE VINCENZO SCAMOZZI PARA EL TEATRO DE SABBIONETA; DIM: 30,4X42 CM. FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI, 191 A. 92
FIG 22 GRABADO DE LA ESCENA DEL TEATRO DEGLI INTREPIDI DE FERRARA, ALEOTTI, VON ALLERHAND THEATER-DEKORATIONEN, COLECCIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE GÖTTINGEN (GR. 2 BIBL. JOHANN FRIEDRICH UFFENBACH 109) 97
FIG 23 DISEÑO DE GIOVANNI BATTISTA ALEOTTI (1546-1636) DE ESCENA TRÁGICA DEL TEATRO DE LA ACCADEMIA DEGLI INTREPIDI DE FERRARA, 1606, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPÀÑA, DIB/14/47/34. 97
FIG 24. TEATRO FARNESE DE PARMA, GIOVANNI BATTISTA ALEOTTI (1546-1636). BIBLIOTECA COMMUNALE ARIOSTEA FERRARA, COLECCIÓN CARTOGRÁFICA ALEOTTI, CLASE I, 763, LÁMINA N. 165. 100

Fig 25. Imágenes del Teatro Farnesio de Aleotti en Parma, extraídas del sitio web oficial, Pilotta: https://complessopilotta.it/teatro-farnese/# 100
Fig 26 Imágenes del Teatro Farnesio de Aleotti en Parma, extraídas del sitio web oficial, Pilotta: https://complessopilotta.it/teatro-farnese/# 101
Fig 27. Francesco Guitti (1605-1645), copia de la planta del teatro efímero montado en el cortile di San Pietro Martire en la Pilotta, 1628, Riproduzione del disegno allegato a una lettera di Francesco Mazzi dell'8 dicembre 1627, Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara, Manoscritti Antonelli, 660. 103
Fig 28. Teatro SS Giovanni e Paolo, diseñado por Carlo Fontana (1638-1714), planta y sección, post 1678, Tomaso Belli Ingiegniero, Sir John Soane's Museum, Londres, Vol 117/34. ... 107
Fig 29. Planta y alzado del Teatro della Fortuna de Fano de Giacomo Torelli (1608-1678). 110
Fig 30. Valerio Spada, Gaspare Vigarani y Ferdinando Tacca, Ercole in Tebe, 1661, Ercole in Tebe: festa teatrale rappresentata in Firenze por le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo Terzo principe di Toscana, e Margherita Aloisa principessa d'Orleans, de Moneglia, Gio. Andrea, Madrid, Biblioteca nacional de España, R/10167. 0019. 116
Fig 31. Estampa diseñada por Domenico Mauro y grabada por Michael Wening del interior del Teatro de Operhaus en Salvatorplatz de Munich diseñado por Francesco Santurini, Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek, Heidelberger historische Bestände– digital, Klebebände (Band 15), 0062https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0062 119
Fig 32. Interior del Teatro Auf Der Cortina de Viena durante la representación de Il Pomo d'Oro, grabado por Frans Geffels (1625-1694) según el diseño de Lodovico Ottavio Burnacini (1636-707), dim: 338 x 510 mm, BNE, invent/15440. 121
Fig 33. Auditorio y palcos del Gran Teatro de Corte de Viena (Großes Opernhaus) grabado por Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) y Christian Engelbrecht (1672-1735) del diseño de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1704. Deutsches Theatermuseum München, Inv.-Nr. VII 550 (F 1316). 123
Fig 34. Proscenio y telón de escena del Gran Teatro de Corte de Viena grabado por Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) y Christian Engelbrecht (1672-1735) del diseño de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), (anterior a 1716), dim: 51.5 x 46 cm. Alemania, Deutsches Theatermuseum (Museo del Teatro Alemán de Múnich), Inv. VII/549. 124
Fig 35. Grabado de uno de los números de Ballet ecuestre de La Contessa dell'aria dell'aqua, Viena, vista general de la procesión triunfal, 1667, dim: 400 x 645 mm. Deutsches Theatermuseum, Inv: IV 4777. https://www.bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F8698?lang=de 125
Fig 36. Diseño escenográfico de Carlo Pasetti (1639-1695), de la Grotta di Volcano incluído en el uno de los ejemplares de La contesa dell'aria, e dell'acqua: festa à cavallo rappresentata nell'Augustissime nozze delle sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne. In Vienna d'Austria: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, España. https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=493070, ... 126
Fig 37. Carlo Fontana, Roma, Teatro Tordinona, Diseño alternativo no ejecutado, (5-6) Planta, planta parcial y sección mostrando 6 hileras de palcos, Sir John Soane's Museum, Londres, Número de referencia, Vol 117/6 128
Fig 38. Carlo Fontana (1638-1714), Roma, Teatro Tordinona, escenario y auditorio, (14-15) Planos que muestran líneas de visión y alas en el fondo del escenario dispuestas en ángulos para evitar que el público vea a los jugadores que esperan, Sir John Soane's Museum, Número de referencia, Vol 117/15 128
Fig 39. Carlo Fontana (1638-1714), Roma, Teatro Tordinona, escenario y auditorio, (14-15) Planos que muestran líneas de visión y alas inferiores del escenario dispuestas en ángulos para evitar que el público vea a los jugadores que esperan, Sir John Soane's Museum, Número de referencia, Vol 117/14 129
Fig 40. Parma, Teatro della Peschiera para el torneo de ópera La Gloria d'Amore de Gaspare Mauro, grabado en cobre 1690, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 33. 129
Fig 41. Diseño escenográfico de Luogo delizioso di Dejanira presso le mura di Calidonia, Gloria d'amore,1690, Giardino Ducale di Parma, Biblioteca Palatina o municipal. Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale. 131

Fig 42. Interior del Teatro San Bartolomeo de Nápoles, antes de 1696. Victoria & Albert Museum, S.6079-2009 https://collections.vam.ac.uk/item/O1152080/print-engraving-h-beard-print-collection/h-beard-print-collection-print-mondhare/ 134
Fig 43. Diseños para el Teatro de Nancy: vista de la mitad del proscenio y la mitad de una sección del mismo; Fin del Techo; y planta, Asistente de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1659-1739, MET Museum, Nueva York, (41,8 x 52,4 cm), nº 1972.713.60 136
Fig 44. Diseños para el teatro de Nancy: sección longitudinal y planta media. Asistente de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1709, dim: 41,3 x 51,3 cm, MET Museum, Nueva York, nº 1972.713.61 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340183 137
Fig 45. Diseño de la planta del Teatro Alibert atribuido a Francesco Bibiena, 1719, ASR, 30, Notari Capitolini 140
Fig 46. Imagen del Teatro Regio de Turín incluida en el documento del arquitecto Benedetto Alfieri, titulado Il nuovo Regio Teatro di Torino, 1761, stamperia reale, Torino, en Archivio di Teatro Regio di Torino 141
Fig 47. Imagen de la planta del Teatro Regio de Turín incluida en el documento del arquitecto Benedetto Alfieri, titulado Il nuovo Regio Teatro di Torino, 1761, stamperia reale, Torino, en Archivio di Teatro Regio di Torino, http://archivi.teatroregio.torino.it/oggetti/?id=12474 141
Fig 48. Interior del Teatro San Giovanni Crisostomo, grabado de Vincenzo Maria Coronelli, 1709, Museo Correr - Fondazione Musei Civici Venezia, dim: 184 x 254 mm, Inventario di Museo o Soprintendenza: P.D. 3503. 142
Fig 49. Interior del Teatro San Samuele con el sistema de iluminación a base de espejos y lámparas de aceite, grabado de Antonio Codognato, 1753, Archivo fotográfico de la Fondazione Musei Civici di Venezia, dim: 516 x 367 mm, Correr 1081, Museo Correr. M18973. 142
Fig 50. Francesco Bibiena y Giuseppe Chamant, dibujo del auditorio y escenario del Teatro Filarmónico de Verona, durante los preparativos para la representación de la Fida Ninfa c. 1729, Windsor Castle Collection, RCIN 910766 144
Fig 51. Dibujo del Teatro Filarmónico de la Accademia Filarmonica (Academia Filarmónica), auditorio y entrada principal, Verona, Italia; Diseñado por Jean-Joseph Chamant (1699-1768) / Planta del Teatro Filarmónico de Verona, (1715-1720), dim: 57,2 × 40,5 cm, Drawings, Prints, and Graphic Design department, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, ID de objeto 18348571 https://collection.cooperhewitt.org/objects/18348571/ 145
Fig 52. Dibujo de Francesco Galli Bibiena y grabado por Jean-Joseph Chamant. Está fechado entre 1715 y 1720, dim: 39,8 x 57 cm, Drawings, Prints, and Graphic Design department, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, ID de objeto 18348653 146
Fig 53. Reconstrucción de la primera tablilla perspectiva. Imagen extraída del Istituto e Museo di Storia della Scienza Museo Galileo: https://mostre.museogalileo.it/cms/it/sezione-ii/207-sez-ii-1.html 158
Fig 54. Hipótesis de reconstrucción del ingenio aéreo para la representación de la Annunciazione di San Felice in Piazza, siglo XV. Cesare Lisi y Ludovico Zorzi (1975. Madera y hierro, 189 x 125 x 147; escala 1:25. Provincia di Firenze) 159
Fig 55. Bosquejo de Leonardo da Vinci (1452-1519) para una escena de Danae, MET Museum of New York, dim: 20,2 x 13,3 cm, nº 17.142.2. 162
Fig 56. Grabado realizado por Orazio Scarabelli en 1589, Naumachia en la corte del Palazzo Pitti, con motivo de las festividades de la boda del archiduque Fernando I de Medici y Cristina de Lorena en 1589, MET, New York, dim: 24,5 x 35,8 cm, nº31.72.5 (11) 166
Fig 57. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Prima scena dove interviene Nettuno, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,5 cm (foglio 20 x 26), inv: GDS stampe sciolte n. 2303. 170
Fig 58, La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Quarta muta dove escono dalle grott[e] i cavalieri e dame. Dopo escono i cavalieri a cavallo, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,7 cm (foglio 20,5 x 26,3), inv: GDS stampe sciolte n. 2306. 170
Fig 59. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Imperiale, villa della Sereni.ma Arciduchessa di Toscana, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 24 cm (foglio 22 x 26), inv: GDS 95789. 171

Fig 60. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Isola d'Alcina ardente, tercer cambio de escenario, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,7 cm (foglio 20,5 x 26,3), inv: GDS stampe sciolte n. 2305. 171
Fig 61. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, segundo cambio de escenario, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 24 cm (foglio 20,5 x 26,5), inv: GDS stampe sciolte n. 2304. 172
Fig 62. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), Department of prints and drawings, British Museum, Londres, dim: 204 x 289 mm, nº: X, 5,28. 173
Fig 63. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), MET, New York, dim: 20,1 x 29,1 cm, nº: 2012.136.558.5. 174
Fig 64. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), MET, New York, dim: 20,2 x 29,2 cm, nº: 2012.136.558.2. 174
Fig 65. Lodovico Ottavio Burnacini, Sala de Armas, Acto II, escena 1, Il fuoco eterno, 1674, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/18565. 187
Fig 66. Diseño escenográfico de Francesco Santurini (1627-1682) grabado por Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Acto II, escena 5, Reggia infernale, 1657, L'Oronte, Beinecke Rare Book and Manuscript Library of Yale University Library, 7219605. 189
Fig 67 Diseño escenográfico de Francesco Santurini (1627--1682) grabado por Melchior Küsel (1626-1684), Acto I, escena 8, 1662, Medea vendicativa, Biblioteca Nacional de España, R/3677(3) http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000256375&page=1 191
Fig 68. Diseño de Giacomo Torelli (1608-1678), Caverna rocosa, 1647, Morgan Library & Museum, Londres dim: 309 x 420 mm, nº: 1982.75: 635: 2. 191
Fig 69. Diseño escenografico de Lodovico Burnacini para La monarchia latina trionfante, Campi Elisii. 1678, Museo del Teatro de Viena. https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/983862/ 192
Fig 70. Diseño de Ferdinando Bibiena (1657-1743), Sala antica nel palazzo di Pertinace, Acto I, escena 1, Didio Giuliano, 1687, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna. 193
Fig 71. Diseño para un teatro, atribuido a Jacopo Chiavistelli (1621-1698), MET, New York, dim: 26.6 x 43.4 cm, nº 52.570.295 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342170 195
Fig 72. Lámina de los cinco órdenes según Serlio extraida del ejemplar de Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Bolonnes: Toledo, Juan de Ayala, 1552., BNE, R/10246. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1 204
Fig 73. Lámina XIII de Descritione delle vinti porte dilicate de su Libro Extraordinario, In Lione: Per Giovan di Tournes, 1551, Columbia University Libraries; americana: https://archive.org/details/ldpd_12223091_000/page/n126/mode/thumb?q=eftoient+au+Portique+de+Salomon. 206
Fig 74 Fig 75 Láminas con los cinco órdenes arquitectónicos pertenecientes al Tomo III de, Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel, 1678, BNE. 209
Fig 76, Fig 77, Fig 78. Láminas pertenecientes al Tomo III de, Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel, 1678, Biblioteca Nacional de España. 210
Fig 79. Planta del Coliseo según Pellegrino Prisciani, extraida de su tratado Spectacula, apartir de la edición crítica del mismo de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012. p.50. 219
Fig 80. Diseño de Pellegrino Prisciani de la planta de un teatro, Spectacula, apartir de la edición crítica del mismo de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012, p.30. 223
Fig 81. Escena cómica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia. 229
Fig 82. Escena trágica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia. 230
Fig 83. Escena staírica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia. 231

Fig 84. Diseño de columna salomónica de seis espiras de Vignola incluida en Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola, Roma, s. XVI, ejemplar de la Biblioteca Histórica Complutense, BH FLL 10541. 235
Fig 85. Portada del ejemplar de Le due regole della prospettiua prattica, Roma,1583, Getty Research Institute. 236
Fig 86, Fig 87. Diseños de escenario y disposición de periaktois de Vignola incluidos en el ejemplar de Le due regole della prospettiua prattica, Roma, 1583. Getty Research Institute. 237
Fig 88. Diseño de anfiteatro atribuido a Nicola Sabbatini (1574-1654), 1621, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 387, vol.x, c. 173. 240
Fig 89. Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, Pesaro, 1638. 242
Fig 90, Fig 91. Propuesta de escena en perspectiva con un único punto de fuga, Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638. 243
Fig 92. Propuesta de escena en perspectiva con tres puntos de fuga, Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638. 243
Fig 93. Sistema de Sabbatini (1574-1654) para reducir gradualmente la intensidad de la luz de las velas, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638... 244
Fig 94, Fig 95, Fig 96. Diseños escenográficos incluidos en el Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638. 244
Fig 97. Primer modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638. 247
Fig 98. Segundo modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638. 247
Fig 99. Tercer modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638. 248
Fig 100. Diseño de la máquina generadora de sonido de truenos, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638. 248
Fig 101. Dispositivo para escenas de infierno, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638. 249
Fig 102. Propuesta de proyección de palcos con tabiques oblicuos, Fabrizio Carini Motta, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, Fabrizio Carini Motta, 1676, Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma. 253
Fig 103. Arco de proscenio de Fabrizio Carini Motta con las esquinas curvas, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, 1676. Ejemplar de la Biblioteca Nacionale di Roma. 254
Fig 104, Fig 105. Ilustración VIII de Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, Fabrizio Carini Motta 1676, Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma. 256
Fig 106. La fama de los Balbi, pintura al fresco, Valerio Castello (1624-1659) y Andrea Seghizzi (1630-1684), Palacio Real de Génova, (1653-1654). 276
Fig 107. La pace e Abbodanza, Volta del salotto di Allegrezza, Palazzo Balbi-Senarega,Valerio Castello (1624-1659) y Andrea Seghizzi (1630-1684), Génova. Mitad del siglo XVII. 277
Fig 108, Fig 109. Planimetría del Teatro del Falcone, material proporcionado por el Centro DOCSAI, Génova. 284
Fig 110. Alzado del Teatro del Falcone de Génova, material proporcionado por el Centro DOCSAI, Génova. 284
Fig 111. Cuadratura con el carro solar y la alegoría del tiempo, 345 x 322 mm., Palazzo Poldi Pezzoli, Collezione di disegni di Riccardo Lampugnani, nº 4829. 1675-1699. 286
Fig 112. Progetto per la decorazione ad affresco di una sala. Andrea Seghizzi, 350 x 730 mm. Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo Rosso, D. 3381, circa.1684. Procedencia: colección Marcello Durazzo, legato 1848. 287
Fig 113. Diseño de arquitectura efímera de Andrea Seghizzi para la iglesia de Sant'Agostino, Modena, realizado por Domenico Fontana, Facciata della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este, da D. Gamberti, L'idea di un prencipe et eroe cristiano in Francesco I d'Este, Modena, Bartolomeo Soliani, 1659. https://archive.org/details/gri_33125014041517/page/n157 288
Fig 114. Diseño de arquitectura efímera de Andrea Seghizzi para una sala de la iglesia de Sant'Agostino, realizado por Domenico Fontana. Parete della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este, da D. Gamberti, L'idea di un prencipe et

EROE CRISTIANO IN FRANCESCO I D'ESTE, MODENA, BARTOLOMEO SOLIANI, 1659. HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/GRI_33125014041517/PAGE/N203 288
FIG 115. ESCENOGRAFÍA DE GIUSEPPE ALABARDI PARA LA ROSILDA. ITALIA: BIBLIOTECA NACIONAL DE FLORENCIA. 1625. 291
FIG 116. ANTIPORTA DE LA FINTA PAZZA, GIACOMO TORELLI, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F3.ITEM# 304
FIG 117. ESCENOGRAFÍA DE LA FINTA PAZZA POR GIACOMO TORELLI, PRÓLOGO, JARDÍN DE FLORA, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF: DÉPARTEMENT ARSENAL. GALLICA. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F10.ITEM 305
FIG 118. ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA LA FINTA PAZZA, PUERTO DE LA ISLA DE SCYROS, ACTO I, ESCENAS 1-2, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF, DÉPARTEMENT ARSENAL. GALLICA. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F17.ITEM.ZOOM 307
FIG 119. ESCENOGRAFÍA DE LA FINTA PAZZA POR GIACOMO TORELLI, PIAZZA DELLA CITTA, ACTO II, ESCENA 8, ACTO III, ESCENA 4, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF: DÉPARTEMENT ARSENAL. GALLICA. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F51.ITEM.ZOOM# . 309
FIG 120. ESCENOGRAFÍA DE LA FINTA PAZZA POR GIACOMO TORELLI, PATIO DEL PALACIO REAL DE LICOMEDE, ACTO I, ESCENA 3, ACTO II, ESCENA 7, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF: DÉPARTEMENT ARSENAL. GALLICA. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F24.ITEM 311
FIG 121. DISEÑO DE GIACOMO TORELLI PARA VENERE GELOSA,1643, CORTILE DEL RE DI NASSO, DIM: 181X239 MM, FONDAZIONE GIORGIO CINI, FONDO POVOLEDO, INV. 56_037. 311
FIG 122. ESCENOGRAFÍA DE LA FINTA PAZZA POR GIACOMO TORELLI, ACTO III, ESCENAS 5-8, LIBRETO PUBLICADO EN PARÍS EN 1645. BNF: DÉPARTEMENT ARSENAL. GALLICA. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BPT6K15118548/F70.ITEM.ZOOM 313
FIG 123. DISEÑO DE GIACOMO TORELLI, 1661, THEATERSAMMLUNG, NATIONAL BIBLIOTHEK, VIENA (CAT. NO.51.) 313
FIG 124. ESCENA DE GIACOMO TORELLI (1608-1678) PARA IL BELLEROFONTE, 1642, VENECIA 314
FIG 125. FRONTISPICIO GRABADO POR PHILIPPE THOMASSIN (1562-1622) DE LO STATO RUSTICO DI GIOVANNI VIZENZO IMPERIALE, IMPRESO EN GÉNOVA EN 1611 POR GIUSEPPE PAVONI. HTTPS://BOOKS.GOOGLE.ES/BOOKS?ID=I4BNZQJBMWUC&PG=PP5&HL=ES&SOURCE=GBS_SELECTED_PAGES&CAD=3#V=ONEPAGE&Q&F=FALSE 315
FIG 126. DISEÑO DE NICOLA SABATTINI DE MÁQUINA PARA REALIZAR MUTACIONES DE ESCENA, INCLUIDO EN EL CAP.7, COME SI POSSANO MUTARE LE ESCENE NEL TERZO MODO, DE SU TRATADO PRATICA DELLE SCENE E MACHINE NE' TEATRI DI NICOLA SABBATTINI, IN RAUENNA: PER PIETRO DE' PAOLI E GIO. BATTISTA GIOUANNELLI,1638. HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/PRATICADIFABRICA00SABB/PAGE/N1/MODE/1UP 318
FIG 127. GRABADO POR FRANÇOIS CHAUVEAU DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ESCENA DEL PRÓLOGO MELPOMÈNE VUELA HACIA EL CARRO DEL SOL Y HABIÉNDOSE COLOCADO JUNTO A ÉL, UNEN SUS VOCES Y CANTAN EN EL AIRE EN ALABANZA AL REY. 1651. BNF, DEPARTÉMENT ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE. 319
FIG 128. GRABADO POR FRANÇOIS CHAUVEAU DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ACTO I, LA ESTRELLA DE VENUS. 1651. BNF, DEPARTÉMENT ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE. GALLICA. 321
FIG 129. GRABADO POR CHAUVEAU, FRANÇOIS DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ACTO II, SCENA DI GIARDINO CON APPARENZE. 1651. BNF, DEPARTÉMENT ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE. 322
FIG 130. GRABADO DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ACTO III, PERTENECIENTE A LA EDICIÓN FRANCESA DEL LIBRETO DE 1651 PUBLICADO EN PARÍS POR CHARLES DE SERCY, PARA SER REPRESENTADA EN EL TEATRO REAL DE BOURBON. BNF EN DÉPARTEMENT DES LIVRES RARES. HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BTV1B8623307Z/F81.ITEM.R=CORNEILLE%20ANDROMEDE.ZOOM 323
FIG 131. DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE FRANCESCO GUITTI INCLUIDO EN EL LIBRETO DE LA EDICIÓN DE FERRARA DE 1639 DE ANDRÓMEDA, GETTY RESEARCH INSTITUTE, MUSEO GETTY, ID: LANDROMEDAFERRAR 00PA 324
FIG 132. GRABADO POR FRANÇOIS CHAUVEAU DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ACTO IV, JUNO EN SU CARRO ASEGURA A PHINÉE SU PROTECCIÓN, 1651. BNF, DEPARTÉMENT ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE. 326
FIG 133. GRABADO POR FRANÇOIS CHAUVEAU DE LA ESCENOGRAFÍA DE GIACOMO TORELLI PARA ANDRÓMEDA, ACTO V, JUNO CON CEFEO, PADRE DE ANDRÓMEDA, Y PERSEO; JUPITER Y NEPTUNO

hace el mismo honor a Cassiopea y a la princesa Andrómeda, 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie, GALLICA. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406338d.r=.langEN 327
Fig 134. Antiporta de Il Ratto d'Elena, incluida en uno de los ejemplares del libreto de Piacenza, 1646. Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185. 336
Fig 135. Antiporta figurata de Il Ratto d'Elena, 1646, Cristóforo Rangoni (1606-1650), Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rolandi, MUSICA 2 A MOR 336
Fig 136. Grabado de portada de Hipermestra, Ferdinando Tacca (1619-1686). Ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 343
Fig 137. Escena ilustrativa del Teatro de la Pérgola, diseñada por Ferdinando Tacca (1619-1686). Ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 344
Fig 138. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, Reggia del Sole, ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 346
Fig 139. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 347
Fig 140. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, escena 1, Cortile Regio. Edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 348
Fig 141. Diseño de Ferdinando Tacca para las Exequias de Felipe IV, incluido en la publicación sobre dicho evento de Giovanni Battista Borgherini Esequie di Filippo IV. cattolico re di Spagna: celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II. gran duca di Toscana. in Firenze: Nella stamp. di S.A.S., 1665. 350
Fig 142. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra. Grabado: Cámara, Acto I, escena 9, Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 350
Fig 143. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, escena 17, Los jardines de Venus. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 353
Fig 144. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 1, Prigione. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 355
Fig 145. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, grabado por Stefano degli Alli, Florencia 1658, Acto II, La conquista de Argos. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 357
Fig 146. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 13, La gruta de Volcano. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 358
Fig 147. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 16, El Bosque de los Abismos. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556:https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454 360
Fig 148. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 20, Campamento de Linceo. 361

FIG 149. ESCENOGRAFÍA DE FERDINANDO TACCA (1619-1686) PARA L'HIPERMESTRA, FLORENCIA 1658, ACTO III, ESCENA 2, CAMPAGNA DELLA TORRE. FLORENCIA 1658, DE LA EDICIÓN DE HIPERMESTRA, FLORENCIA, 1658, BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY, YALE UNIVERSITY LIBRARY, Nº 1978 556:HTTPS://COLLECTIONS.LIBRARY.YALE.EDU/CATALOG/2042454 363
FIG 150. ESCENOGRAFÍA DE FERDINANDO TACCA (1619-1686) PARA L'HIPERMESTRA, FLORENCIA 1658, LOS JARDINES DE VENUS, ESCENA FINAL. 365
FIG 151. ANTIPORTA ILUSTRADA DEL EJEMPLAR MILANÉS DE 1661 DE L'ERISMENA, BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN, IT-MI0185/ ID: MUS0325148. 375
FIG 152. ESCENOGRAFÍA DE SIMON GUGLIELMI, PRÓLOGO, CAMPO FIORITO, EJEMPLAR MILANÉS DE 1661 DE L'ERISMENA, BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN, IT-MI0185/ ID: MUS0325148.... 376
FIG 153. ESCENOGRAFÍA DE SIMON GUGLIELMI, ACTO I, ESCENA 4, CORTILE DELITIOSO DEL SERRAGLIO, EJEMPLAR MILANÉS DE 1661 DE L'ERISMENA, BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN, IT-MI0185/ ID: MUS0325148 378
FIG 154. GEROLAMO MONEGLIA, IL TRIONFO D'AUGUSTO IN EGITTO, GEROLAMO MONEGLIA, VISTA DE LA CIUDAD (1672), BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN. 378
FIG 155. ESCENOGRAFÍA DE SIMON GUGLIELMI, ACTO II, ESCENA 1, STANZE D'ERIMANTE, EJEMPLAR MILANÉS DE 1661 DE L'ERISMENA, BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN, IT-MI0185/ ID: MUS0325148. 380
FIG 156. ESCENOGRAFÍA DE SIMON GUGLIELMI, ACTO II, ESCENA 11, CORTILE DEL PALAZZO REALE, EJEMPLAR MILANÉS DE 1661 DE L'ERISMENA BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, MILÁN, IT-MI0185/ IDENTIFICATIVO: MUS0325148. 381
FIG 157. DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE POMPEO ALDROVANDINI, (GRABADOR ANÓNIMO), PARA MASSIMO PUPPIENO, ACTO III, ESCENA I., GÉNOVA 1690. (GINEBRA, COLL. PRIVADA) IMAGEN EXTRAÍDA DE "LA NOBLEZA GENOVESA SE CELEBRA A SÍ MISMA EN LA ÓPERA. LE ANTIPORTE INCISE NEI LIBRETTI A STAMPA NEL SECONDO SEICENTO", IVALDI, ARMANDO FABIO, EN POR TAL VARIEDAD TIENE BELLEZA. OMAGGIO A MARIA GRAZIA PROFETI., (A CURA DI ANTONELLA GALLO E KATERINA VAIOPOULOS), P. 438., ALINEA, FIRENZE, 2012. 386
FIG 158. ESCENOGRAFÍA DE LUDOVICO BURNACINI (1636- 1707) PARA EL TRIUNFO DE VENUS Y MARTE PERTENECIENTE AL LIBRETO DE IL POMO D'ORO, VIENA 1668, BNE, MADRID, 250 X 413 MM, INVENT/6633 388
FIG 159. LODOVICO OTTAVIO BURNACINI, GIARDINO DEL PALACIO DEL DICTADOR, ACTO III, ESCENA IV, IL FUOCO ETERNO, 1674 (TEXTO IMPRESO, DRAMA MUSICAL DE NICOLÒ MINATO, MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, T/18565) 389
FIG 160. DISEÑO DE LODOVICO BURNACINI PARA LA MONARCHIA LATINA TRIONFANTE, ESCENA XIII, REGGIA D'ASTREA CON FACCIATA DI PALAZZO, 1678, EJEMPLAR DEL LIBRETO DE VIENA, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK. HTTPS://DIGITAL.ONB.AC.AT/REPVIEWER/VIEWER.FACES?DOC=DTL_3251048&ORDER=1&VIEW=SINGLE 390
FIG 161. DISEÑO DE POMPEO ALDROVANDINI (1677-1735) GRABADO POR ARNOLDO VAN WESTERHOUT (1651-1725) DEL ARCO DE TRIUNFO ENCARGADO POR EL DUQUE DE PARMA EN HONOR AL PAPA BENEDICTO XIII. 1724, COL: STAMPE E DISEGNI DELLA ROMA ANTICA DALLA BIBLIOTECA DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE, ROMA, 535 X 373 MM, BVE0761844. 391
FIG 162. DISEÑO DE POMPEO ALDROVANDINI (1677-1735) GRABADO POR ARNOLDO VAN WESTERHOUT (1651-1725) DEL ARCO DE TRIUNFO ENCARGADO POR EL DUQUE DE PARMA EN HONOR AL PAPA INOCENCIO XIII. 1721, KUNSTBIBLIOTHEK, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK ORNAMENTSTICHSAMMLUNG, 51,8 X 36,5 CM, ID: 915788. 392
FIG 163. PRIMER PROYECTO DE CARLO FONTANA PARA EL TEATRO TORDINONA. (DISEGNO, 1670, ROMA, ASR, TNC, UFF. 24, C. 297 396
FIG 164. ILUSTRACIÓN DE GIOVANNI BATTISTA GAULLI (1639-1709) DEL FRONTISPICIO DEL LIBRETO ROMANO DE IL COLOMBO, L'INDIA SCOPERTA, 1691, BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, 83.F.35.4. 398
FIG 165. ILUSTRACIÓN DE GIOVANNI BATTISTA GAULLI (1639-1709), ACTO I, ESCENA 1: MARE INMENSO, EJEMPLAR DE LA EDICIÓN ROMANA DEL LIBRETO DE IL COLOMBO OVERO L'INDIA SCOPERTA DE 1691. BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, 83.F.35.4. 399
FIG 166. ILUSTRACIÓN DE GIOVANNI BATTISTA GAULLI (1639-1709), ACTO II, ESCENA 1, EJEMPLAR DE LA EDICIÓN ROMANA DEL LIBRETO DE IL COLOMBO OVERO L'INDIA SCOPERTA DE 1691, BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, 83.F.35.4. 400
FIG 167. ILUSTRACIÓN DE GIOVANNI BATTISTA GAULLI (1639-1709), ACTO III, ESCENA 1, EJEMPLAR DE LA EDICIÓN ROMANA DEL LIBRETO DE IL COLOMBO OVERO L'INDIA SCOPERTA DE 1691, BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, 83.F.35.4. 401

Fig 168. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Campagnia di Toledo con Citta in prospetto, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 412
Fig 169. Diseño escenográfico de Lodovico Burnacini (1636-1707), grabado po Matthaeus Küsel (1629-1681) para Il Pomo D'Oro, 1668, (Acto III, escena 6), Arsenal de Marte, dim: 243 x 421 mm, BNE, INV/6628 http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000016181 413
Fig 170. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Stanza d'Anagilde in Campagnia, Acto I, escena 4, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 414
Fig 171. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Ritiro realle, Acto I, escena 9, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 415
Fig 172. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria de ritratti nel quarto d'Anagilda in Corte, Acto I, escena 14, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 416
Fig 173. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Cortile (Loggia Reale), Acto II, escena 1, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 417
Fig 174. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Anfiteatro di Rose, Acto II, escena 5, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694..... 419
Fig 175. Aparato para el banquete del senador Francesco Ratta, diseñado por Marcantonio Chiarini (1652-1730) y grabado po Giacomo Maria Giovannini (1667-1717), 1693, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto dei disegni e delle Stampe, Cartella Gozzadini 2 n. 68, 528 x 672 mmhttp://prints-drawings.museumwnf.org/database-item/BAR/it/Mus12_B/19/en..... 420
Fig 176. Diseño de Marcantonio Chiarini (1652-1730) grabado por Giacomo Maria Giovannini (1667-1717), Disegni del conuito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani, & altra nobilita, terminando il suo confalonierato li 28. febraro 1693. https://collections.library.yale.edu/catalog/2018813..... 421
Fig 177. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Tribunale, Acto II escena 9, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 422
Fig 178. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Sala reggia con trono, Acto II, escena 12, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 423
Fig 179. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Prigione soterranea, Acto III escena 1, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 424
Fig 180. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Camera dei spechii, Acto III, escana 5, del libreto de Bolonia de La

Forza della Virtù, Bologna / Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694 Tercer acto escena 4.?..... 425
Fig 181. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Camera delle Fonti, Acto III, escena 7,,del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 426
Fig 182. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Salone / Sala reale piena di popolo spetattor di la coronazione di Clotilde, Acto III, escena 15 (última) del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694. 428
Fig 183. Diseño escenográfico de Domenico Mauro para de Il favore degli Dei. Acto I, escena 9 y 10, Reggia di Marte, 1690. Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria) http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ222606302 429
Fig 184. Diseño de Domenico Mauro grabado por Michael Wening para Servio Tulio, 1686, multitud en el Circo Máximo, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek (Hrsg.), Klebebände (Band 15), Universität Bibliothek Heidelberg https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0087 429
Fig 185. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Sala illuminata nell' imperial Palazzo, Acto I, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 432
Fig 186. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Gabinetto di Agrippina, Acto I, escena 4, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 433
Fig 187. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Giardino delle fonti corrispondente al quarto di Nerone, Acto I, escena 9, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 434
Fig 188. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria degli eroi Romani, Acto I, escena 12, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 435
Fig 189. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Piazza con magnifico apparato di pompa, Acto II, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 436
Fig 190. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Ritiro imperiale, que conduce a vago giardino, Acto II, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 437
Fig 191. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Acto II, escena 11, Antisala dell'Audienza privata, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 438
Fig 192. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Bagni d'Agrippina, Acto II, escena 18, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 439
Fig 193. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Teatro rappresentate l'Antro della Sibilla, e gli Elisi in veduta, Acto III, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 440
Fig 194. Diseño escenográfico de Domenico Mauro para de Il favore degli Dei. Acto II, escena 1, Miniera di vene d'oro, 1690. Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria). http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ222606302 440
Fig 195. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria Imperiale, Acto III, escena 5, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna..... 441
Fig 196. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Cortile con veduta della prigione, Acto III, escena 11, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 442

Fig 197. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Luogo di Fabriche incominciate, Acto III, escena 15, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 443
Fig 198. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Rotonda per l'incoronazione di Nerone, Acto III, escena 19, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna. 444
Fig 199, Fig 200. Antiportas del volumen I y II, de Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena, de Giovanni Andrea Spinola. Grabadas por Federico Agnelli y diseñadas por Domenico Piola. 1695. Imagen extraída de: NIRI, Maria Maira, La Tipografia a Genova e in Liguria nel XVII Secolo, en Biblioteca de Bibliografía Italiana, Florencia: Olschki, 1998. 451
Fig 201. Diseño de Domenico Piola, grabado incluido en Istoria della famiglia Spinola, grabado por Martial Desbois, 1694, dim: 30.7 x 21.4 cm. Graphische Sammlung, Albertina. 452
Fig 202. Domenico Piola (1627-1703), Athenaeum degli Belli Arti, posterior a 1694 dim: 220 x 158 cm, Comune di Genova. 452
Fig 203. Diseño de antiporta de Domenico Piola (1627-1703) para Inscriptiones (1670) de Tesauro, grabada por Georges Tasnière (1632-1704), Biblioteca Reale de Turín. 454
Fig 204. Domenico Piola (1627-1703), Georges Tasnière (1632-1704), 1670-1703, British Museum, dim: 424 x 556 mm, nº 1934,0217.10. 454
Fig 205. Diseño de Domenico Piola , El arresto de los santos Pedro y Pablo, 1642-1703, British Museum, Londres, dim: 437 x 310 mm, nº 1950,1111.30. 456
Fig 206. Diseño de Domenico Piola, (1627-1703), Alegoría de Roma con Rómulo y Remo, 1642-1703, British Museum, Londres, dim: 276 x 394 mm, nº 1950,1111.39. 456
Fig 207. Domenico Piola (1627-1703), San Pedro conducido al martirio, Museo Nacional del Prado, Madrid, dim: 404 x 583 mm, D002126 457
Fig 208. Termi reali in Arcadia, único diseño escenográfico realizado por Ferdinando Bibiena para la obra Il Favore degli Dei, 1690. 458
Fig 209. Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Acto IV, escena 6, del libreto de edición veneciana de L'Eraclea, 1696, Fondazione Giorgio Cini, ROLANDI ROL.0588.10, 150 x 79 mm. http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0000524/DPC0000908 468
Fig 210. Diseño escenográfico de Ferdinando Bibiena (1657-1743), Cueva de Quirón, de Festa della Peschiera, Barcelona 1708--1711. Múnich, Staatliche Graphische Sammlumng. dim: 17,2 x 20,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, nº inv. 35.332. 469
Fig 211. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, 1714, Acto I, escena 1, Piazza con prospetto del tempio di Giove, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 68 (3) 478
Fig 212. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto I, escena 7, 1714, Deliziosa, Giardinetto nell'appartamento d'Emilia, Turín, Raccolta Cibrario 4 479
Fig 213. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto I, escena 7, 1714, Deliziosa, Giardinetto nell'appartamento d'Emilia. Turín, raccolta Cibrario 3 482
Fig 214. Filippo Juvarra, Boceto del Victoria & Albert Museum. Dim: 287, 213 mm, nª 8426: 107 https://collections.vam.ac.uk/item/O807572/theatre-design-filippo-juvarra/ 482
Fig 215. Diseño escenográfico de Filippo Juvarra para Il Ciro, Acto I, escena 1, Roma, 1712, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino 483
Fig 216. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Acto I, escena 11, Lucio Papirio, 1714, Campo Marzio con l'arco trionfale. Quinto Fabio sul carro, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 87 (2) 484
Fig 217, Fig 218. Bocetos escenográficos de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto II, escena 8, 1714, Carcere Augusta, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 32 (1 y 2) 485
Fig 219 Ferdinando Galli Bibiena, Sotterraneo, escenografía para Didio Giuliano, 1687, Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. 485
Fig 220, Fig 221. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Carceri d'Invenzione (1761)Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Carcere oscura, Prima parte di Architetture e Prospettive (1743) 487
Fig 222, Fig 223. Boceto de Archi Sotterranei e carcere de Juvarra, para Il Ciro, Biblioteca Nazinale di Torino, Ris. 59,4f. 87, y diseño escenográfico de Archi Sotterranei e carcere de Juvarra, para Il Ciro, Museo della Musica di Bologna, Lo. 5117. 488

Fig 224. Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1710), Prigone, 1680-1710, Dim:15,4 x 22,5 cm, MET, N.Y., Accession nº: 2018.839.173
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390346 489
Fig 225. Boceto de Pietro Righini (1683-1742) Interior de una prisión, Morgan Library & Museum, 194 x 279 mm, / Accession Number: 1982.75:539/ ID 187357
http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=187357 489
Fig 226. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto III, escena 1, 1714, Salone dove è adunato il Senato e Popolo romano (Salón donde se reúnen el Senado y el pueblo romano), Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 94 (3) 490
Fig 227. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto III, escena 7, 1714, Appartamento in casa di Fabio dove è rattenuto Claudio, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 87 (2) 491
Fig 228. Diseño escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Il Ciro, 1712, Acto III, escena 7, Gabinete de grabados de KSD (Colecciones de Arte Estatales de Dresde), 139 x 96 mm https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/951244 492
Fig 229. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, última escena, 1714, Atrio in casa di Lucio Papirio, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 56 (2) 493
Fig 230. Boceto de Filippo Juvarra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, 287x213, nº: 8426:77. 494
Fig 231, Fig 232, Fig 233. Proyecto de Domenico Parodi para la maquinaria efímera, Macchine per festa sull'acqua que se realizó en el puerto de Génova para la recepción del príncipe electo Carlo Alberto Gaetano de Baviera. 1716. (Roma, Galleria nazionale della Farnesina). Imagen consultada en BOTTARO, Mario y PATERNOSTRO, Mario. Storia del Teatro a Genova. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. 1982. p. 64. 505
Fig 234. Escenografía para Lucio Vero de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1719, Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, Nº inventario: 310 Des, 31,5 x 28,2.
http://museudearteantiga.pt/collections/drawings-and-prints/magnificently-ornate-amphitheatre 511
Fig 235. Escenografía de Francesco Galli Bibiena (1659-1739) para Lucio Vero, Biblioteca Nacional de España, 1719, Dibujos de arquitectura italianos, Dib/14/46/10, 320 x 279 mm. 513
Fig 236. Diseño escenográfico de Francesco Bibiena (1656-1739), grabado por Filippo Vasconi (1688-1730), Reggia del Sole, para La virtù negli amori, 1721, Biblioteca Classense di Ravenna. 514
Fig 237. Francesco Galli Bibiena (o escuela) (1659-1739), 1719, Colecciones gráficas y fotográficas del Castillo Sforzesco. Gabinete de dibujos, nº catálogo general: 02025999, 241 x 384 mm http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27430/ 515
Fig 238. Francesco Bibiena. Boceto para escenografía del Acto 1, escena 6, Porto di mare, de La Griselda, Roma, Caprinica, 1721. 520
Fig 239. Diseño atribuido a Francesco Bibiena, 1720, Mantua (colección privada) a partir de POVODELO Elena, Incontri romani: francesco bibiena e giovanni paolo pannini (1719-1721), in Rivista Italiana di Musicologia, 1985 luglio-dicembre, Vol. 20, No. 2 (1985 luglio- dicembre), pp. 296-327, Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. 521
Fig 240. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Acto I, escena 2, Porch in the Palace, nº 71.227.4, http://collection.imamuseum.org/artwork/74064/#object-info 527
Fig 241. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Galeria, Acto II, escena 1, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.3
http://collection.imamuseum.org/artwork/74063/ 529
Fig 242. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Bagni, Acto II, escena 2, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.6
http://collection.imamuseum.org/artwork/74066/ 530
Fig 243. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Gotta d'incanti, Acto III, escena 1, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.9,
http://collection.imamuseum.org/artwork/74069/ 531

FIG 244. PIETRO RIGHINI (1683-1742), MARTIN ENGELBRECHT (1684-1756), ACTO III, ESCENA 2, ANTERIORE D'UN SERRAGLIO DI FIERE, MUSEO DE ARTE DE INDIANÁPOLIS, NEWFIELDS, Nº 71.227.8, HTTP://COLLECTION.IMAMUSEUM.ORG/ARTWORK/74068/ 532
FIG 245. PIETRO RIGHINI (1683-1742), MARTIN ENGELBRECHT (1684-1756), CORPO DI GUARDIA REALE, ACTO III, ESCENA 2, MUSEO DE ARTE DE INDIANÁPOLIS, NEWFIELDS, Nº 71.227.5 HTTP://COLLECTION.IMAMUSEUM.ORG/ARTWORK/74065/ 533
FIG 246. PIETRO RIGHINI (1683-1742), MARTIN ENGELBRECHT (1684-1756), REGGIA MAGNIFICA, ACTO III, ESCENA 4, Nº 71.227.2 HTTP://COLLECTION.IMAMUSEUM.ORG/ARTWORK/74062/ 535
FIG 247. PIETRO RIGHINI, INTERIOR DE UN PALACIO IMAGINARIO, NATIONAL GALLERY OF CANADA, DIM: 46.8 X 57.8 CM, Nº 37188 HTTPS://WWW.GALLERY.CA/COLLECTION/ARTWORK/INTERIOR-OF-AN-IMAGINARY-PALACE 536
FIG 248. CARRUSEL ORGANIZADO EN EL PALACIO BARBERINI EN HONOR A LA LLEGADA DE LA REINA CRISTINA DE SUECIA (1626-1689) A ROMA, CELEBRADO EL 28 DE FEBRERO DE 1655. OBRA DE FILIPPO GAGLIARDI (1606/1608-1659) Y FILIPPO LAURI (1623-1694), FECHA 1656, ÓLEO SOBRE LIENZO, 231 X 340 CM, MUSEO DI ROMA, INV: MR 5698. 541
FIG 249. FRONTISPICIO DEL LIBRETO, BALLETTI D'INVENZIONE NELLA FINTA PAZZA, GRABADO POR VALERIO SPADA, DATADO EN: 1645-1646, BRITHIS MUSEUM, LONDRES, DIM: 104 X 146 MM, MN: 1895,1031.672 547
FIG 250. PROSCENIO CON EL ESCUDO DE ARMAS DE LA ALIANZA HABSBURGO-MEDICI EN EL LIBRETO DE INNSBRUCK DE L'ARGIA EN 1655. VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK. DIP 599/3 548
FIG 251. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, ACTO 1, ESCENA 1, MAR Y PUERTO DE SALAMINA EN CHIPRE, VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK 549
FIG 252. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, SALA REAL DE AUDIENCIAS, VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM.FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK 550
FIG 253. HOJA CON LA COLUMNA SALOMÓNICA DE VIGNOLA, EXTRAÍDA DE LA EDICIÓN FACSÍMIL DE REGLA DE LAS CINCO ORDENES DE ARCHITECTURA / DE IACOME DE VIGNOLA; AGORA DE NUEVO TRADUZIDO DE TOSCANO EN ROMANCE POR PATRITIO CAXESI, MADRID, 1593, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. 553
FIG 254. DECORACIÓN TEATRAL EFÍMERA PARA UN FESTEJO REAL, FRANCISCO RICCI (1614-1685), BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, Nº B 458. 33. 555
FIG 255. DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE GIACOMO TORELLI PARA IL BELLEROFONTE, 1642, ACTO II, ESCENA 11. 556
FIG 256. DISEÑO ESCENOGRÁFICO CON COLUMNAS SALOMÓNICAS DE FERDINANDO TACCA PARA ERCOLE IN TEBE, 1661, GRABADO POR VALERIO SPADA. 556
FIG 257. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, ACTO II, ESCENA 1, TEMPLO DE VENUS (TEMPIO DI VENERE), VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK 558
FIG 258. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, SALAS DE PALACIO, VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK. 559
FIG 259. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, ACTO II, ESCENA 9, JARDÍN CON PALACIO REAL (GIARDINO), VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK 560
FIG 260. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, ACTO 3, ESCENA 1, LOGIA CON MAZMORRAS (LOGGE E PRIGIONI), VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK 561
FIG 261. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, CIUDAD DE SALAMINA (CITTA) ACTO III, ESCENA 4, VALERIO SPADA (1613-1688), TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK. 562
FIG 262. ESCENOGRAFÍA DE L'ARGIA INCLUIDA EN EL LIBRETO EDITADO EN INNSBRUCK EN 1655, ACTO III, ESCENA 7, CAMPO DE BATALLA (ANFITEATRO PER COMBATTIERE), VALERIO SPADA, TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, BIBLIOTHEK, W 3654/4 562
FIG 263. ANTIPORTA DE MARCELLO IN SIRACUSA, GIOVANNI MERLO (1627-1669), (GRABADOR), (NO FIGURA NOMBRE DE ESCENÓGRAFO), ACTO I, ESCENA 1, 1670, FONDAZIONE GIORGIO CINI, COLLOCAZIONE: TEATRO S. GIOVANNI E PAOLO, 157 X 88 MM. 59 A 34/2. 566
FIG 264. ANTIPORTA DE CLAUDIO CESARE, 1672, PIETRO PICCINI (1661-1672)(AUTOR GRABADOR), (NO SE MENCIONA EL ESCENÓGRAFO) FONDAZIONE GIORGIO CINI, TEATRO S. SALVATORE, 59 A 88/3. ... 572

FIG 265. ANTIPORTA DEL LIBRETO VENECIANO DE LA PACE GENEROSA, 1700, LIBRETTI OF THE MUSIC HISTORY DEPARTMENT OF THE GERMAN HISTORICAL INSTITUTE IN ROME. HTTPS://MDZ-NBN-RESOLVING.DE/DETAILS:BSB00048718 579

ÍNDICE

Título de la tesis: Orden arquitectónico y escenografía italiana en el siglo XVII y las dos primeras décadas del siglo XVIII - El foco genovés.

AGRADECIMIENTOS ***3***

RESUMEN ***4***

ABSTRACT ***8***

Listado de instituciones ***12***

Listado de ilustraciones ***15***

Introducción y metodología ***32***

1. Definición del objeto de estudio. Justificación de su interés. **32**

2. Justificación del marco cronológico. **33**

3. Problema de investigación. **34**

3.1. Objetivos. 34

3.1.1. Objetivos generales 35

3.1.2. Objetivos específicos. 35

4. Estado de la cuestión. **36**

5. Fuentes y metodología. **43**

6. Aproximación histórico artística **45**

6.1. Historia de la escenografía y evolución del espacio teatral desde la Antigüedad a la época moderna 45

6.2. La escuela boloñesa 147

6.3. La figura del escenógrafo 154

Capítulo I. Los órdenes arquitectónicos en la escenografía italiana del siglo XVII ***198***

1.1. Los órdenes clásicos. **198**

1.2. Órdenes y arquitectura teatral en la tratadística italiana **211**

1.2.1. PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, Rimini, 1502 215

1.2.2. SERLIO, Sebastiano, *I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, 1537-1551 224

1.2.3. VIGNOLA, Jacopo Barozzi, *Regola delli cinque ordini d'architettura,* Roma, 1563 232

1.2.4. SABBATTINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini*. Flaminio Concordia, Pesaro, 1637. 239

1.2.5. CARINI MOTTA, Fabrizio, *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta architetto del serenissimo di Mantoua consacrato al merito*

sublime dell'altezza serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua, Guastalla, Alessandro Giauazzi stampator ducale, 1676..... 250

1.2.6. GALLI BIBIENA, Ferdinando, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell' architettura: istruzione a'giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instittuto delle Scienze,* In Bologna: nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, Vols I, (1731), y II (1732).... 257

Capítulo II. El nacimiento del teatro público en Italia. Venecia y Génova como primeros focos del teatro comercial en el siglo XVII. ***263***

2.1. El teatro público en Italia: el nuevo modelo veneciano. **263**

2.2. El contexto genovés: Génova en el siglo XVII **269**

2.3. La introducción de la cuadratura boloñesa en Génova **273**

2.4. El teatro público en Génova. **278**

2.4.1. El Teatro Falcone..... 280

Capítulo III. La actividad de los escenógrafos italianos y el foco genovés durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. ***289***

3.1. Los montajes en Génova en la primera mitad del siglo XVII. **289**

3.1.1. *La Rosilda* - 1625 289

3.1.1.1. Giuseppe Alabardi 294

3.1.2. *La Finta Pazza* - 1645 295

3.1.3 *Andromède* - 1650 316

3.1.3.1 Giacomo Torelli..... 327

3.1.4. *Il Ratto d'Elena* - 1646 332

3.1.4.1 Cristoforo Rangoni 337

3.2. Los montajes de Génova en la segunda mitad del siglo XVII **339**

3.2.1. *Hipermestra* -1658..... 339

3.2.1.1. Ferdinando Tacca 366

3.2.2. *L'Erismena* - 1661 369

3.2.2.1. Simon Guglielmi..... 382

3.2.3. *Massimo Puppieno* - 1690 384

3.2.3.1. Pompeo Aldrovandini (1677-1735)..... 392

3.2.4. *Il Colombo, L'india Scoperta* -1691 395

3.2.4.1. Giovanni Battista Gaulli 402

3.2.5. *La Forza della Virtù* - 1694 407

3.2.6 *Nerone Fatto Cesare* -1695 430

3.2.6.1. Marcantonio Chiarini (1652-1730)..... 444

3.2.7. *Il cuore in Volta e Il cuore in scena* - 1695 447

3.2.7.1. Domenico Piola (1627-1703) 459

3.2.8. *L'Eraclea* -1696..... 462

3.2.8.1 Ferdinando Galli Bibiena..... 470

3.3. Fiesta y representaciones teatrales de Génova en las dos primeras décadas del siglo XVIII **476**

3.3.1. *Lucio Papirio* -1714..... 476

3.3.1.1. Filippo Juvarra 498

3.3.2 *Festa Sull'acua* -1716 503
3.3.2.1 Domenico Parodi (1672-1742) 506
3.3.3. *Lucio Vero* - 1719 509
3.3.4 *La Griselda* - 1721 517
3.3.4.1. Francesco Bibiena (1659-1739) 522
3.3.5. *Il Medo* - 1728 525
3.3.5.1. Pietro Righini 536

3.4. Obras con escenografía de autor anónimo. 539
3.4.1. *L'Argia* -1655 539
3.4.2. *Marcello in Siracusa* -1670 565
3.4.3. *Claudio Cesare* -1672 570
3.4.4. *La Pace Generosa* (1700) 576

***Conclusiones.* 580**

***LIBRETOS...* 590**

***FUENTES PRIMARIAS.* 604**

***BIBLIOGRAFÍA* 614**

Introducción y metodología

1. Definición del objeto de estudio. Justificación de su interés.

El núcleo del trabajo se centra en el estudio y análisis de los órdenes arquitectónicos en la escenografía del siglo XVII, donde se cohesionaron todos los avances alcanzados sobre los estudios de perspectiva. Todo ello fue, finalmente, puesto al servicio de un espectáculo integral, que mostraba un complejo ideario propagandístico, que sirvió como instrumento de poder en gran parte de las cortes europeas de la Edad Moderna, especialmente en Italia, marco geográfico en el que se centrará la investigación y donde, precisamente, se desarrollaron los fondos de escena para los géneros teatrales con el fin de crear un complejo sistema visual, cuyo objetivo primordial es la glorificación del gobernante que lo promovía, generando un potente instrumento de legitimación y dando lugar a lo que se conoce como lúdica del poder.

A principios del siglo XVII y en conexión con la articulación de la caja escénica, relacionada con el concepto de la ventana albertiana, se trabajó en la búsqueda de un uso más ortodoxo del lenguaje de los órdenes arquitectónicos formalizado originalmente en Florencia.

A partir de la segunda mitad del siglo se fueron adoptando otras soluciones, resultado de todo un desarrollo especulativo, cuyo objetivo era ampliar el espacio visual del espectador. Todo este proceso, junto al agotamiento de las fórmulas tradicionales, provocó que el léxico arquitectónico y la forma de articularlo, fueran evolucionando hacia propuestas más imaginativas, que a final de la centuria devinieron en planteamientos más heterogéneos, donde se multiplicaron los puntos de vista y los espacios se prolongaron hasta el infinito, siendo los Bibbiena los encargados de llevar a cabo la culminación de un proceso que llevaron al paroxismo – con el uso de la perspectiva angular, que permitía realizar fugas visuales rapidísimas y perspectivas en dos direcciones – y que convirtió la escena en un auténtico laboratorio de investigación de fórmulas visuales vanguardistas.

Por otra parte, el foco genovés ha sido poco investigado desde el punto de vista del desarrollo de la arquitectura del espectáculo en comparación a otros núcleos como Florencia, Venecia, Roma o Parma. Sin embargo, Génova fue un gran centro cultural en

el XVII, donde desde el siglo anterior se gestó una tradición teatral que dio lugar a la creación de uno de los primeros teatros públicos de Italia, el teatro del Falcone, que presentaba unas características muy innovadoras para la época, como era la superposición de los órdenes que articulaban los palcos, fórmula que se convirtió en prototípica y que contaba únicamente con el precedente del Teatro Formigliari de Bolonia, diseñado, al igual que el Falcone, por Andrea Seghizzi (1613-1684).

Este teatro genovés constituye un ejemplo ulterior de la tipología de teatro implantada por Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) en el teatro Farnese de Parma, aunque con algunos elementos diferenciadores. Este espacio nació de la transformación de la *sub hostaria signu Falconis*, donde, desde la segunda mitad del siglo XVI, las compañías ambulantes paraban a hacer pequeñas representaciones de diversa índole en el patio de lo que era la antigua posada, como era costumbre en aquel momento, en consonancia con los cosos ingleses y los corrales de comedia españoles. Esto es, a su vez, un ejemplo de la adaptación, y su paso a un espacio propio e independiente para los espectáculos teatrales, aprovechando una tradición pre-existente.

Se propone por tanto una investigación centrada en las aportaciones específicas de la escenografía genovesa por medio del estudio de los diseños escénicos de las obras representadas en la ciudad, y más concretamente en el estudio de los órdenes arquitectónicos y su aplicación en dichas escenografías durante los siglos XVII y las primeras décadas del XVIII. Los resultados deducidos de dicho análisis permitirían abrir una línea de investigación poco tratada en la Historia del Arte, como es la escenografía genovesa e insertarla en los estudios historiográficos de la Historia del Espectáculo y las Artes Escénicas de la Época Moderna, teniendo en cuenta que la vinculación de Génova con la monarquía española convirtió el foco genovés en una vía de entrada de algunos modelos arquitectónicos italianos en España.

2. Justificación del marco cronológico.

El marco cronológico de la tesis se centra en el siglo XVII, época en la que se dio el gran desarrollo de la escenografía teatral italiana "de la maravilla" cuyas fórmulas,

basadas en la espectacularidad del desarrollo escenotécnico y perspectivo, continuaron hasta casi la mitad del siglo siguiente, conviviendo con la renovación escenográfica que se produjo a principios del *Settecento* por medio de los trabajos de Filippo Juvarra en Roma bajo la dirección del Cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740).

Desde el sustrato especulativo de las grandes cortes humanistas del siglo XV entre las que Florencia ostentó, como pionera, los primeros grandes logros en el ámbito de la fiesta y el espectáculo como parte de los ambiciosa política cultural, cuyo objeto era legitimar su poder y manifestar su magnificencia de los Medici; sobre los trabajos de Brunelleschi en el ámbito escenográfico basados en la perspectiva científica, y el descubrimiento del tratado de Vitruvio como testimonio de la antigüedad clásica, se comenzaron a elaborar un cuerpo de eventos que en el siglo XVII acabaron conformando lo que se ha denominado como fiesta Barroca. Es en el *Seicento* donde todo el desarrollo tecnológico y todas las reflexiones sobre la aplicación de los estudios de óptica se ponen en práctica de manera casi obsesiva, dando lugar a finales de siglo a propuestas más complejas que terminaron por traspasar las fronteras de la centuria donde la disolución progresiva de las fórmulas del barroco propiciaron el surgimiento de una vuelta al lenguaje clasicista que acabó reflejándose por medio de los géneros teatrales y por consiguiente en el ámbito escenográfico y arquitectónico que quedó implantado en los primeros años del siglo XVIII.

Por tanto se realizará un estudio de esta evolución de la escenografía, a fin de comprender los procesos que impulsaron dicho cambio y el impacto que éstos tuvieron, por medio del análisis de los diseños de escena de una serie de obras representadas durante el *Seicento* y el *Settecento*, atendiendo especialmente a la aplicación de los órdenes arquitectónicos de dichas escenografías.

3. Problema de investigación.

3.1. Objetivos.

3.1.1. Objetivos generales.

Se propone una aproximación al desarrollo de la escenografía del siglo XVII y las dos primeras décadas del XVIII en Italia por medio del estudio del uso de los órdenes arquitectónicos, tanto en decoraciones teatrales como en tratados arquitectónicos específicos sobre la arquitectura del espectáculo.

La finalidad de este proyecto reside en la elaboración de un análisis detallado de la aplicación del estudio estilístico de los órdenes arquitectónicos, presentes en los aparatos efímeros, propios de la escenografía italiana del *Seicento* y concretamente del núcleo genovés, uno de los cauces de mayor trasiego de influencias artísticas en su conjunto y de modelos de referencia escenográficos en particular, pues hasta el momento ha sido tratado de forma parcial y en menor profundidad que otros grandes centros como Ferrara, Florencia, Parma, Roma o Venecia.

3.1.2. Objetivos específicos.

El estudio del uso y evolución del lenguaje arquitectónico en los espectáculos genoveses, posibilitará un análisis de conjunto dentro de la historia de la escenografía y de la arquitectura teatral italiana del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII, para dilucidar si allí se elaboraron planteamientos originales o si por el contrario se optó por la incorporación de las fórmulas que se irradiaban desde los otros centros.

Para realizar un estudio de esta evolución de la escenografía, y a fin de comprender los procesos que impulsaron dicho cambio y el impacto que éstos tuvieron, se han analizado los diseños de escena de una serie de obras representadas durante el *Seicento* y el *Settecento*, atendiendo especialmente a la aplicación de los órdenes arquitectónicos de dichas escenografías como elementos articuladores de ese lenguaje escénico.

4. Estado de la cuestión.

La historia de la escenografía ha sido estudiada, en ocasiones, de forma fragmentada, y a menudo sin tener en cuenta un plano de conjunto. Si bien es cierto que hay estudios rigurosos como los que se citarán a continuación, no ha sido hasta los últimos años, cuando se ha comenzado a atender de manera más específica el ingente material que testimonia el complejo mecanismo que fue, en todas sus expresiones, la Fiesta Barroca en general y el desarrollo de la escenografía teatral en particular. La evolución de ésta está ligada a los focos italianos que desarrollaron la literatura y que acabaron dando lugar a la creación de un género específico como fue el *libretto*.

Los grandes focos como Florencia, cuna incuestionable de la semiótica del poder que se materializó en la creación de complejos programas de representación donde la escenografía resultó ser el principal elemento de control de la requerida atención por parte de los receptores de estos magníficos espectáculos que lograban tanto el adoctrinamiento, donde se transmitía la idea subyacente de la legitimación del poder del gobernante, como la fascinación, han sido ampliamente estudiados por una serie de autores, cuyas investigaciones han ahondado en profundidad esta materia, como Sara Mamone: *Il Teatro nella Firenze Medicea* (2018), *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici* (1988), *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)* (2003), *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese(XV-XVII secolo)* (2003); o más recientemente Caterina Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)* (2017), o aportaciones como *La vocazione impresariale delle Accademie Settecentesche: Il caso degli Infuocati di Firenze (1664-1748)* (2011), o *Cultura medicea alla corte degli Stuart: neoplatonismo e prassi spettacolare (1603-1613)* (2018).

Del mismo modo resultan esenciales para el estudio de la conformación de los recintos teatrales renacentistas las obras monográficas de Stefano Mazzoni sobre el Teatro Olímpico, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua "Perpetua memoria"* (2010); o sobre el teatro Sabbioneta, *Il Teatro di Sabbioneta* (1984), así como su obra *Atlante*

iconografico: spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner (2003);

De la misma forma que el importantísimo foco veneciano del que hay sobresalientes publicaciones, al igual que ocurre con Bolonia, Roma, etc. Sin embargo, hay piezas claves para entender en su conjunto la Historia de la Escenografía, como es el foco genovés, donde en época temprana se llevó a cabo un gran desarrollo teatral que se reflejó en la adopción de fórmulas pioneras en lo relativo a la arquitectura teatral, así como en la adopción del modelo comercial veneciano gracias al impulso de las distintas familias nobiliarias genovesas que en el siglo XVII pretendían destacar y legitimar su linaje. Esto provocó una serie de grandes programas artísticos que incluyeron la construcción del Teatro del Falcone, donde se llevaron a cabo, especialmente durante la segunda mitad del XVII, gran cantidad de representaciones teatrales, muchas de ellas importadas desde distintos núcleos italianos, en especial desde Venecia, convertida desde 1637 en el foco principal debido al gran número de producciones que generaba a consecuencia de la creación del primer teatro público de pago, al que siguió el teatro Falcone de Génova, siendo ya en los primeros años del siglo XVIII cuando se inauguró otro de los grandes centros teatrales genoveses, el Teatro San Agostino en 1702, dando continuidad a la gran tradición teatral genovesa.

Las obras tempranas, desde los años cuarenta del siglo pasado, del musicólogo Remo Giazzotto, si bien inciden en un estudio enfocado a la composición musical, resultan de suma importancia para el estudio transversal de este tema: *Il melodramma a Genova nei secoli XVII e XVIII* (1941), *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo* (1952)

También de gran valor resulta a obra de Mercedes Viale Ferrero *Filippo Juvarra: Scenografo e architetto teatrale* (1970), que supone un texto fundamental, tanto para el estudio de la obra de Juvarra, como para la asimilación del cambio de lenguaje escenográfico que se produjo a principios del XVIII, obra que queda ampliada con las reflexiones al respecto de Esther Merino en su artículo sobre el tema *La revolución escenográfica en el siglo XVIII: Juvarra et in Arcadia ego* (2021).

En relación a Juvarra y la reforma arcadiana resulta esencial también la lectura de la obra Susan M. Dixon, *Between the Real and the Ideal: The Accademia Degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth Century-Rome* (2006), que aporta un enfoque importante sobre los complejos mecanismos que se llevaron a cabo desde la *Accademia degli Arcadi* en Roma y que provocaron la auténtica reforma que se llevó dentro del terreno literario en general y en el teatral en particular, donde Fillipo Juvarra adaptó al ámbito escenográfico, bajo el patrocinio del Cardenal Pietro Ottoboni, y que supuso una auténtica revolución tanto en las formas compositivas y visuales como de la semiótica de estos espectáculos, que establecieron las bases para los trabajos posteriores de los hermanos Galliari, quienes terminaron por asentar, a mitad del XVIII, estas nuevas formas arcadianas que llevaron a un lenguaje neoclasicista.

Una de las figuras de referencia es Lorenzo Bianconi, autor de numerosos trabajos que se siguen referenciando a día de hoy, como *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia* (1993), donde se realiza un estudio del desarrollo de la ópera en Italia y se pone en contexto con el desarrollo social.

Todavía vigentes siguen siendo obras como la obra de Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (1977), en la que se plantean tres ensayos, cada uno centrado en la evolución de un importante foco teatral, Ferrara, Florencia y Venecia, entre los siglos XV y XVIII; *Teatro e spettacolo nel Seicento* (1995) de Silvia Carandini; o *Europa Triumphans* (2010) de Helen Watanabe-O'Kelly, una de las obras que mejor manejan la asociación de los espectáculos con la geopolítica en el contexto europeo y por tanto favorecen los análisis iconológicos de en mayor profundidad.

Dentro del ámbito anglosajón hay numerosas obras de referencia que plantean igualmente estudios rigurosos sobre la fiesta y el espectáculo, como: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650* (1988), de Roy Strong; Gordon Craig, Edward (1987), *Arte del teatro*; Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi´s stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle* (1986) o *Theater Art of the Medici* (1980); Ellen Rosand, *Ópera en la Venecia del siglo XVII*, (2007); John Jay Allen, *La Escenografía del Teatro Barroco* (1989).

En cuanto al ámbito genovés son importantes las obras de Armando Fabio Ivaldi, cuyas investigaciones se han centrado en las obras del núcleo genovés, destacando su importante publicación *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)* (1980), imprescindible para comprender la gestación y evolución del teatro público en la Génova del siglo XVII y su consolidación por medio de la adopción del modelo del teatro público veneciano. Igualmente dentro de los estudios que tratan el ámbito genovés hay artículos monográficos como el de Arturo Delle Piane, *Il Teatro del Falcone*, Liguria, Genova, 35. 12 (1968), o Renzo Marchelli, *Andrea Sighizzi: architetto del Teatro Falcone in Genova*, in Archivio storico del Monferrato, 1 (1960); siendo también de gran utilidad el estudio de 1982 de Mary Newcome, *Prints after Domenico Piola*, en el que se realiza una contextualización del trabajo de Piola como diseñador de antiportas y su influencia en el diseño de la pintura genovesa de la segunda mitad del XVII y su trascendencia internacional por medio de su colaboración con los grabadores franceses Tasnière y Desbois.

La escasa documentación gráfica en libretos editados en Génova dificulta la labor del rastreo de montajes escénicos, carencia que se acentúa más todavía al estar muchas de las estampas con escenografías de los libretos genoveses en colecciones privadas, así como una interesante información epistolar alusiva a ciertos aspectos de los espectáculos que se llevaron a cabo en Génova, gran parte de ello aglutinado en el Fondo Ivaldi di Campolongo (Génova) cuyo acceso a dicho material ha resultado imposible.

La obra de Maria Maira Niri titulada *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo* (1999), es un importantísimo trabajo sobre los grabadores italianos, donde se realiza un listado bastante completo de las obras que cada uno de ellos editó en su estampería, aportando algunas imágenes de antiportas sólo accesibles por medio de su obra por encontrarse en colecciones privadas.

Para tener una visión global y rigurosa de la evolución del teatro veneciano resultan imprescindibles *L'occhio e l'orecchio: immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, de Silvia Bracca (2014); y *Opera in*

Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre, (2007) de Ellen Rosand. En relación a Venecia y el impacto del teatro público es interesante el capítulo al respecto incluido en *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, de Marzia Pieri (1989).

Dentro de la escasa bibliografía en castellano sobre el tema de la aplicación de la perspectiva al espacio teatral y su evolución destacan los trabajos como: *Imágenes de la perspectiva* (1996) de Javier Navarro de Zuvillaga; *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento* (2001) de Carmen González Román, o los estudios de Delfín Rodríguez Ruiz, sin duda una de los mayores investigadores de la arquitectura barroca y clasicista, teniendo especial interés, en el ámbito que se aborda, su espléndido estudio sobre los grabados de Piranesi, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (2019), que conectan con los diseños de cárceles que se venían presentando desde las propuestas escenográficas del siglo XVII.

Así mismo se encuentran investigaciones, ya enfocadas a estudiar la historia de la escenografía con una visión de conjunto, teniendo en cuenta la relación de los intereses geopolíticos, los programas iconográficos, escenográficos y semióticos de éstos, en la línea de los trabajos de Esther Merino, quien ha focalizado sus investigaciones en la historia de la escenografía realizando numerosas publicaciones que explican y analizan el complejo proceso de la evolución de la escenografía, así como la aparición de la figura del escenógrafo profesional como artista total y orquestador de todos los programas iconográficos y celebrativos, además de publicaciones monográficas de las obras más representativas del *Seicento* y el impacto que tuvieron tanto éstas como las aportaciones de sus escenógrafos creadores. Destacan sus estudios sobre la obra de Ferdinando Tacca en *L'Hipermestra* en *La huella de los escengrafos italianos del siglo XVII en españa: Ferdinando Tacca (1619-1686)*,(2010); o *Il Bellerofonte* como parte de su publicación *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas* (2011); así como los rigurosos análisis de *Il Pomo D'oro*, obra culminante de una época a partir de la que se comenzaron a dar muestras del cambio en las tendencias escénicas, en *Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid* (2008), y *La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en "Il fuoco eterno" de Lodovico Burnacini* (2020), o su estudio monográfico sobre Juvarra, *La revolución escenográfica en el siglo XVIII*: *Juvarra et in*

arcadia ego (2021), donde se realiza un profundo y completo análisis de las novedosas aportaciones de Juvarra y un estudio completo de la semiótica, imprescindible para comprender el paso al siglo XVIII.

Importantes resultan también las obras de Andrea Sommer-Mathis, cuyas investigaciones se han centrado en el desarrollo del teatro y la ópera italiana, incluyendo también algunos estudios monográficos sobre el trabajo de Lodovico Burnacini, como su contribución a las actas del convenio de 1998, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, o *The imperial court theater in vienna from burnacini to galli bibiena* (2017). Siendo esenciales para el estudio de la producción de este artista y su relevancia en el ámbito europeo de mediados del XVII, una de las primeras obras monográficas sobre los Burnacini, *Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hofe*, (1931) de Flora Biach-Schiffmann, y los ya mencionados estudios de Esther Merino: *Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid* (2008) y *La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en "Il fuoco eterno" de Lodovico Burnacini* (2020).

Para un estudio del impacto de la *Commedia dell'Arte* en las representaciones cortesanas destacan los estudios de Renzo Guardenti, *Comedia Dell'arte Na França e Teatro Das Feiras* (2016), The iconography of the "Commedia dell'Arte": figurative recurrences and the organization of the repertory, en *European Theatre Iconography*, (2002), o Varietà di forme spettacolari: l'esempio della Seconda Comedie Italienne, en *Fortuna Europea della Commedia dell'Arte* (2008).

Los distintos estudios de Lorena Vallieri sobre el desarrollo del espectáculo y la escenografía en el ámbito boloñés resultan muy útiles para analizar, tanto el tipo de representaciones llevadas a cabo en Bolonia, como las conexiones entre los artistas activos allí y los diversos focos italianos, entre ellos destacan: *La festa della Porchetta a Bologna: Nuove prospettive d' indagine*, (I) (2019) y (II) (2021); *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)*, o *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014), donde se plantea la transferencia de ciertos modelos boloñeses a la corte florentina.

Dentro del ámbito romano en relación a la tradición teatral y escenográfica se han publicado estudios como la obra pionera de Fabrizio Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, vigente aún como riguroso estudio de este montaje que sirvió como modelo tipológico de este tipo de espectáculos, donde además se incluyen las interesantes hipótesis de reconstrucción arquitectónica del teatro de debida a Arnaldo Bruschi.

Fundamentales igualmente para el estudio de esta materia son las obras de Marcello Fagiolo, que desde los años sesenta ha investigado la evolución del teatro desde todas las formas posibles, incluyendo la perspectiva arquitectónica, cuyos estudios fueron pioneros en cuanto al análisis riguroso de la Fiesta como manifestación privilegiada del Barroco: *Bernini: una introduzione al Gran Teatro del Barocco*, (1967); *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua: grotte, ninfei, fontane*, (1990). Dentro de sus investigaciones se incluye un material importante para abordar el tema de los espectáculos dentro del ámbito romano y los protagonistas que los auspiciaron títulos como: *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria, numerosi documenti (Arti visive, architettura e urbanistica)* y *Römische Villen und Gärten in Latium* ambas de 1997, o *Studi sui Fontana.Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (2009) etc; siendo algunos de sus trabajos más interesantes los que se centran en los estudios de los espacios ajardinados y las posibilidades que ofrecen para la representación teatral como: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, (1980), *Teatri di verzura: la scena del giardino dal Barocco al Novecento*, (1993), *Lo specchio del paradiso. L'Immagine del giardino dall'Antico al Novecento* (Vol.1) (1997), *Lo specchio del paradiso. Giardino e teatro. Dall'Antico al Novecento* (Vol.2) (1998), *Lo specchio del paradiso. Il giardino e il sacro. Dall'antico all'Ottocento* (Vol.3) (1999), además de toda la colección de volúmenes coordinada por Marcello Fagiolo del *Atlante del Barocco in Italia: le Capitali della Festa* (2010), resultando de especial interés el volúmen de *Italia settentrionale*, en el que se presentan los estudios en la zona de Liguria (2009).

5. Fuentes y metodología.

Este estudio ha procurado aportar un contenido transversal, no se ha tratado como un estudio iconográfico o arquitectónico en abstracto, sino que intentado ahondar en la cuestión teniendo en cuenta el concepto de espectáculo integral, donde se conjugan literatura, danza, maquinaria, luminotecnia, arquitectura, escenografía, y dentro de ésta la articulación de la misma, y la posible carga simbólica por medio de la aplicación de los órdenes arquitectónicos, a fin de generar un mensaje unitario y concreto.

Se ha tomado como punto de partida de la investigación el primer teatro público de Génova y uno de los primeros en Italia, el *Teatro Falcone*, anexo al palacio Balbi, hoy denominado Palacio Real de Génova, donde se tienen noticias de actuaciones de forma más o menos regular, desde 1645.

Además del análisis de la bibliografía y las distintas bases de datos y catálogos digitales como OPAC, o las colecciones digitalizadas de Europeana, donde se han encontrado facsímiles de alguno de los libretos de las obras representadas en los teatro *Falcone* y San Agostino, del mismo modo que se ha procedido a una búsqueda en distintos catálogos de obras como la *Drammaturgia* de Leone Allacci (1666); *Memorie teatrali di Venezia di Cristoforo Ivánovich* (1681): que ofrece una lista de óperas representadas en Venecia desde 1637 hasta 1681; y el ya citado, completísimo catálogo en siete tomos de Sartori, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 de Claudio Sartori*, que supone un trabajo ingente en la recopilación de obras, una obra imprescindible para una primera aproximación a la historia del teatro barroco.

También se ha llevado a cabo la consulta e investigación de los archivos históricos - estatales y locales - así como las principales bibliotecas de la ciudad de Génova: *Museo di Palazzo Reale di Genova*: Biblioteca y *Teatro Falcone* (Via Balbi nº 10); Centro de documentación DOCSAI: *Centro di Documentazione per la Storia L'Arte e L'immagine di Genova* (Via ai Quattro Canti di San Francesco, nº49-51); *Archivio di Stato di Genova* (Piazza Santa Maria in Via Lata, nº 7); Palazzo Rosso: Gabinetto Disegni e Stampe (Via Garibaldi, nº 18); *Archivio Storico del Comune di Genova* (Piazza Giacomo Matteotti, nº 10); *Museo dell' Accademia Liguistica di Belli Arti* (Largo Sabdro Pertini, nº4); biblioteca del *Museo del Attore* (Via del Seminario, nº 10);

Biblioteca Civica Berio (Via del Seminario, nº 16); Biblioteca de la Universidad de Génova (Via Balbi, nº 40), para poder acceder a las numerosas fuentes existentes: inventarios de bienes de artistas o bien de los promotores que auspiciaron la obra, correspondencias, memorias, crónicas, contratos en los que se describen las características de los fondos de escena, fondos documentales o libretos. Estos últimos resultan fundamentales, pues en algunos casos se incluye información gráfica y escrita, grabados o bocetos de diseños de espectáculos capaces de aportar datos para su análisis.

Se ha llevado a cabo una búsqueda a fin de localizar cualquier material gráfico que pudiera mostrar el tipo de obras y espectáculos que se realizaron en el *Falcone* durante el XVII y las dos primeras décadas del XVIII con el objetivo de poder estudiar las arquitecturas empleadas en las diferentes escenografías de las funciones representadas: para lo que igualmente se ha realizado un rastreo de los grabadores encargados de incluir dichas ilustraciones de estos montajes como imágenes de los libretos, donde se recogieron las decoraciones de esas obras o de esos festejos.

A fin de elaborar un listado con los espectáculos que se realizaron en el teatro genovés durante todo el siglo XVII y principios del XVIII, así como las fiestas populares, ha resultado esencial la consulta de la obra enciclopédica *I libreti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo Analitico con 16 indici* de Claudio Sartori, donde hay una relación de las representaciones que incluye los años, ciudades y teatros donde se llevaron a cabo. En algunas incluso se cita al escenógrafo y la editorial o estampería que realizaba los libretos, datos desde los que se ha podido comenzar a rastrear y encontrar las referencias de las decoraciones de estos espectáculos para su posterior estudio.

Se han analizado las conexiones entre el boloñés Ferdinando Bibbiena (1657-1743) a su paso por Génova: figura fundamental y de dimensión europea, durante el último tercio del siglo XVII, realacionado con la familia Farnese, para la que realizó diversas escenografías en la corte del Duque de Parma; el también boloñés Andrea Seghizzi: pintor y cuadraturista que trabajó en Módena y Parma, siendo uno de los primeros en introducir el arte de la cuadratura boloñesa en Génova, y la tipología de teatro comercial por medio del diseño del *Teatro Falcone* de Génova entre 1651 y 1652.

En definitiva, se ha tratado de cotejar cualquier documento que pueda aportar información que resulte relevante para establecer un estudio crítico de la cuestión que permita un examen comparativo, para deducir conclusiones generales sobre el reflejo de los estilos arquitectónicos y la aplicación de los órdenes en la composición escenográfica en Génova durante el siglo XVII y las primeras dos décadas del XVIII.

6. Aproximación histórico artística

6.1. Historia de la escenografía y evolución del espacio teatral desde la Antigüedad a la época moderna.

El término *scenographia* alude, desde la obra de Vitruvio, *De Architectura*, a los dibujos de diseños arquitectónicos, así como a los decorados consistentes en telones pintados donde se representan arquitecturas en perspectiva que daban la sensación de ser reales, cuya autoría correspondía a Agatarco de Samos (siglo VI a.C.), para decorar las escenas de una de las obras del poeta griego Esquilo (525 a.C.- 456 a.C.), tal como menciona en la introducción del capítulo VII de *De Architectura*, convirtiéndose en el primer director de escena en Atenas, labor que continuaron Demócrito y Anaxagoras, quienes siguieron investigando la representación de escenas en perspectiva desde las iniciativas de Agatarco de Samos.[1]

Del mismo modo, en la obra vitruviana se encuentran las más antiguas referencias de los primeros creadores de ingenios mecánicos, ya en época helenística, pertenecientes a la "escuela" alejandrina como Arquitas, Ctesibio, Filón de Bizancio, Agesistrato que se incorporaron a las representación de los dramas, así como el matemático y experto en ingenios mecánicos Herón de Alejandría (siglo I a.C.), quien inventó numerosos ingenios mecánicos que se movían sin necesidad de intervención humana, entre los que se incluían el teatro de autómatas, y que fueron empleados para suscitar el asombro de los asistentes a las representaciones teatrales. En Vitruvio se incluye además información al respecto extraída de la obra de Aristóteles (*la Poética*) y del retórico alejandrino Julius Pollux, recogida en su *Onomastikon* (s. II d.C.). Estos ingenios

mecánicos incrementaron las espectacularidad en relación a las simples poleas destinadas a realizar elevaciones verticales muy sencillas para simular el vuelo de los personajes, normalmente dioses, por lo que se denominaron *Deus ex machina*, así como las plataformas elevadas donde solían situarse los lugares alusivos al Olimpo.

Los inicios de la escenografía se hallan directamente enraizados en la cultura clásica greco-latina por medio del primitivo teatro griego. En la Grecia clásica el teatro surge a raíz de una serie de ritos celebrativos que dieron lugar a ciertas festividades, como por ejemplo los rituales dionisíacos que se celebraban en primavera. Con el tiempo los espacios destinados a albergar este tipo de representaciones fueron conformándose y llegaron a crear una tipología propia como fue el teatro griego, cuyos elementos característicos se encontraban ya conformados en el siglo IV a.C., consistente en el aprovechamiento de la inclinación de alguna ladera natural donde se disponían las gradas semi circularmente, denominadas *koilon*, en las que debían ubicarse los asistentes, y frente a la que se encontraban la *orchestra* y el *proskenium*: espacio donde se disponían los actores, y a continuación de éste la *skene*, que solía ser un muro rectangular con algún motivo decorativo, además de las torres que se disponía en los laterales denominadas *parakenia*.

Estos espacios comenzaron albergando diversos tipos de representaciones como danzas, recitales, festejos religiosos y cívicos, etc. Sin embargo fueron las obras literarias basadas en los mitos griegos las que dieron sentido a la decoración de estos espacios, donde se requería una cierta ambientación para las distintas escenas: tragedias, comedias, sátiras. A partir de los primeros dramaturgos del siglo VI a.C. Tespis y Frínico se comenzó a sistematizar la literatura teatral durante el siglo V a.C. donde insignes autores trágicos como Esquilo (525 a.C.-456 a.C.), Sófocles (495 a.C.- 406 a.C.) y Eurípides (480 a.C.- 406 a.C.) comenzaron ya a utilizar este medio (la literatura teatral) no solo para volcar sus vivencias, sino también para ejercer una acción moralizante y de adoctrinamiento político, así como la explotación de su función pedagógica, resaltada por Aristóteles (siglo IV a. C.).

Las referencias más antiguas que se tienen de los elementos escenográficos: además de los telones de fondo pintados; los entonces rudimentarios mecanismos de poleas que

permitían la elevación de personajes, conocido como *Deus Ex Machina*; y los *eklikemao*: plataformas móviles que transportaban personajes donde se llevaban a cabo algunas acciones dramáticas, son los *pericaktoi*. Se trata de unas estructuras prismáticas giratorias ancladas en el suelo del proscenio, decoradas en cada una de sus caras con distintos motivos arquitectónicos que ilustraban las diferentes escenas: trágica, cómica y satírica, que permitían cambiar de escena según fuera necesario, que se fueron incluyendo como decoración en prácticamente todos los teatros del siglo V a.C., como el Teatro de Dionisos de Atenas, el primer teatro de piedra.

Todo el desarrollo escenográfico que se había llevado a cabo durante el periodo de la Grecia clásica y el helenismo llegó al mundo romano, donde surgieron dos grandes géneros de raigambre romana, como el Mimo, introducido por Livio Andrónico (284 a.C.- 204 a.C.): obra de argumento cómico con un acompañamiento musical, donde se incluían también danzas y cantos; y el Pantomimo, un espectáculo basado en la gestualidad, ya que el actor no declamaba, si no que interpretaba toda la acción únicamente por medio de gestos, conformado por la integración de distintas disciplinas o habilidades como la danza, números acrobáticos, música y cánticos, siendo este género lo que más se aproximó en época antigua al concepto de espectáculo total.[2]

Los géneros que mejor aceptación tuvieron fueron la tragedia, adquiriendo especial relevancia la tragedia histórica de Nevio (261 a.C.- 201 a.C.), y la comedia, donde los autores de prestigio fueron Plauto (254 a.C.- 184 a.C.) y Terencio (185 a.C.- 159 a.C.), quienes se basaron en las antiguas comedias de Menandro (ca. 342 a. C.-ca. 292 a. C.). Las representaciones teatrales en el mundo romano estuvieron insertas en el ámbito de los *ludi* o juegos, una serie de festividades anuales donde el teatro tuvo una presencia preeminente, y especialmente a partir del 240 a.C., cuando Livio Andrónico (284 a.C.- 204 a.C.) comenzó a traducir obras griegas al latín que fueron incluidas en los *ludi magni* celebrados en honor al dios Júpiter. No fue hasta el siglo I a.C. que los teatros romanos comenzaron a ser permanentes, sustituyendo a las estructuras provisionales desmontables, normalmente realizadas en madera. El teatro Pompeyo de Roma, construido en el año 55 a.C., fue el primero de estos recintos permanentes que se realizó

[2] MERINO Esther, Escenarios de Poder I, 2016, p. 59. Material docente del Máster de Estudios Avanzados de Historia del Arte Español, Facultad de Geografía e Historia, UCM. https://www.ucm.es/master-arte-espanol/escenarios-de-poder-fiesta

en piedra, con una escena de dimensiones mucho mayores que el modelo helénico, que se constituyó como el referente a partir del cual fueron surgiendo otros teatros como el Balbo o el Marcelo.

Aunque la tipología que se adoptó fue la del teatro griego, en el mundo romano se incorporaron algunos elementos propios, comenzando por la diferencia de proporciones incluso de las partes comunes, como señaló Vitruvio en su tratado en el capítulo VII del Libro V dedicado al teatro griego.[3] La aportación romana más notoria y relevante fue la llamada *frons scaenae*, el fondo arquitectónico y permanente de un escenario de teatro romano, articulado en dos o más niveles por medio de los órdenes arquitectónicos, decorados a la manera de las fachadas de las construcciones palatinas, donde había tres puertas, en ocasiones más, que permitían el acceso de los actores al escenario. La puerta central, que se denominó *porta regia*, y las laterales, *hospitalia*. Estas *frons scaenae* llegaron a alcanzar unas dimensiones espectaculares a la que se agregaron los efectos decorativos que aportaban los *periactos*, bastidores y telones produciéndose la ampliación paulatina del espacio escénico y la reducción de la *orchestra* que pasó en el teatro romano a adoptar una planta semicircular.[4] El referente que pudo haber inspirado la creación de este elemento característico del teatro permanente romano, pudo estar, como señala Esther Merino, en propuestas de estructuras efímeras como las auspiciadas en el 58 a.C. por el edil Emilio Scauro, un teatro provisional cuya estructura se articulaba en tres niveles con una espectacular ornamentación y donde al parecer ya se usaban paneles de madera con decoración pictórica,[5]erigiéndose dos años más tarde el teatro de Cayo Escribonio Curion, una de las maravillas que dio el teatro romano consistente en una estructura de madera con planta elíptica, que servía igualmente para representar luchas de gladiadores y representaciones teatrales. Dicha estructura estaba diseñada de tal forma que al girar los hemisferios que la formaban sobre dos ejes quedaba dividido el recinto en dos teatros opuestos el uno al otro.[6]

En lo que al ámbito decorativo respecta, también en el teatro romano se aprecia una mayor ornamentación que en el griego. El primer nivel del escenario se decoraba con

3 VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio, 1995, p.129.

4 MERINO, Esther, Escenarios de Poder I, 2016. p.70.

5 MERINO, Esther, Escenarios de Poder I, 2016. p.78.

6 MOLINÉ, Aníbal. Los teatros romanos. *Verbum*, 1924, vol. 17, no 63, pp. 25-36. p. 28.

fachadas de templos y palacios, mientras el proscenio solía decorarse con mobiliario de oro o plata con un telón de fondo decorado, probablemente con pintura en perspectiva. A todo ello se sumaban los mencionados periactos y la tramoya que producía el vuelo de determinados personajes, *Deux ex Machina*, formando todo ello una impresionante visión a fin de causar el asombro a los asistentes, cuya atención se captaba desde el preciso momento en que se ponían ante el escenario por medio de uno de los dispositivos más característicos del teatro latino, el telón romano, *auleo*, que ocultaba la escena para posteriormente caer a un foso al dar comienzo el espectáculo, motivo que se ha rastreado a partir del año 135 a.C.[7]

Los avanzados conocimientos de ingeniería y arquitectura que adquirieron los romanos posibilitaron que se pudieran construir estos recintos sin tener que recurrir al aprovechamiento de los desniveles naturales de las colinas, como sucedía en el caso del mencionado teatro griego. Esto llevó a materializar una de las diferencias más características del teatro romano, la proyección de espacios acotados, en lógica consonancia con el pragmatismo de la mentalidad romana, a fin de evitar las distracciones que pudieran entorpecer la manipulación visual que atendía a fines propagandísticos, lo que propició que estos espacios fueran incluyéndose en las residencias de determinadas personalidades que usaron este medio como forma de auto-enaltecimiento o prestigio. Otra de las diferencias es que el teatro romano se constituyó como una representación en miniatura de la jerarquización social, donde la proximidad al escenario señalaba la relevancia social, constando incluso su tipificación en la *Lex Roscia Theatralis* (67 a. C): propuesta planteada por el tribuno de la plebe Lucio Roscio Otón, consistente en la reserva de las catorce filas de asientos más cercanas al escenario para ciertas personalidades de la orden ecuestre[8]; y la *Lex Iulia Theatralis* (20-17 a. C): como reflejo del programa de renovación socio-política de Augusto. El teatro romano se convirtió por tanto en un expositorio representativo, no solo del rango social de sus asistentes, sino de la relevancia de las funciones de cada comunidad establecida en una *discriminita ordunum*.[9]

---

7 NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía,* Fundamentos, 2000, p. 22.

8 PÉREZ POCIÑA, Andrés. Los espectadores, la Lex Rosela Theatralis y la organización de la Cavea en los Teatros Romanos. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 1975, nº 26, pp. 435-442, p. 438.

9 GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Oliva. El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación1. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)*, 2001, nº 27, pp. 79-84, pp. 80-81.

Sin embargo, además de las representaciones teatrales, las carreras de cuadrigas y las luchas de gladiadores, y las representaciones ligadas a los triunfos militares que se llevaban a cabo en las calles de la propia ciudad a fin de causar un efecto sometedor, hubo otro espectáculo que causó gran admiración y que tuvo continuación y desarrollo desde la época humanista hasta el siglo XVIII, las *naumaquias*. Se trataba de la representación de confrontaciones navales, para lo que debía inundarse parte del recinto o realizar una estanque artificial lo suficientemente grande como para que las diversas embarcaciones pudieran flotar. El primer ejemplo del que se tiene constancia de estos impresionantes espectáculos fue la naumaquia organizada en honor a Julio César (100 a.C.- 44 a. C.) en el año 46 a.C. en las inmediaciones del Tíber. Estos fabulosos despliegues que ponían en práctica la pericia de la ingeniería hidráulica romana se fueron desarrollando, como las organizadas por Nerón, donde se diseñaron una serie de monstruos marinos que aportaban todavía más espectacularidad al simulacro de confrontación naval.[10]

Tras la caída del imperio romano en el 476 d.C. comenzó el amplio ciclo histórico de la Edad Media. En lo que al ámbito del desarrollo teatral respecta, el arraigo religioso de los espectáculos persistió, sin embargo no fue ya el trasfondo de la cultura clásica lo que movía estas representaciones medievales, sino la doctrina del cristianismo, no sólo pero sí fundamentalmente. Para los cristianos todo lo relacionado con el mundo griego y romano era asumido como paganismo, sin exclusión del teatro clásico, fuertemente criticado y censurado por la Iglesia, mientras las representaciones religiosas trataban de inculcar su doctrina a una población en su gran mayoría analfabeta.

Sin embargo, a pesar de las tentativas por parte de la Iglesia de erradicar cualquier atisbo de paganismo, el teatro clásico tuvo cierta continuidad en el Imperio Romano de Oriente, donde se siguieron representando géneros como comedias, tragedias y pantomimos, que subsistieron hasta que en el siglo VI Justiniano (482-565) clausuró los teatros definitivamente. Desde entonces las obras de teatro clásico quedaron relegadas a pequeños grupos de actores itinerantes hasta prácticamente el siglo X, cuando se dio

[10] SMITH, William. Naumachia, in *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London, 1875. pp. 792-793.

una cierta recuperación de los autores clásicos, donde las obras de Terencio tuvieron una buena aceptación, aunque siempre pasados por el tamiz de la moral cristiana, llegando a convertirse en uno de los autores de referencia para la escolástica medieval.

Los elementos conformadores del drama se aplicaron a los oficios de la Iglesia aportando a la misa un componente dramático donde el mensaje se transmitía por medio de la palabra, el canto y la representación escénica para aproximar visualmente a la masa iletrada la doctrina cristiana. De esta forma surgió el denominado drama litúrgico, que se había ido desarrollando desde el siglo IX y cuya evolución dio lugar a los misterios y los autos sacramentales. El creciente interés suscitado y el impacto de este tipo dramático propició que posteriormente fueran representados en los patios de las iglesias y más adelante, sobre el siglo XII, en la propia ciudad, donde todo el mundo podía participar de estas puestas en escena de carácter doctrinal, donde se fueron incorporando una serie de elementos decorativos que apoyaran la narrativa.

En cuanto a las posibilidades dentro del ámbito escenográfico medieval, hubo dos formas de escenografía. Por un lado las carretas escénicas: con un decorado circular que mostraba a los espectadores las distintas localizaciones donde se llevaba a cabo la acción. Otra de las opciones fue la escena simultánea. Esta tipología se servía de las llamadas mansiones: una tramoya desmontable que se instalaba en el lugar elegido para la representación, donde por medio de varios tablados denominados mansiones se mostraban los distintos lugares donde se desarrollaba la acción, cada uno con su decoración (cada mansión solía estar provista de un telón que cerraba la escena por la parte trasera a la vez que servía de decoración), a fin de que el espectador pudiera seguir la narrativa como si de unas viñetas se tratara. Estos escenarios podían superponerse en varios niveles, en cuyos registros se representaba el cielo en la parte superior, el plano terrenal en medio y el infierno en la parte inferior. Dentro de las escenas representadas en estas mansiones había dos tipos que destacaban por su espectacularidad, el Paraíso y el Infierno. El paraíso solía representarse mediante una iglesia en la que se encontraba el trono de Dios rodeado de una serie de ángeles, todo ello decorado con una tela azul y oro con unos mínimos mecanismos que hacían girar estrellas o soles. El infierno, que posteriormente en el siglo XVII tendrá un gran desarrollo por medio de artistas como Giulio Parigi a principios del siglo, y como Lodovico Burnacini ya pasada la mitad del *Seicento*, se representaba por medio de un torreón tupido de rejas y pozos de los que

brotaba fuego, donde los demonios torturaban a los condenados, siendo la entrada del torreón una cabeza monstruosa que abría y cerraba sus fauces.[11] Estos recursos escénicos, al igual que las carretas, fueron los que acapararon las representaciones teatrales durante toda la Edad Media, incluso para el ámbito de los espectáculos profanos.

El fatídico siglo XIV, que normalmente se suele presentar como un periodo de ruptura repentina con la época medieval, donde bajo el interés humanista comenzó el Renacimiento, ha de verse sin embargo como un proceso de transformación gradual. Como señaló Jacques Lafaye: *Las revoluciones culturales no pueden resultar sólo de un plan preconcebido por una minoría selecta; son efecto de la conjunción de circunstancias sociales, económicas y políticas*,[12]y es así como ha de entenderse este proceso de elaboración cultural orgánica que es la historia del teatro y la escenografía, como una etapa en la que Europa sufrió diversas plagas, hambrunas y conflictos bélicos, cuya consecuencia directa fue la importante merma de la población europea. Este fue el caldo de cultivo sobre el que la conciencia social comenzó a cambiar, ante una incipiente falta de fé inducida por el horror de la situación circundante, donde además la Iglesia católica entró en conflicto, y bajo la influencia de la dinastía francesa de los Valois se trasladó la sede papal desde Roma a Aviñón. En este contexto comenzó a gestarse el denominado Humanismo como una corriente cultural de ostensible arraigo intelectual, basada en la recuperación de la cultura clásica, donde Florencia, en ese momento una de las ciudades más ricas del centro-norte de Italia, fue la primera en adoptar esta doctrina vital humanística. Esta tendencia humanista acabó marcando la cesura entre la tradición teatral basada en los oficios religiosos, que fue el teatro litúrgico, y que continuó desarrollándose, y la recuperación del antiguo teatro profano, dentro del interés por la implantación de la cultura clásica como modelo de virtud en contraposición a la época oscura que se trataba de dejar atrás por medio de esta renovación. En esta andadura, donde el profundo sentimiento religioso y la recuperación de los mitos de la antigüedad clásica comenzaron a caminar juntos, fueron cruciales las obras literarias, que marcaron dicha transición, de los llamados padres de la literatura italiana: Dante Alighieri (1265-1321), reconocido como padre de las letras italianas en

11 NIEVA, Francisco. 2000, p.31.

12 LAFAYE, Jacques. El Humanismo, revolución cultural. *Estudios*, 2014, vol. 111, pp. 7-26./ p.9.

lengua vernácula, y autor de *La Divina comedia*, una epopeya alegórica escrita entre 1304 y la muerte del poeta florentino, considerada como una de las obras maestras de la literatura italiana, dividida en Infierno, Purgatorio y Paraíso, registros ampliamente divulgados en las representaciones medievales y que tuvieron su continuidad durante los siglos XV, XVI y XVII; Francesco Petrarca (1304-1374), considerado el precursor del humanismo, pilar fundamental de la literatura italiana especialmente gracias a su obra *Cancionero*, compuesto bajo una concepción humanista de corte platónico, con la que se congració la herencia de la mitología grecolatina con las ideas del cristianismo, iniciando una tendencia literaria que influenció a autores como Garcilaso de la Vega (1491-1503), en España, y a William Shakespeare (1564-1616) en Inglaterra, entre otros, que se denominó Petrarquismo, y al que se le debe la recuperación de varios textos de la antigüedad clásica, fruto de su gran trabajo filológico, como el manuscrito de *Pro Archia de Cicerón*, que descubrió en 1333 en Lieja y otro de Propercio en Francia;[13]y Giovanni Bocaccio (1313-1375), quien cultivó el género de la novela italiana por medio de su obra *Decamerón* escrita entre 1351 y 1353, que acabó estableciéndose como uno de los referentes y modelos de la novela cortesana renacentista. A este impulso renovador dentro de las letras italianas se unieron, a fines del siglo XIV, los intentos por parte de diversos artistas, arquitectos e ingenieros italianos por readaptar la antigua maquinaria escénica de raigambre greco-latina.

Fue en el siglo XV cuando realmente germinó el interés humanista por la recuperación de la cultura clásica desde la florentina corte de los Medici, donde se desarrolló todo un programa ideológico y cultural, especialmente desde el ámbito teológico y filosófico, cuyos artífices fueron ciertas personalidades pertenecientes al círculo mediceo, como Leonardo Bruni (1369-1444); Marsilio Ficino (1433-1499): quien llevó a cabo la traducción de varias obras de Platón y encabezó la Academia platónica auspiciada por Cosme de Medici (1389-1464), o su discípulo Pico della Mirandola (1463-1494). Sin embargo en el entorno florentino de la primera mitad del siglo XV, los espectáculos conservaron aún esa religiosidad de herencia medieval que se combinó con las festividades de carácter popular, que comenzaron a virar hacia una orientación pagana por medio de la adopción de las celebraciones latinas de carácter alegórico, cuyo objetivo era el de mostrar la presunta legitimidad de los Medici en el gobierno de

[13] KRAYE, Jill. *Introducción al humanismo renacentista*, Ediciones Akal, 1998. p.30.

Florencia. En este contexto, bajo el intenso patrocinio artístico y cultural de Cosme el Viejo (1389-1464), fue precisamente el arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1446), autor de la grandiosa cúpula de la Catedral de Florencia, operativa desde 1436, a quien se atribuye la aplicación práctica de la perspectiva científica, que marcó no solo el devenir de los fastuosos espectáculos florentinos, sino todo el desarrollo pictórico, escenotécnico, y por ende escenográfico, de todo el siglo, cuyos planteamientos siguieron desarrollándose en el siglo XVII, quien dio el salto "tecnológico" con la creación de una maquinaria realizada para escenificar la Anunciación. Dicho montaje consistía en la representación de un paraíso por medio de figuras autómatas, donde se incluía el descenso del arcángel Gabriel, lo que se llamó el *Ingenio de San Felice in Piazza* (ca.1430-1435), cuyos dispositivos escenográficos fueron reaprovechados posteriormente tanto por Giorgio Vasari, como por uno de los más sobresalientes ingenieros militares de la corte medicea, Francesco di Giovanni, llamado *Il Cecca* (1446-1488) a finales del *Quattrocento*.

Junto a las fiestas de carácter religioso, que comenzaban a declinar, se encontraban también otras, como las justas y la giostra, relacionadas con el ámbito militar, además las diversas mascaradas, muchas de ellas auspiciadas por el propio Lorenzo de Médici (1449-1492), en las que causaron gran admiración las exuberantes decoraciones de los carros, donde figuras alegóricas y personajes extraídos de los *Triunfos* de Petrarca, la *Divina comedia*, o *La Amorosa visión* de Boccaccio (1313-1375), se representaban por medio de máscaras. Todas estas tipologías festivas quedaban englobadas en el Carnaval, que suponía un auténtico reclamo "turístico", y por tanto idóneo para manifestar el proyecto político-cultural encaminado a legitimar el gobierno sobre Florencia por parte de los Medici ante la gente que llegaba de toda Italia.

La extensa tradición de festejos que se forjó en el entorno florentino, que solía desarrollarse por toda la ciudad, tenía sin embargo ciertos emplazamientos preferentes, como es el caso de la Plaza de *Santa Croce*: donde entre los diversos festejos, ferias y carnavaladas, destacaron los torneos realizados con motivo de la celebración de los compromisos de Lorenzo de Medici (1449-1492) con Clarisa Orsini (c.1453-1488) y su hermano Giuliano (1453-1478) con Fioretta Gorini (1453-1478?). Memorables debieron ser igualmente los festejos ofrecidos en 1459 Florencia por Galeazzo Maria Sforza

(1444-1476), hijo primogénito del duque de Milán Francesco Sforza (1401-1466), para cuya ocasión se realizó una justa en la plaza Santa Croce, y una cacería en la plaza de la Señoría con bestias feroces y autómatas, cuyo colofón fue un gran banquete en el palacio Médici. Dicha tradición festiva, que suponía a pesar de su carácter lúdico un elemento importante del programa político, se fue instalando en los palacios, como ocurrió a partir de 1444, cuando bajo la comitencia de Cosme el Viejo, Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472) construyó el palacio Medici, que desde entonces pasó a ser la residencia familiar y modelo de arquitectura civil florentina, en cuyo jardín se llevaron a cabo las representaciones teatrales cortesanas, que posteriormente pasaron al Palacio Pitti y al teatro *Uffizi.*

Otro de los grandes focos que acogieron este florecimiento de la cultura clásica en el *Quattrocento* fue Roma. La aparición del texto vitruviano en 1416 en la biblioteca del monasterio de San Gall, suscitó una serie de especulaciones sobre la cultura arquitectónica clásica. Desde entonces, comenzaron a proliferar diferentes exégesis del texto romano, con la obra albertiana editada en Roma en 1452 a la cabeza (*De Re Aedificatoria*), que abordaron el tema de los órdenes arquitectónicos clásicos y la arquitectura teatral, en pro de un arduo interés por la recuperación y adaptación del teatro clásico como poderoso instrumento, del que se valieron las distintas cortes modernas a fin de legitimar su autoridad por medio de la identificación de estos oligarcas con los personajes de la mitología greco-romana.

Las antiguas comedias romanas de Plauto, Terencio y Séneca conservadas en los monasterios, y posteriormente en las universidades, pasaron en el Renacimiento a ser representadas de nuevo, aunque aún con ciertas reminiscencias medievales, quedando todavía lejanas las soluciones que se plantearon en el siglo siguiente, y que se llevaron a su total culminación en el XVII. Roma, como ciudad donde se manifestaba ese idealizado pasado clasicista, fue uno de los grandes centros de desarrollo escénico, donde el mismo Foro sirvió de fondo ambiental para la representación del *Hipólito* de Séneca en 1486, que posteriormente fue representado en el castillo de Sant'Angelo y en el patio del palacio del cardenal Raffaele Riario (1461-1521). En dicho patio fue la propia estructura arquitectónica consistente en un espacio cuadrado con dos niveles superpuestos de columnas toscanas, y un nivel superior de pilastras de orden compuesto, donde igualmente se escenificó *Menaechmi*, de Plauto, ambas con una única

decoración que consistía en un telón pintado, cuyo montaje asumió Pellegrino Prisciani ese mismo año en el palacio de los Este en Ferrara,[14]siendo también esa misma fecha cuando Giovanni Sulpicio da Veroli (1470-1490) publicó en Roma la primera edición impresa de *De architectura*, dedicada a Raffaele Riario, lo que indica los intereses y esfuerzos del cardenal por la restitución del teatro clásico a partir de las descripciones de las escenas vitruvianas.

En relación al interés por la búsqueda de un fondo de escena idóneo para estas obras clásicas a fin de poder potenciar el impacto de la representación, es paradójico el hecho de que precisamente se llevaran a cabo en el patio del palacio del Cardenal Riario, donde se traslucía la influencia del modelo tipológico del Coliseo[15]como edificio de espectáculos por la superposición de órdenes a tres niveles, donde el último se resuelve por medio de una serie de pilastras compuestas en un muro coronado por ménsulas, distribución arquitectónica que posiblemente habría sido planteada intencionadamente para servir a este propósito en relación a los intereses de recuperación del teatro clásico de los Poponianos bajo la protección del propio Riario, en cuyo contexto las columnas toscanas del patio de la Cancillería, como elemento arquitectónico de raigambre italiana podrían aludir al orgullo romano de los promotores como reconstructores de la cultura clásica, además del afán de representar las escenas vitruvianas. Fue precisamente el mencionado patio del Palacio Riario, donde se cree que, a fin de ambientar estas obras clásicas, se puso por primera vez un decorado en perspectiva teniendo en cuenta las descripciones de las escena vitruvianas, ya que de todos los teatros romanos antiguos que quedaban entonces, ninguno de ellos había conservado su *frons scaenae*.

Estos espacios de representación comenzaron a modificar el diseño de las distintas residencias señoriales donde se incluían, en busca de una cada vez mejor adecuación de los espacios que debían albergar las representaciones de estas obras clásicas donde la propia arquitectura y decoración áulica hacían las funciones de *frons scaenae*. Así, el importante papel de los espectáculos como instrumentos de propaganda y adoctrinamiento, exigió una profunda reflexión sobre el espacio donde debían llevarse a

14 MAESTRE, Rafael. *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*. EDITUM, 1989, pp. 27-28.

15 GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. Modelos e imágenes del teatro antiguo en los palacios del renacimiento, en *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, Logroño. 22-24 de octubre de 2007. Universidad de La Rioja, 2008. p. 303-320./ p.307.

cabo, por lo que, tanto la escenografía, como el espacio de representación, se convirtieron en intereses principales de los más destacados arquitectos del momento, que fueron sucediéndose desde entonces durante todo el Renacimiento, dando lugar a un esplendoroso desarrollo en el siglo XVII, que continuó proyectándose y evolucionando hasta mediados del *Settecento*.

Dentro de estas reflexiones arquitectónicas, uno de los personajes importantes en este ámbito fue el arquitecto y escultor, Antonio di Piero Averlino, apodado Filarete (c.1400-1469). Formado en Florencia, y autor, ya en Roma, de las puertas de bronce de la iglesia de San Pedro, realizadas entre 1433 y 1445. Estuvo activo posteriormente como arquitecto del *Castello Sforzesco*, asumiendo igualmente el diseño del *Ospedale Maggiore* en Milán, siendo la corte Sforza donde comenzó la elaboración de su tratado titulado *Libro architettonico*, redactado entre 1461 y 1464, en el que concibió una ciudad ideal para sus patronos, *Sforzinda*. Es precisamente la descripción de esa ciudad la que hace de hilo conductor para exponer su interpretación de la arquitectura, en la que establece una relación entre ésta y la sociedad. Lo interesante es que Filarete, bajo los requerimientos de sus mecenas, trató de plantear la ciudad como un gran escenario en el que mostrar el poder de los Sforza, tal como habían hecho los Medici en Florencia, cuyos logros había podido ver Galeazzo en su mencionada visita a la ciudad medicea en 1459. En esta ciudad ideal sforzesca no podía faltar el edificio teatral (Fig.2), donde Filarete se basa en el modelo del Coliseo, el edificio de espectáculos por excelencia en el que se representa la articulación de tres niveles por medio de los órdenes griegos: dórico, jónico y corintio, aunque se encuentran también alusiones al *Septizonium* de Septimio Severo: con tres niveles de columnas corintias, y el Panteón de Roma, por la conjugación de un cuerpo rectangular y otro circular, por lo que se trasluce la búsqueda de un nuevo modelo a partir de la combinación de elementos de los mencionados referentes clásicos. Dicho recinto está pensado como un espléndido escaparate en el que representar todo el programa propagandístico y doctrinario, que posteriormente acabó elaborando Leonardo da Vinci (1452-1519) en la corte de Ludovico el Moro (1452-1508) durante las últimas décadas del siglo XV, donde trabajó casi exclusivamente, en el diseño y montaje de diversos espectáculos, con el fin de manifestar la magnificencia de la dinastía Sforza, entre los que destacaron: el diseño y dirección de *il banchetto di Tortona*, por encargo de Ludovico el Moro (1452-1508) con motivo de la boda de su sobrino Gian Galeazzo Sforza con Isabel de Aragón el 23 de enero de 1489, donde

distintos dioses, personajes mitológicos y representaciones alegóricas, ofrecían manjares a los esposos;[16]o las representaciones teatrales de *Danae* (1496) y *La Festa del Paradiso* (1490), en las que utilizó algunos mecanismos basados en la maquinaria brunelleschiana.

Sobre las elucubraciones que partieron del modelo del Coliseo como arquitectura monumental, ya referenciado en la propuesta de edificio teatral que ilustra una de las xilografías de la obra del dominico Francesco Colonna (1433-1527), editada en Venecia en 1499 bajo el títulos de *El Sueño de Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) (Fig.3),[17]se plantearon posteriormente propuestas como las de Cesare Cesariano (1483-1543) en su edición de *De Architectura* de 1521 (Fig.4): la primera traducción del tratado vitruviano a italiano, donde al igual que Filarete, se muestra un edificio de planta circular con superposición de órdenes a cuatro niveles,[18]e igualmente, también la propuesta del arquitecto, escultor y pintor sienes Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) (Fig.1) se basaba en el modelo de edificio circular con niveles superpuestos y articulados por distintos órdenes, cuya tipología remitía siempre al Coliseo como máxima referencia del edificio de espectáculos.

16 TISCI, Caterina. Il cibo e la festa nelle carte e nei disegni di Leonardo, in *Idomeneo* (2019), n. 28, 147-156, Università del Salento, pp. 150-151.

17 COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis: Aldus Manutius, 1499. https://archive.org/details/A336080/page/n345/mode/1up

18 En Liber Quintus LXXXII de CESARIANO, Cesare. *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, comentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Cum gratia previlegio.* Como: Gctardus de Ponte, 1521.
https://archive.org/details/gri_33125008262210/page/n181/mode/1up



Fig 1 Modelo de teatro romano (planta y alzado) del *Trattato di architettura civile e militare*, *anni* '80 del XV sec., Biblioteca Laurenziana, Firenze, (Ms. Ashburnham 361)

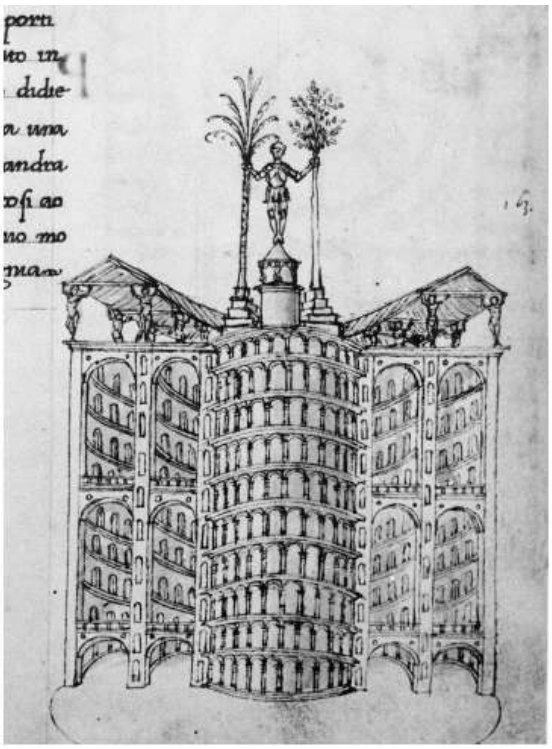


Fig 2 Casa de la virtud y del vicio, en la ciudad de Sforzinda. Libro XVIII, Tav. 108, fol. 144 r

Biblioteca Nazionale Centrale, Codex Magliabechianus. II.I.140.

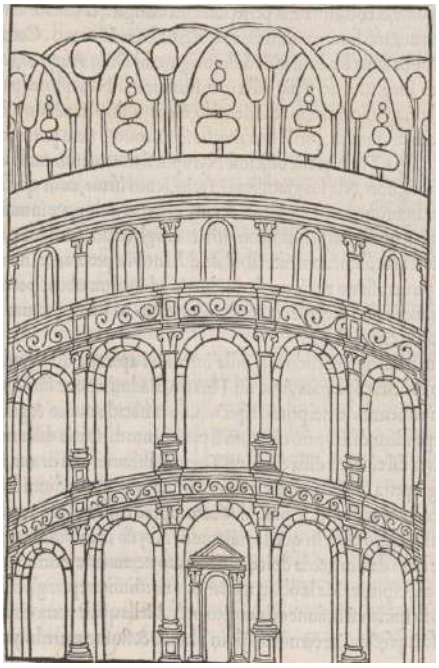


Fig 3 Grabado del Teatro de Venus, en Hypnerotomachia Poliphili, Colonna, Francesco, Manuzio, Aldo - impresor, 1499, Venetiis: in aedibus Aldi Manutii, accuratissime, ejemplar de la BNE, bdh0000024346.

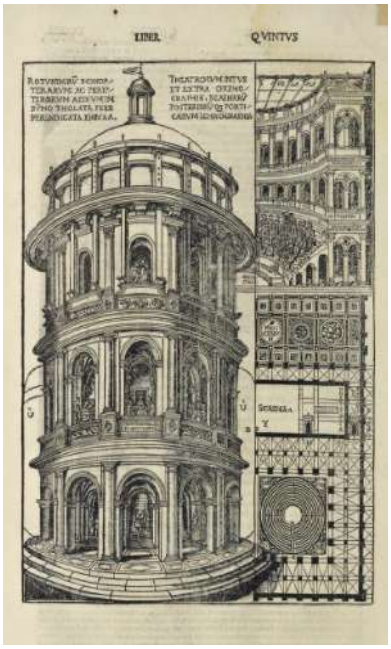


Fig 4 Modelo Teatral, en Liber Quintus LXXXII de Cesare Cesariano. Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, comentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Cum gratia previlegio. Como: Gctardus de Ponte, 1521, Getty Research Institute, Id: gri_33125008262210

Otro de los grandes núcleos de desarrollo teatral renacentista fue la Mantua de los Gonzaga, foco donde estuvo activo el filólogo y poeta Angelo Poliziano (1454-1494), quien había sido en Florencia tutor de los hijos de su principal mecenas, Lorenzo el Magnífico. A su llegada a Mantua, al servicio del Cardenal Francesco Gonzaga, compuso el texto de *La favola d'Orfeo* en 1480, probablemente musicada por Filippo Lapaccino, y cuyo papel principal (Orfeo) interpretó el cantante Baccio Ugolini, para ser representada en ocasión de dos importantes uniones, la de Clara Gonzaga con el conde de Montpensier Gilberto I de Borbón; y la de Isabel d'Este con Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua.[19]Sobre esta experiencia y dentro del proyecto de implantación del teatro clásico en la corte de Mantua, que continuó con las representaciones en el patio del palacio ducal de *la Andria* (1491) y *el Eunuco* (1499) de Terencio, destacaron las iniciativas de Francesco Gonzaga (1466-1519), ya en el inicio del siglo siguiente, para el carnaval de 1501, para el que auspició el montaje de las obras clásicas *Hipólito* y *Adelphi* de Séneca (ca.4 a.C.-65 d.C.), donde, al parecer, ya en estas fechas tan tempranas se estaban realizando espectáculos con escenas en perspectiva elaboradas por Mantegna en algunos *intermezzi* bajo la supervisión del poeta, actor, escenógrafo y maquinista boloñés Ercole Albergati, conocido como Zafrano, uno de los personajes que trabajaron en este ámbito, ya desde las últimas dos décadas del siglo XV, elaborando diferentes montajes teatrales para el Cardenal Ludovico Gonzaga desde 1483.[20]Del mismo modo la actividad de Zafrano se desarrolló en Bolonia cuando en 1487 fue requerido por Giovanni Bentivoglio (1443-1508) para realizar la instalación del salón de banquetes y el diseño de unos arcos de triunfo para la boda de Annibale Bentivoglio (1467-1540) con Lucrezia d'Este (1470-c.1518), hija del señor de Ferrara Ercole I, siendo éste último quien llevó a cabo en la corte ferrarense la recuperación de las obras clásicas por medio de los estudios realizados por el erudito Pellegrino Prisciani, autor a su vez del primer tratado sobre escenografía titulado *Spectacula*, cuya finalidad probablemente fue la de proveer de una serie de soluciones o pautas a las iniciativas culturales de Ercole I.

---

19 MORALES HARLEY, Roberto. Orpheus argumentans: Virgilio, Ovidio, Boecio, Poliziano, Peri, Monteverdi, en *Revista de Lenguas Modernas*, N° 21, 2014, pp. 35-60 / p.49.

20 MERINO, Esther. Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La Edad Dorada Florentina. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 2018, pp.178-179. https://es.scribd.com/document/427198301/Historia-de-La-Escenografia-en-El-Siglo-XV

La tradición teatral que se había ido formado en las diversas cortes a fin ostentar la primacía sobre el resto de oligarquías pulsantes en los distintos territorios italianos, llegó al siglo XVI como una experiencia de la que emanaron numerosas propuestas para definir estos recintos a fin de crear un lugar donde poder llevar a cabo una total manipulación del mensaje que debían transmitir estos nuevos espectáculos, cada vez más impresionantes, y por consiguiente más exigentes en cuanto a recursos materiales e intelectuales. Fue por tanto el momento en el que se comenzó a indagar en busca del edificio polifuncional capaz de acoger todos los tipos de celebración de la fiesta barroca, en su más amplio sentido.

Fue igualmente en el siglo XVI bajo el espíritu humanista del Renacimiento, y con la recuperación de un *corpus* en el que se incluía la mención de los *Periaktoi*, decorados con diseños arquitectónicos según los géneros que fueran a representarse: trágico, cómico o satírico, cuando se desarrolle el interés por la recuperación del mundo clásico del que la representación teatral era el cenit de la cultura, para ser adaptados a las nuevas decoraciones derivadas de los nuevos usos polivalentes de la Fiesta Moderna, que pretendían readaptar los antiguos recursos escénicos con las entonces nuevas necesidades representativas que fueron trasladándose desde los espacios provisionales o efímeros a los permanentes, como los patios de las diferentes residencias nobles, cuya arquitectura palatina se aprovechó para hacer las funciones de *frons scaenae*, a los teatros propiamente, como espacios específicamente adaptados a las cada vez más exigentes y variadas representaciones.

Con el detonante que supuso la recuperación y establecimiento de las representaciones clásicas, junto al gran paso cualitativo basado en el sistema científico de perspectiva del siglo anterior, en el siglo XVI comenzaron a surgir autores teatrales especializados en los textos clásicos, de los que se nutrió la actividad teatral, aunque igualmente se siguieron adoptando los argumentos religiosos arraigados a la tradición medieval, además de las señaladas fiestas religiosas como la Navidad, la Pascua de Resurrección y la adoración del cuerpo de Cristo (*Corpus Christi*), llevadas a cabo en los recintos sagrados. De esta forma se da una convivencia de las formas religiosas tradicionales y las profanas que surgen de la literatura clásica, que marcaron el paso definitivo del teatro ceremonial al teatro de corte con un componente lúdico y propagandístico donde

se plantearon, dentro de la aplicación de la perspectiva, diversas propuestas dentro del ámbito escenográfico.

A comienzos del siglo XVI destacaron en Mantua las iniciativas de Francesco Gonzaga (1466-1519) para el carnaval de 1501, evento para el que auspició la construcción de un teatro provisional con planta ortogonal, con una grada para emplazar a los asistentes, sobre la que discurría una galería porticada, además de un escenario elevado provisto con seis paneles decorados con pintura ilusionista por Andrea Matengana (1431-1506), donde se representaba un espacio con columnas arquitrabadas, elementos vegetales, y un cielo abierto con los signos del zodiaco y una alegoría de la Fortuna, todo ello rematado con los *Trionfi de Cesar* y Petrarca. Dicho recinto fue erigido en una de las salas de su residencia, el castillo-palacio de Pusterla, para escenificar las obras de Séneca (ca.4 a.C.-65 d.C.) *Hipólito*, *Penulo* y *Adelphi*, donde, al parecer, ya en estas fechas tan tempranas se estaban realizando espectáculos con escenas en perspectiva elaboradas por Mantegna en algunos *intermezzi* bajo la supervisión del poeta, actor, escenógrafo y maquinista boloñés, Zafrano, quien desde los últimos dos decenios del siglo anterior había trabajado elaborando este tipo de representaciones en la corte mantuana.[21]Y de la misma manera en fechas tan tempranas se tiene constancia de trabajos, en esa misma senda perspectiva, de Girolamo Genga (1476-1551), quien realizó para las fiestas de carnaval de 1506 en la corte de Urbino lo que se ha considerado la primera escena en perspectiva ilusionista para la *Égloga Tirsi* de Baldassare Castiglione (1478-1529), el ilustre autor de *Il Cortegiano*. También a Genga se atribuye la primera escena pintada, donde además se incluían bajorrelieves en perspectiva en los laterales que rompían con la bidimensionalidad del mero telón pintado para la puesta en escena de *La Calandria* del Cardenal Bernardo Dovizi (1479-1520) en Urbino el 6 de febrero 1513, en honor de Isabella d' Este, obra a la que se han querido asociar como posibles escenografías las tablas de Urbino y Berlín (Fig. 5 y 6), vistas de ciudades ideales que, como señala Esther Merino, pudieron ser utilizadas para el montaje de *la Calandria* de Bernardo Dovizi (1479-1520) en Urbino.[22]

---

[21] MERINO, Esther, BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. Escenoplástica y Artes Escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*. Ars Theatrica, Blog Parnaseo, de la* Universidad de Valencia, 2014, p.4. http://parnaseo.uv.es/ars/arst6/estudios/E_Merino_E_Blazquez.pdf

[22] MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p. 79.



Fig 5 Tabla de Urbino, Vista de ciudad ideal, 1480-1490, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italia, dim: 239,5 × 67,5 cm.



Fig 6 Tabla de Berlín, Vista en perspectiva, 1477, Gemäldegalerie, Berlín, Alemania, dim: 233×131 cm.

Con intereses parejos dentro del ámbito del desarrollo de la aplicación de la pintura ilusionista a la escenografía y las investigaciones sobre los recintos de representación, desde esta primera década del siglo, en el foco de Ferrara se llevaron a cabo una serie de propuestas dentro de este proceso de implantación de las obras clásicas como símbolo de prestigio, que dieron lugar a diversas soluciones en busca del espacio teatral, donde desde 1502, con motivo del matrimonio de Lucrecia Borgia (1480-1519), con el duque de Ferrara Alfonso I (1476-1534), ya se realizó el acondicionamiento de una de las salas del *Palazzo della Ragione*, para albergar la representación de la obra de Terencio *Eunuchus* como parte del fastuoso despliegue de las celebraciones de dicha unión, donde se dispuso un teatro con escenario, frente al que se encontraba la *orchestra*,

donde eran emplazados los más ilustres señores, mientras alrededor del proscenio se disponían los invitados en butacas dispuestas en semicírculo.[23]

Las reflexiones sobre el espacio teatral y las posibilidades del recurso de la perspectiva en los diseños arquitectónicos en Ferrara continuaron en un proceso de investigación donde en 1508 Pellegrino da Udine (1467-1547) realizó una escena en perspectiva en la que se representaba un paisaje urbano en el que se mostraban viviendas, torres, iglesias, etc, para la escenificación en el palacio d'Este de una obra de Ludovico Ariosto (1474-1533) titulada *La Cassaria*.[24]Para cuyo evento se montó un teatro provisional de planta rectangular provisto de un graderío para emplazar a los asistentes. Al año siguiente, en 1509, se estrenó dentro del contexto de los carnavales de Ferrara de ese mismo año, otra de las obras de Ariosto, *I Suppositi*, que fue representada posteriormente en la Sala de Innocenzo en el Vaticano ante el Papa Leon X (1475-1521) en 1519 bajo auspicio del Cardenal Inocencio Cibo (1491-1550), con escenografías de Rafel Sanzio (1483-1520), cuyo diseño del fondo de escena mostraba un vista urbana de Ferrara en perspectiva que se descubría al caer el telón que ocultaba dicha escena, a la manera del antiguo teatro latino.

Durante todo el siglo XVI las posibilidades del recurso de la perspectiva en los diseños arquitectónicos comenzaron a protocolizarse, al mismo tiempo que crecía el interés de los diversos artistas por representar la exégesis de los textos vitruvianos alusivos a las escenas trágica, cómica y satírica. Así se encuentran planteamientos de este tipo desde los primeros años del XVI, desde que en 1508 se representara en Ferrara *la Cassaria* de Ariosto, con un decorado consistente en un telón de fondo con una vista urbana en perspectiva.

La cierta regularidad de las representaciones de las nuevas comedias clasicistas propició la creación de un espacio concreto que se materializó por medio de la construcción, dentro del palacio ducal de Ferrara, de un teatro de madera cubierto, provisto de un escenario decorado con una vista urbana, que fue empleado para escenificar una

---

[23] MACIOCE, Stefania. Theatre as the Representative Scene of the Power of Court: The Fifteenth-and Sixteenth-Century Italian Exempla. *Music in Art*, 2017, vol. 42, no 1-2, pp. 47-58. https://www.jstor.org/stable/10.2307/90019496, p. 55.

[24] MERINO, Esther. Escenarios de Poder IV, 2016, p.7.

comedia de Angelo Beolco (1502-1542) titulada *la Moschetta,* que permaneció en uso desde 1529 hasta su destrucción en un incendio en 1532.

Dentro del contexto de las especulaciones de la perspectiva científica aplicada al ámbito del diseño escenográfico[25]como tal, fue la figura de Donato Bramante (1444-1514) quien pudo proveer lo que se considera que es la primera escenografía con perspectiva arquitectónica fechada en 1475, conservada en el British Museum (Fig.7). Las habilidades de Bramante sobre los estudios de óptica y perspectiva, asumidos del legado de artistas como Brunellechi, Masaccio y Piero della Francesca, manifestaron su talento en el diseño de perspectivas arquitectónicas en el maravilloso grabado *Prevedari* que Bramante realizó en Milán en 1481, así como en la icónica obra de pintura ilusionista del falso coro de la iglesia de *Santa Maria presso San Satiro* (1485); o serie de por lo el diseño de "*qualche digna fantasia da mettere in spectaculo*", que Ludovico el Moro le encargó en 1495 [26]cuyas imágenes no se han conservado.



Fig 7 Diseño arquitectónico de Donato Bramante (1444-1514), 1475, British Museum, Londres, dim: 267 x 376 mm, nº V, 1,68

[25] CAMEROTA, Filippo. Linear perspective in the age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica. Linear perspective in the age of Galileo, 2010.

[26] MERINO, Esther. Escenarios de Poder, 2016. S/n.

Partiendo de su experiencia en el ámbito escenográfico, un ejemplo sobresaliente de la recíproca integración entre la arquitectura áulica y la disposición de espacios destinados a albergar diversos tipos de espectáculos fue el Patio del Belvedere (1503-1514), diseñado por Bramante a principios del siglo XVI bajo el patrocinio del papa Julio II (1443-1513), donde se llevó a cabo la unión del amplio cortile que formaba la villa Belvedere de Inocencio VIII: espacio que sirvió para la representación de los distintos torneos y *giostras*, etc, con el Vaticano. El amplio *cortile* estaba acotado por *loggias* en sus lados largos, mientras en el extremo, que se correspondía con el palacio, se realizaron una serie de gradas dispuestas en forma de anfiteatro para emplazar a los espectadores, disponiéndose en el extremo opuesto, que daba al Belvedere, unos aterrazamientos en tres niveles conectados por escalinatas, que igualmente se habilitaban para acomodar los espectadores y donde se encontraba el mirador del Papa, lugar privilegiado desde el que éste podría disfrutar, junto a su corte, de los espectáculos que se representaron en la espectacular escenografía integral diseñada por Bramante.[27]

A partir de entonces, las distintas promociones de espectáculos fueron sucediéndose en un cada vez mayor interés por la restitución del teatro clásico y de la ostentación de la magnificencia, donde se encuentran hitos como el acaecido en 1513 bajo el auspicio de Giovanni Lorenzo de Medici (1475-1521), minuciosamente analizado en el estudio monográfico de Fabrizio Cruciani.[28]El entonces recién nombrado papa León X (1475-1521), quien organizó un fastuoso evento para celebrar la otorgada ciudadanía honorífica romana a Giuliano (1478-1534) y Lorenzo II de Medici (1492-1519), para lo que arquitecto Pietro Rosselli (1474-1521), siguiendo los diseños de Giuliano da Sangallo (c.1445-1516), montó un teatro efímero en la Plaza del Capitolio, cuyo escenario cubierto, y con una considerable altura que rondaba los 20 metros, realizado en madera y estuco, provisto de una fachada que emulaba un arco triunfal, se emplazó entre el palacio de los Conservadores y el del Senado, cuyas gradas se dispusieron al nivel de la escena. Este teatro provisional fue realizado para la representación de *Poenulus* de Plauto, cuya dirección asumió Tomás Inghirami (1470-1516), discípulo del eminente filólogo y bibliotecario del Vaticano Pomponio Leto (1428-1498), quien a su vez había participado en el cónclave para la elección de León X. Como colofón de esta

---

[27] ROMÁN GONZÁLEZ, Carmen. Modelos e imágenes del teatro antiguo en los palacios del Renacimiento, en *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*: Universidad de La Rioja, Logroño. 22-24 de octubre de 2007. Universidad de La Rioja, 2008. pp. 303-320 / p.308.

[28] CRUCIANI, Fabrizio. Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, in *Anchivio del Teatro Italiano*, nº 2, Il Polifilo, Milano, 1969.

fastuosa celebración se organizó un impresionante banquete amenizado por una serie de *intermezzi* musicales y un desfile de carrozas alegóricas,[29]marcando las primeras pautas que hicieron de la ciudad un gran espacio de representación donde los edificios emblemáticos sirvieron de fondo escénico a partir de su propio contexto y retomando el modelo protocolario y material del desfile triunfal romano.

En este mismo año de 1513 se montó en Urbino una de las obras que se consideran pioneras dentro del género dramático y que requirió la participación de varios artistas en diversas disciplinas, *La Calandria* de Bernardo Dovizi (1479-1520), llamado *Il Bibiena*, obra en la que se encargaron las escenografías al anteriormente mencionado pintor, escultor y arquitecto, Girolamo Genga (1476-1551), quien se encargó de convertir la sala del trono del palacio en un teatro dotado de la maquinaria escénica necesaria para movilizar los *intermezzi* de dicho montaje. La decoración representaba una vista urbana en perspectiva, uno de los primeros ejemplos de este tipo de decoración, y escenas de la Guerra de Troya, formando todo ello un discurso unitario en el que se combinaba la decoración pictórica con bajorrelieves en perspectiva en los laterales que rompían con la bidimensionalidad del mero telón pintado. Todo ello relacionaba simbólicamente el palacio, la ciudad y la corte como centros de representación del poder ducal. Un año después de su estreno en Urbino, *La Calandria* se representó en Roma en 1514, esta vez con escenografías de Peruzzi (1481-1536), quien realizó un diseño escénico donde por primera vez se combinó un telón de fondo pintado en perspectiva con la decoración en relieve de los laterales, donde se mostraba un entorno urbano en el que se disponían edificios representativos de la antigua Roma, en combinación con una serie de bastidores decorados, cuya disposición disminuía proporcionalmente hacia el fondo de la escena generando una sensación de profundidad, y donde como novedad, la trama se desenvolvió en una total concordancia con este entorno escenográfico. Esta propuesta de Peruzzi inspiró Serlio para su posterior codificación de fondos para las escenas teatrales; así como el estudio de una escenografía para *Bacchide* (1531), también de Peruzzi, o el diseño escenográfico de la *Morgan Library* para la obra de Alessandro Piccolomini (1508-1578), *L'Ortensio* (Fig.8), realizado por uno de los seguidores de Peruzzi*,* Bartolomeo Neroni (1560), representada con motivo de la primera visita del duque Cosme de Medici a Siena.

[29] MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, pp. 78-79. [Material didactico, U.C.M.]



Fig 8. Diseño escenográfico de Bartolomeo Neroni (1505-1571) para la obra L'Ortensio, The Morgan Library & Museum, Londres, 1560, dim: 280 x 382 mm.

Aunque de otra manera distinta a las complejas especulaciones de las grandes escenografías cortesanas, las escenas en perspectiva tuvieron una más modesta aplicación en los telones de fondo de la representaciones de la *Commedia dell'Arte*, un género popular, de carácter itinerante, surgido en Italia a mediados del siglo XVI, como derivación de las carnavaladas, donde los actores realizaban improvisaciones en las que se mezclaban partes de danza, pasajes instrumentales y ejercicios acrobáticos y números de mímica, todo en un fondo fijo, sin mutaciones escénicas, que parece ser sin embargo el auténtico sustrato de lo que acabó siendo el ballet de corte y la ópera.[30]

En esos años y en ese mismo ambiente se representaban las comedias del dramaturgo español Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530) en diversos palacios cardenalicios,

[30] MERINO, Esther. Escenarios de poder III, 2016, pp. 15-16.

como el de Giulio de Medici.[31]Estas obras fueron posteriormente incluídas en un volumen, en el que se compendia toda su producción dramática hasta ese momento, que constaba de seis comedias: *Seraphina*; *Trophea*; *Soldadesca*; *Tinellaria*; *Ymenea* y *Jacinta*, titulado *Propalladia*. Dicha obra fue editada por primera vez en 1517 en Nápoles, donde estuvo al servicio de Frabrizio Colonna (1460-1520), donde además de las citadas comedias se incluían una serie de poesías, y un interesante proemio donde el autor plantea algunas reflexiones sobre la teoría dramática en este volumen compilatorio que precisamente se dedicó al yerno de Frabrizio Colonna, el marqués de Pescara y capitán general de la infantería española en Italia, Fernando Francisco de Dávalos (c.1489-1525).

Desde el siglo XV, en el foco florentino, con las mencionadas aportaciones de Brunelleschi y su famoso Ingenio de San Felice, se gestó un tipo de festejos tan elaborados que no tenía referente alguno, ni siquiera en ninguno de los estados del territorio italiano. Los Medici se habían erigido como una hegemónica dinastía sobre el resto de familias de la aristocracia económica en Toscana, buscando afianzar su poder su poder por medio de estos espectaculares despliegues celebrativos, en los que aportaron todos los recursos disponibles, a fin de buscar las alianzas matrimoniales con las más poderosas monarquías absolutistas europeas, empresa por medio de la cual finalmente lograron legitimar el Gran Ducado de Toscana concedido a Cosimo I (1519-1574) por los Habsburgo. En la primera mitad del siglo XVI, época en la que el arquitecto Bastiano Sangallo (1481-1551) llegó a Florencia para afrontar las escenografías de distintas producciones como la de la obra de Nicolás Maquiavelo (1469-1527), *La Mandrágora* (1525), donde trabajó en los diseños de escena de dicha obra junto al pintor florentino Andrea del Sarto (1486-1530), y *La Clizia* en 1526. Diez años después (1536) se encargó de realizar los decorados escénicos para el montaje del *Aridosia* de Lorenzino de Medici (1514-1548),[32]realizando en 1539 el diseño del aparato teatral dispuesto en el *cortile* del Palacio Medici Riccardi con motivo de las celebraciones por la unión de Cosme I de Medici con Leonor de Toledo,[33]además de

31 PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. https://dbe.rah.es/biografias/9045/bartolome-de-torres-naharro

32 MAGNUSSON, Lars-Magnus. Källtexter från renässansen: komedi och kritik under, (Sin fecha), p.14. https://docplayer.se/29505950-Kalltexter-fran-renassansen.html

33 REVUELTA BRAVO, Carlos. El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno, en Anagnórisis: Revista de investigación teatral, Nº. 24, 2021, pp. 202-224 /p.208.

llevar a cabo la supervisión de dicho evento en 1538, incluido el acondicionamiento del segundo patio del palacio Medici para el montaje de *Comodo* de Antonio Landi.[34]

A mediados del *Cinquecento* Florencia era un foco de referencia en cuanto a su intensísima actividad escénica, cuyo desarrollo se llevó a cabo tanto en espacios de ámbito palatino como los Jardines *Boboli* o el patio del palacio *Pitti*, así como en el trazado urbano, donde lugares emblemáticos como la Plaza de San Lorenzo o la de *Santa Croce* acogieron los montajes de diversos aparatos efímeros. Sin embargo, los cada vez más impresionantes festejos auspiciados por los Medici dieron lugar a la creación de construcciones más específicas, aunque no permanentes, que pudieran albergar estos espectáculos cortesanos. A estas necesidades dio solución uno de los personajes que más relevancia tuvieron en la historia florentina del siglo XVI, Giorgio Vasari (1511-1574), auténtico *factotum* mediceo, quien además de realizar importantísimas obras como el Corredor; los planes de remodelación del *Palazzo Vecchio*; o el Palacio *Uffizi*: comenzado en 1560 bajo el auspicio de Cosme I de Medici (1519-1574), se ocupó del diseño de las escenografías efímeras que van desde los festejos en honor a la victoria de Carlos V sobre Túnez, hasta las obras teatrales de *La Talanta* de pietro Aretino: compuesta, editada y representada durante el Carnaval de 1542, dedicada al duque Cosme I de Medici, donde Vasari diseñó escenas en perspectiva, y donde se utilizaron los *periaktois*; y *la Cofanaria*, de Francesco d'Ambra (1565), para la celebración de la boda de Francesco I de Medici, futuro duque de Toscana (1541-1587) y Juana de Austria (1541-1587): donde al parecer se incorporó por primera vez una embocadura,[35]siendo en honor de esta misma unión el simulacro de cacería (*La Bufolata*)[36]organizado por Vasari: precisamente en uno de los espacios de representación pública más recurrentes, la Plaza de *Santa Croce*,[37]cuyo desarrollo se llevó a cabo por las calles de Florencia, aludiendo simbólicamente al entrenamiento de la guerra, al igual que hacían los antiguos guerreros, aunque ahora desprovisto de este componente bélico, más orientado hacer ostensible la propaganda y enaltecimiento de la unión de los contrayentes. Fue igualmente en el contexto de este mismo evento en el

34 Adriano Ghisetti Giavarina - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 90 (2017): https://www.treccani.it/enciclopedia/sangallo-bastiano-detto-aristotile_%28Dizionario-Biografico%29/

35 MAESTRE, Rafael. 1985, p. 215.

36 MERINO, Esther. Escenarios de Poder, UCM, 2016.

37 MERINO, Esther, BLÀZQUEZ MATEOS, Eduardo, 2014, p. 5.

que realizó la instalación de un teatro en el *Salón del Cinquecento* en 1565. Este importante evento vinculaba la estirpe florentina al linaje imperial de los Austria, siendo el poeta y pintor Raffaello Gualterotti (1544-1638) quien llevó a cabo, años más tarde, los diseños de los festejos realizados con motivo del segundo matrimonio de Francesco Medici con Bianca Cappello en 1579.[38] El imponente protocolo celebrativo del mencionado matrimonio del futuro gran duque de Toscana Francesco I de Medici, que se convirtió en modelo referencial de diversas celebraciones similares posteriores, fue ideado y dirigido por el erudito Vincenzio Borghini (1515-1580). Borghini organizó todo un descomunal despliegue que comenzó con el viaje de la hija del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Fernando I (1503-1564) a Florencia, donde realizó su entrada triunfal el 16 de diciembre de 1565, a la manera de los antiguos emperadores romanos. El *Palazzo Vecchio*, como principal punto del itinerario, fue acondicionado para la ocasión con distintos aparatos que modificaron el aspecto de alguna de sus estancias, como el patio, y de igual manera se dispusieron diferentes aparatos en determinados espacios urbanos de Florencia, como el recinto teatral auspiciado por el yerno de Cosme I, Paolo Giordano Orsini (1541-1585), construido en la Plaza de San Lorenzo, cuya decoración fue realizada por Vasari y alguno de los más relevantes artistas de la *Accademia del Disegno* florentina. Dentro de estos artistas se encontraban personalidades como el pintor y escenógrafo boloñés Próspero Fontana (1512-1597), quien acuñaba ya una importante experiencia en el ámbito escenográfico, donde destacó de manera temprana su actividad en Génova en la decoración del Palacio de Andrea Doria, para quien también diseñó, junto a Perino del Vega (1501-1547), los aparatos efímeros en 1529 para la entrada en Génova de Carlos V,[39]y en Bolonia, donde en 1543 diseñó una serie de decorados para la representación de una obra auspiciada por la academia boloñesa *degli Affumati* titulada *I Vecchi*, donde se incluía el diseño de Fontana de una montaña artificial, muy similar a un aparato realizado por Buontalenti en 1586.[40]También participó Battista di Bartolomeo Botticelli (1507-1563): quien como

---

38 GUALTEROTTI, Rafael. *Feste Nelle Nozze Del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Dvca Di Toscana; Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. bianca cappello*, Florencia, Nella stamperia de' Giunti, 1579. Ejemplar facsímil del Getty Research Institute. https://archive.org/details/festenellenozzed00gual

39 DANIELE, Giulia, Prospero Fontana. Pittore, scenografo e plasticatore, Quegli Ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficultà di quell' arte» La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna Atti delle giornate di studi, (Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018) a cura di Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, in *Horti Hesperidum* , IX, 2019, 1, Roma, p.162.

40 VALLIERI, Lorena. Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543) *Drammaturgia*, 2014, pp. 347-368/ pp. 357-358.

especialista en madera se hizo cargo de las carpinterías de los marcos, ornamentos, tallas y frisos;[41]o Federico Zucari (1542-1609), incluyendo algún diseño del propio Borghi, donde se llevaron a cabo una serie de juegos y espectáculos ecuestres.[42]

Además de lo mencionado, la fantástica celebración incluía el indispensable banquete nupcial; el montaje de dos teatros provisionales en la Plaza de Santa Croce y en la de Santa Maria Novella respectivamente: donde se realizaron diversas fiestas, combates y justas;[43]y tres mascaradas: *il Trionfo dei Sogni*, *la Mascherata delle Bufole* y *la Genealogia degli dei* del erudito florentino Baccio Baldini (1436-1487). En este impresionante y complejo contexto celebrativo destacó la instalación en el *Salone dei Cinquecento* del *Palazzo Vecchio* de un recinto teatral ligneo con módulos desmontables, diseñado y montado por Vasari para la puesta en escena, el 26 de diciembre de 1565, de una obra de Francesco d'Ambra (1499-1558) titulada *La Cofanaria*, con intermedios de Giovanni Battista Cini (1525-1586), y cuyos diseños escenográficos se encargaron a uno de los discípulos aventajados de Vasari, el pintor, escultor, arquitecto y escenógrafo Bernardo Buontalenti, además del mencionado Fontana.[44]

La experiencia florentina generada a partir de la búsqueda del espacio apropiado para albergar los diversos tipos de representaciones, propició la creación de recintos como el *teatrino della Dogana*, cuyo diseño se atribuye a Bernardo Buontalenti (1536-1608).[45]Este teatro, que fue también conocido por el nombre de la calle en la que fue emplazado, *Teatrino della Baldracca*, en la zona posterior de los *Uffizi*, se convirtió en uno de los recintos teatrales más tempranos, provisto de un escenario ligeramente elevado y unos bancos para el público asistente, cuya actividad, entre la que se incluyó la actuación de algunos actores de la *Commedia dell'Arte*, se desarrolló desde alrededor

41 CECCHI, Alessandro. Battista Botticelli,"maestro di legname" di Vasari, *opus incertum*, 2017, vol. 3, pp. 56-61/ p.60.

42 MERINO, Esther. Florencia: de Signoria a Corte. El escenógrafo como "regista " de la fiesta y la formación del lenguaje áulico, en OLLERO LOBATO, Francisco , GARCÍA BERNAL, José Jaime, *La Fiesta y sus Lenguajes*, Universidad de Huelva, 2021, pp.91-93.

43 PALLEN A, Thomas. Vasari on Theatre, Southern Illinois University Press, 1999. p.37.

44 VALLIERI, Lorena. Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543) *Drammaturgia*, 2014, pp. 347-368/ pp. 354-355.

45 MERINO, Esther. Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. S/n

de 1573 a 1660, tal como había ocurrido en fechas similares en algunos emplazamientos genoveses como las hospederias de la *Croce Bianca* o la del Falcone, que acabó convirtiendose en un teatro siguiendo el modelo veneciano y que acogería espectáculos de la *Comedia dell´Arte* desde el año 1566, así como la de Santa Marta y la *delle Vigne*, que recibían espectáculos durante el carnaval;[46]o incluso en Francia, sustrato que propició la entrada de las primeras compañías teatrales profesionales en París.[47]

Pero sin duda alguna, las elucubraciones sobre el espacio teatral florentino cristalizaron en los últimos años de la centuria con los planteamientos para el teatro de corte de los Medici ideados por Bernardo Buontalenti. El sustrato de los diseños de Vasari en los espacios de representación temporales, fueron probablemente la inspiración de Buontalenti para la realización del Teatro *Uffizi*, ya permanente, dentro del palacio homónimo en el contexto del carnaval de 1586 con motivo de la boda de Virginia de Medici (1568-1615) con Cesare d'Este (1562-1628). Entre 1576, fecha en la que Francesco I Medici había encargado el proyecto, y 1586, Buontalenti trabajó en este proyecto, emplazado en lo que hoy día es el gabinete de dibujos y grabados de los *Uffizi*, cuya inauguración se produjo en febrero de 1586 con la representación de *L'Amico Fido* de Giovanni De Bardi (1534-1612) como parte del aparato celebrativo del mencionado matrimonio.

Se trataba de un recinto teatral rectangular, inspirado en los teatros clásicos (aunque también partiendo del sustrato de los diseños de Vasari en los espacios de representación temporales) con una sala de ambientación ajardinada a dos niveles, con el suelo de la sala ligeramente inclinado a fin de favorecer la visión del escenario provisto de una escena con decoración ilusionista; unas gradas dispuestas en forma de herradura sobre las que discurrían unas pilastras corintias a ambos lados, entre las que se dispusieron escenas de paisajes pintados; y una escena adaptada con escotillas y maquinaria escénica para posibilitar los vuelos de personajes y carros, cuya decoración combinaba elementos reales con pintura ilusionista, donde se representaban una serie de

---

[46] REVUELTA BRAVO, Carlos. El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, no. 24, diciembre de 2021, pp. 202-224 / p.218.

[47] GUARDENTI, Renzo. The iconography of the "Commedia dell'Arte": figurative recurrences and the organization of the repertory, in *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 197-206 / pp.197-198.

elementos arquitectónicos como columnas fingidas, mientras en el fondo de la escena se mostraba una vista en perspectiva de Florencia. Sobre la entrada que daba acceso al teatro parece ser que fue donde se dispuso un lugar privilegiado, justo en el centro, como se puede apreciar en la estampa de Callot de *La Liberazione di Tirreno*, o en un diseño conservado en el archivo de estado de Módena (Fig.10).[48]Se trata de una especie de palco real al que se accedía por unas escaleras interiores,[49]tal vez en cierta alusión de lo que era el antiguo pulvinar de los circos romanos: una tribuna reservada para el emperador y su familia, así como para asistentes ilustres, con idea de entroncar el linaje de los Medici con los antiguos emperadores romanos, algo que cobra sentido si se tiene en cuenta un diseño de Giorgio Vasari *Il Giovane* de 1598 conservado en los *Uffizi* (Fig. 9) donde se representa la planta de un teatro, cuya forma remite a la planta de los antiguos anfiteatros.

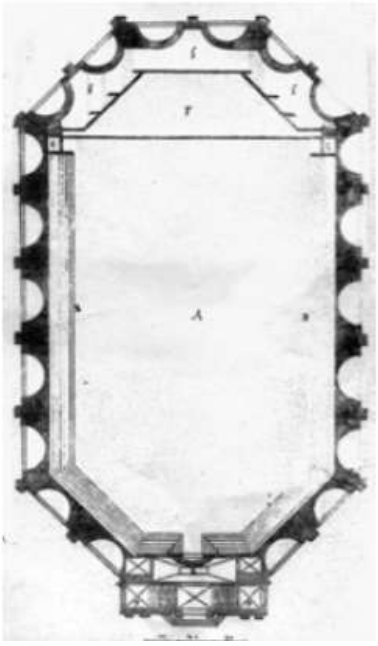


Fig 9. Diseño para un teatro de Giorgio Vasari Il Giovane, planta de stanzone, 1598, (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, (4576 A) Florencia.

[48] Planta del Teatro Uffizi, 1624, (Modena, Archivio di Stato, *Ambasciatori*, Firenze, Cesare Molza, b, 53, ins. 18, c. 43.r)

[49] TESTAVERDE, Anna Maria. L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637). *Drammaturgia*, 2015, pp. 45-69. / p. 60.

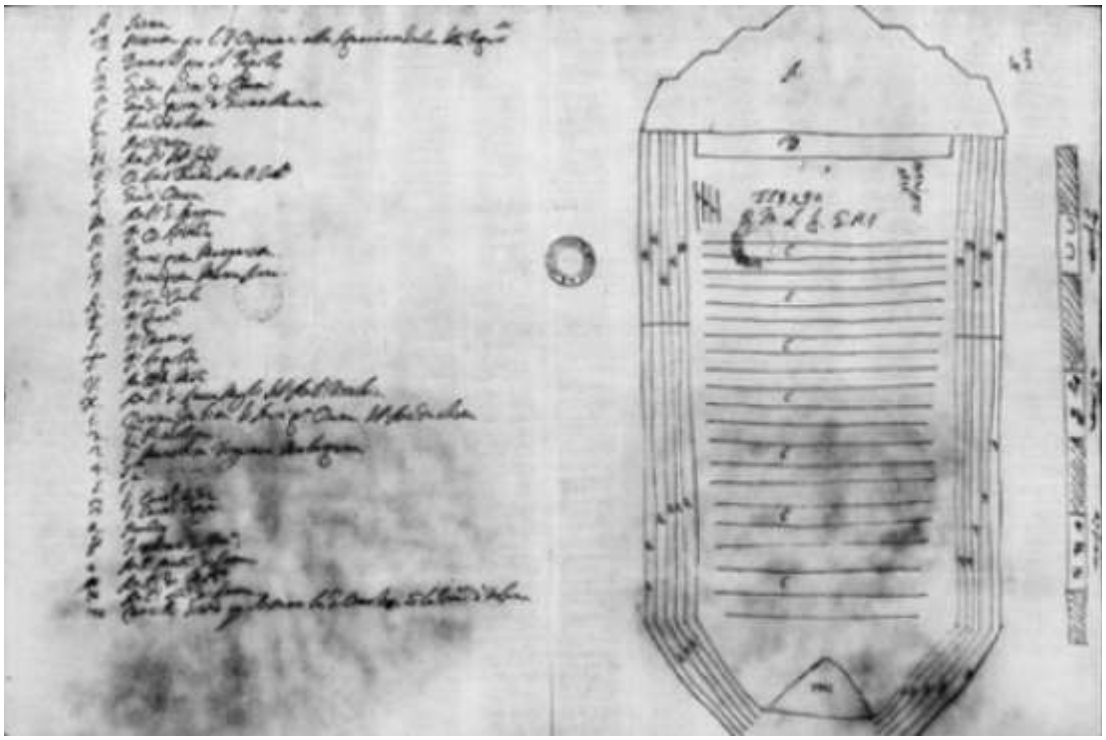


Fig 10. Planta del Teatro Uffizi, 1624, (Modena, Archivio di Stato, Ambasciatori, Firenze, Cesare Molza, b, 53, ins. 18, c. 43.r)

Sin embargo, en 1589, por la voluntad del nuevo Gran Duque Ferdinando I, Buontalenti modificó totalmente las decoraciones del teatro, en el que ese mismo año, con motivo de los festejos por la boda de Ferdinando I de Medici con Cristina de Lorena, Buontalenti diseñó un nuevo aparato escenográfico para la representación de *la Pellegrina*[50] (Fig.11) de Girolamo Bargagli (1537-1586).[51]Los diseños que realizó para los *intermezzi* de esta obra -unas piezas cantadas e interpretadas que se disponían entre los actos de la obra, cuya escenografía y diseño de vestuario corrieron a cargo del escenógrafo-, explotaban por primera vez todas las posibilidades que ofrecía el recinto teatral mediceo, donde por medio de estas escenografías pudo llevar a cabo toda la

50 Para este tema: DE LA FUENTE, Enrique Oromendía. La representación iconográfica en los Intermedios de La Pellegrina. 2016.

51 Para las intervenciones de Buontalenti en el ámbito del diseño de las fiestas mediceas: BINO, Carla. Macchine e teatro: Il cantiere di Bernardo Buontalenti agli Uffizi. *Nuncius*, 2003, vol. 18, no 1, p. 249-268.

experimentación escénica,[52]cuyos modelos sentaron las bases de las nuevas formas de representación teatral, donde la escena fija se eliminó en pro de una serie de decoraciones escenográficas que mutaban rápidamente a vista de los espectadores.



Fig 11 Escenografía de Bernardo Buontalenti (1536-1608), Armonía de las esferas. intermedio I de la Pellegrina, Grabado de Agostino Carracci (1557-1602), 1589, Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres, dim: 248 x 348 mm, nº: U, 2,111.

Con estos *intermezzi*, o intermedios como los denominan en música, Buontalenti materializó la idea de la obra de arte total, donde se cohesionan música, una escenografía basada en la perspectiva científica, pirotecnia, danza, ingeniería, poesía, incluso vestuario. Todo este despliegue interdisciplinar con carácter unitario supuso el germen de lo acabó siendo el género operístico, donde Buontalenti codificó un léxico iconográfico basado en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego. Estos cuatro elementos primordiales de raigambre pitagórica, que forman parte del ideario de Tales de Mileto (624 a.C.- 546 a.C.), rigen la vida y el comportamiento del cosmos, siendo el plano terrenal una réplica material imperfecta de un mundo inteligible perfecto, que Buontalenti dispone en sus escenografías en dos planos diferentes: el

[52] MAMONE, Sara. Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi. *Drammaturgia*, 2015, pp. 17-43, p.25.

divino en un plano superior y el terrenal en un registro inferior. De esta forma se establece el concepto de una relación macro-micro cosmos que contenía un mensaje muy conveniente para los propósitos de los Medici, cuya representación simbolizaba la legitimación del gobernante como el único capaz de controlar los elementos y ordenar el caos, por tanto, de traer la armonía al cosmos, cuyo correlato material sería el buen gobierno en la tierra. Todo este ideario creado a mayor gloria de los Medici, devino en la fórmula prototípica de propaganda política que adoptaron los distintos monarcas absolutistas del siglo XVII para legitimar su poder.

Todas estas innovaciones supusieron la implantación de una nueva concepción escénica que se desarrolló durante toda la siguiente centuria de la mano de su discípulo Giulio Parigi, quien acabó siendo el artífice creador de contenidos y semiótica de las fiestas de los Medici[53] Como sucesor y discípulo de Buontalenti Giulio Parigi se encargó de todo lo relativo a la puesta en escena de los dos espectáculos más importantes, como el realizado con motivo de la boda de Cosme II con María Magdalena de Austria, hija del archiduque Carlos de Austria, *Il Giudizio di Paride*, una fábula de Miguel Ángel Buonarroti el Joven que fue representada en el Teatro Uffizi la noche del 25 de octubre de 1608: donde Parigi aplicó la misma fórmula empleada por Buontalenti, instalando una única escena fija de ambientación agreste, la misma para los cinco actos de la obra: en la que una serie de bastidores discurrían generando una perspectiva monofocal; y seis entreactos, cada uno con su respectiva escenografía: *Palacio de la Fama*, *Astre*, *el Jardín de Calipso*, *la Nave de Américo Vespuccio*, *Vulcano* y *el Templo de la Paz*,[54] así como la realización ese mismo año (1608) del combate naval de *la Argonautica* (1608), representado en pleno río Arno la noche del 13 de noviembre, donde Parigi diseñó una flota de barcos: cuyos diseños se encuentran en la magnífica colección digital del British Museum de Londres, con el hilo conductor del mito de Jasón y los Argonautas, donde se plantea la fórmula de los cuatro elementos codificada por su maestro Buontalenti en los *intermezzi* de *La Pellegrina*.

Los complejos programas iconográficos de los Medici que tuvo que afrontar Giulio no se circunscribieron únicamente al ámbito teatral, sino que igualmente se insertaron en

---

53 Esta cuestión es analizada y desarrollada en el capítulo Il Dotto Giulio Parigi (1571-1635), pp.25-44, en MERINO, Esther. *Historia de la Escenografía del siglo XVII: creadores y tratadistas*, Universidad de Sevilla, 2011.

54 MERINO, Esther UCM, 2010. S/n: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.htm

los espacios del palacio, y dentro de éstos en los jardines Boboli.[55]Desde 1631 hasta 1633, año en el que su hijo Alfonso Parigi tomó el relevo de su progenitor, por designación directa de Fernando II Medici, fue Giulio Parigi quien asumió todos los trabajos de remodelación y ampliación de los espacios cortesanos, así como de todos los festejos, incluyendo también los trabajos en el anfiteatro diseñado por *Il Tribolo* para Eleonora de Toledo, construido en 1550, que sirvió como espacio de representación cortesana a los numerosos festejos del Palacio *Pitti*.

La frenética actividad del escenógrafo continuó incesante bajo la demanda de los distintos eventos auspiciados por los Medici. Las escenografías de Parigi para las diversas representaciones cortesanas devinieron en modelos tipológicos que se establecieron como arquetipos escénicos como marinas, inframundos, vistas de ciudades, jardines, etc, incluida la máscara infernal de 1620 (Fig.12): que llevó a su máxima expresión posteriormente Lodovico Burnacini en *Il Pomo d'Oro* mucho más amplificada, casi a modo de arco de proscenio (Fig.13), en su sobresaliente carrera en la corte austriaca, que permanecieron vigentes hasta prácticamente el siguiente siglo, y que fueron difundidos por Italia y Europa por medio de los grabados de uno de sus discípulos, el grabador Jacques Callot (1592-1635), quien se encargó de grabar los más sobresalientes trabajos de Parigi como *la Guerra del Amor* de 1616:[56]donde posiblemente fue una de las primeras veces en las que se planteó en el ámbito del festejo el tema de los continentes como representación del poder universal del gobernante,[57]si bien lo más relevante es que con este formato se implantó la tipología del "carrusel" o *carosello*, torneo temático devenido en cortesano desde los encuentros armados medievales; o los *Intermezzi* o intermedios para la representación de la *Liberazione di Tirreno* en 1617, entre los que se encuentran dos de los diseños más

---

55 Los jardines Boboli constituyen uno de los primeros modelos de jardín italiano y a su vez un espacio de vínculo dinástico no solo de la saga Medici, desde Cosme I Medici y su esposa Eleonora de Toledo, quienes auspiciaron este gran proyecto, sino también de todos los artista de la corte que dejaron su impronta en este espectacular espacio, como Giorgio Vasari entre 1554 y 1561, o Ammannati, quien entre 1560 y 1583 diseñó el patio que ha conservado su nombre, hasta Bernardo Buontalenti, quien realizó el diseño de la *Grotta Grande* en 1574 para Francisco I: donde se emplazaron las estatuas de Baccio Bandinelli (1552-1556) de *Baco* y *Ceres*, y los *Cuatro Prisioneros* de Miguel Ángel.

56 Para un análisis en profundidad de este evento: MERINO, Esther. Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. http://www. ucm. es/info/especulo/numero45/parigi. html

57 MERINO, Esther. Escenarios de Poder, 2016. S/n https://docplayer.es/79561571-Mostra-della-guerra-d-amore-festa-del-gran-duca-di-toscana-fatta-l-anno-giulio-parigi.html

extraordinarios de Parigi: la famosa vista del Teatro *Uffizi* (Fig.14) con la representación del primer entreacto y la escena infernal del segundo, representada por medio de una serie de arquitecturas en ruinas, así como los diseños escénicos en 1619 de una comedia de Miguel Ángel Buonarroti el Joven titulada *La Fiera*, representada en el Teatro *Uffizi* y una tragedia titulada *Il Solimano* (1620).



Fig 12 Diseño escenográfico de Giulio Parigi, La Boca del Infierno, 1620, The Morgan Library & Museum, dim: 320 x 480mm, nº: 1982.75: 451.



Fig 13. Escenografía de la Boca del Infierno, Lodovico Ottavio Burnacini, Acto I, escena 7, 1668, Il Pomo D'Oro, Londres, British Museum, nº 1887,0311.12.11, 144 x 223 mm.



Fig 14. Diseño de Giulio Parigi (1571-1635) del primer intermedio de La Liberazione di Tirreno, grabado por Jacques Callot (1592-1635), Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres, dim: 266 x 194 mm, nº: 1861,0713.863.

Otra de las zonas donde se dio un importante desarrollo de la cultura escénica del *Cinquecento* fue la región del Véneto. Fue concretamente en Padua donde uno de los personajes más eruditos de su tiempo, Alvise Cornaro (c.1480-1566), promocionó la construcción de lo que se conoce como la *loggia* y el Odeón Cornaro, en el patio de su propia residencia palaciega, el Palazzo Giustiniani. La *loggia*, realizada en 1524, fue concebida desde el primer momento, a raíz del creciente interés humanístico por el teatro antiguo, como fondo de escena pétreo y fijo para las representaciones teatrales, como las de Angelo Beolco (c.1496-1542), apodado *Il Ruzante*, consistente en dos niveles: el inferior con cinco arcos de medio punto enmarcados entre columnas dóricas, con un arco central ligeramente más ancho, a la manera del *teatro alla'antica*, frente a la que se disponían unos graderíos efímeros de madera, y una estructura superior con columnas jónicas entre las que se alternan vanos con frontones curvos y triangulares; mientras el Odeón construido sobre 1530, sirvió como marco para actuaciones musicales y para las coloquios eruditos de la *Accademia degli Infiammati*.[58] La realización de sendos volúmenes arquitectónicos fueron confiados al pintor y arquitecto veronés Giovan María Falconetto (1468-1534), quien tras una etapa en Roma, donde pudo estudiar en profundidad todos los restos de la cultura clásica que aún permanecían en la Ciudad Eterna, estuvo activo en la zona del Véneto, especialmente en Padua, donde además de llevar a cabo los mencionados encargos de Alvise Cornaro, realizó importantes obras como las dos puertas de la ciudad: la *Porta San Giovanni* en 1528; y la *Porta Savonarola* en 1530, además de la Villa d*ei Vescovi* en Luvigliano en 1535. La materialización por parte de Falconetto de los planteamientos de Alvise supuso el establecimiento del prototipo de teatro académico, que cristalizó en el Teatro Olímpico de Vicenza ya en el último tramo del siglo, incluso antes de que en 1539 Serlio diseñara un teatro lígneo en el cortile del *Palazzo Colleoni Da Porto* para albergar las representaciones teatrales de las fiestas de carnaval, donde al parecer pudo materializar las ideas del escenario en perspectiva que posteriormente acabó reflejando en su *Segundo Libro di prospectiva* publicado en París en 1545, lo que muestra que parte de las ideas aportadas en la obra no partían únicamente desde lo conceptual, si no que igualmente había cierta base empírica.[59]

---

58 PIETROBELLI, Giulio. Le "suntuosissime et accommodate fabriche" di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova, en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 41, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, 2017, p.47.

59 REVUELTA BRAVO, Carlos. 2021, p.215.

Venecia fue a todas luces el gran núcleo de desarrollo escenográfico-teatral del Véneto, donde precisamente Vasari diseñó un recinto teatral provisional en 1541-1542 para los *Signori della Calza*, provisto de un graderío para los espectadores y ornamentado con pintura ilusionista que mostraba cornisas y frisos fingidos, para llevar a cabo la representación de *La Talanta* del dramaturgo Pietro Aretino (1492-1556), en la que también colaboró con Vasari el pintor Cristofano Gherardi (1508-556), apodado *il Doceno*, Battista Cungi (-/1542) y Bastianno Fiori d'Arezzo. Las paredes de dicha sala fueron decoradas con pinturas de vistas de Venecia, tanto marinas como terrestres, donde se representaban divinidades fluviales y las virtudes, así como las armas de los *Sempiterrni* y el león, símbolo de Venecia, mientras la escena mostraba una vista en perspectiva de Roma en la que se apreciaban determinados edificios monumentales romanos como la Capilla Sixtina, la Basílica de San Pedro o el Panteón. Todo este estudiado programa alegórico mostraba el interés de determinados sectores de la nobleza veneciana, de marcada tendencia filo-romana dentro del círculo de los *Sempiterni*, como los Grimani y los Corner, que a su vez fueron los principales patrocinadores de Aretino en Venecia, por la recuperación de la cultura clásica romana y la reivindicación de Venecia como nueva Roma.[60]

Fue también en 1542 cuando escultor, estucador, broncista y escenógrafo, Tiziano Minio (quien había colaborado en la magnífica decoración de la *loggia* y el Odeon Cornaro junto a Falconetto),[61]realizó un impresionante montaje para la clausura del carnaval de ese mismo año, basado en las representaciones flotantes en las barcas venecianas oficiales denominadas *bucintoros*, consistente en un aparato marino que representaba simbólicamente el mundo. Sin duda este planteamiento fue el modelo de partida para el famoso teatro flotante conocido como *Teatro del Mondo*, una superficie con forma de concha pintada de mármol blanco con cenefas doradas, sobre la que se dispuso un escenario a modo de pérgola, obra encargada en 1564 por la *Compagnie degli Accesi* a Gian Antonio Rusconi (1505-1578) con motivo de la llegada a Venecia de Francesco Maria, Guidobaldo y su hermano Giulio della Rovere, que se ha asociado

60 REVUELTA BRAVO, Carlos. 2021, pp. 214-115.

61 PIETROBELLI, Giulio. Tiziano Minio e gli stucchi dell'Odeo Cornaro a Padova, in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica. Rivista Telematica*, Roma, IX, fascicolo I. 2019. pp. 59-71 / p. 60.

al aparato flotante de forma piramidal denominado *La Cappa piramidata* (Fig.15) que navegó el Gran canal durante tres días hasta llegar finalmente a la Plaza de San Marcos,[62]donde como se representa en la lámina acuarelada de Giovanni Grevembroch (1731-1807) se erigió una estructura con una serie de columnas con una decoración de atlantes que parecen sostener la balaustrada superior de este aparato escénico que alude a la tipología de teatro circular.



Fig 15. Giovanni Grevembroch (1731-1807), La gran cappa piramidata, In Ms.Gradenigo Dolfin, Museo Correr, Venezia (n. 155, c.05, 1564), Archivio fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia.

Dentro de las cruciales investigaciones del espacio de representación en el entorno veneciano destacaron las aportaciones de Andrea Palladio (1508-1580), quien, en esta misma década de los años sesenta, reflejó todo el conocimiento adquirido por medio del profundo estudio del texto vitruviano en las rigurosas ilustraciones de la versión de Vitruvio de Daniele Barbaro (1514-1570) publicada en 1556, así como el estudio arqueológico del teatro clásico, a lo que se sumaba el conocimiento directo de los teatros de la Berga en Vicenza, el de Verona, o los diversos espacios para espectáculos

62 REVUELTA BRAVO, Carlos. 2021, pp. 213-214.

que pudo estudiar en su estancia en Roma. Con este importante sustrato de conocimiento del recinto teatral diseñó en una de las estancias del *Palazzo della Ragione* de Vicenza un teatro efímero entre 1561-1562, mientras en ese mismo año (1561) realizó un teatro efímero en el Palacio Delfín de Venecia para la representación de *L'Amor costante* de Alessandro Piccolomini (1508-1579), y al año siguiente la *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino (1478-1550); e igualmente corresponde a Palladio el montaje de un teatro ligneo, a modo de coliseo, realizado en 1565 en el Convento de la Caridad de Venecia, que, al parecer, ya contaba con un proscenio con una escena fija, con decorados de Federico Zuccari (c.1539-1609), para albergar las representaciones de la compañía de la Calza, como fue el caso de la obra de Conte de Monte Antonio Pigatti (c.1520-1587), *L´Antígono*;[63]así como el diseño en 1574 de un arco triunfal para el rey de Francia Enrique III Valois (1551-1589) de camino a Venecia, que habría podido ser el prototipo de la *frons scaenae* del Teatro Olímpico tal como señala Esther Merino.[64] Sin duda toda la experiencia escénica, tanto la cultivada por el propio Palladio, como los planteamientos de las diferentes investigaciones y propuestas que se llevaron a cabo en los diversos teatros que fueron surgiendo a lo largo del siglo, fruto de la ardua búsqueda de la configuración del espacio teatral, entre los que se incluye el teatro de planta elíptica diseñado por Vignola en el patio del Palacio Farnesio de Piacenza en 1560,[65]sirvió de ensayo para perfeccionar la fórmula que se acabó materializando en el proyecto del Teatro Olímpico de Vicenza en 1580, para cuyo estudio resulta fundamental la obra monográfica de Stefano Mazzoni.[66]Fue en esta sala de espectáculos donde el espíritu clasicista, a la manera de las antiguas academias, como la platónica y la aristotélica, fue recuperado desde la primera mitad del siglo por un grupo de eruditos, cuyas especulaciones estaban orientadas a gestionar todo un programa cultural de enaltecimiento de la élite local basado en las letras y las ciencias. Así acabó creándose la Academia Olímpica de Vicenza fundada en 1555 por un grupo de 21 ciudadanos ilustres de Vicenza, en cuyas filas se encontraban, además de sus promotores, Girolamo da Schio y Valerio Chiericati: Anton Maria Angiolelli, Conte Da Monte, Giacomo

63 MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia, en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, ISSN-e 1988-1088, Nº. 3, 2009, p.155.

64 MERINO, Esther. Escenarios de Poder, III, 2016, p.44.

65 SUÁREZ QUEVEDO, Diego. Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008). Apuntes, acentos, en *Anales de historia del arte*. Universidad Complutense de Madrid, 2008. pp. 271-316 / pp.276-277.

66 MAZZONI, Stefano. *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 2010.

Pagello, Giuseppe Ovetari, Elio e Silvio Belli, Bernardino Trinagio, Vincenzo Magrè, su propio creador, Andrea Palladio (1508-1580), quienes se encargaron de gestionar los distintos aparatos efímeros que adornaron las diversas festividades en distintos puntos de la ciudad.

En 1580 se decidió realizar una sede permanente para la academia y para las representaciones teatrales que se promovían, que parecían ser la expresión culminante de la cultura clásica, que hasta la creación del teatro vicentino se realizaban en el salón de la basílica, que hacía las funciones de teatro público, para lo que se encargó el diseño de un teatro permanente a uno de los miembros fundadores de la academia, el arquitecto Andrea Palladio, ya con una edad avanzada (72 años), quien anteriormente había desarrollado una enorme experiencia en el ámbito de la arquitectura teatral que acabó culminando en esta obra, que terminó por ser su último proyecto.

Se trató de la primera tentativa de hacer el primer recinto teatral permanente y cubierto de época moderna para representar comedias clásica, cuya financiación afrontaron los propios miembros de la academia, a quienes en honor a tal empresa se les realizó su respectiva estatua, representados como héroes vestidos a la *antica*, integrados en la decoración de la *Frons Scaenae*, cuyo emplazamiento se seleccionó en función de la aportación económica.[67] El teatro de los Olímpicos (Fig. 17, 18, 19) que diseñó Palladio estaba basado en los teatros romanos, tipología que el arquitecto había estudiado en profundidad y cuyos modelos planteó ya anteriormente en las ilustraciones que realizó para ilustrar la edición de Daniele Barbaro (1514-1570) *De architectura* de Vitruvio publicada en Venecia en 1556 por Francesco Marcolini (-/1559). Dicho recinto estaba formado por una planta elíptica, que por imposición del terreno no pudo ser completamente semicircular como requería la tipología de teatro romano, formada por una cavea escalonada coronada por una *loggia* de columnas corintias, frente a la que se dispuso un escenario con una *frons scaenae*, inspirada en el arco romano de Septimo Severo, donde se abrían tres arcos dispuestos en serliana: una puerta central en arco de medio punto y dos laterales adinteladas de menor tamaño, articulada en dos niveles superpuestos de columnas corintias que sirven de marco para los nichos en los que se disponen estatuas coronadas por una alternancia de frontones curvos y triangulares,

[67] https://www.accademiaolimpica.it/en/history/

sobre los que se encuentra un ático con decoración escultórica. Esta ornamentación escénica se extiende por medio de las paredes laterales, denominadas *versurae*, donde a base de pintura ilusionista se finge el tipo escultórico que se desarrolla en el mencionado fondo de escena que conecta con la *cavea*, potenciando con esta solución el efecto de escenario urbano.[68]Dicho efecto se enfatiza por la decoración del techo de la sala consistente en una simulación de cielo abierto, resuelto con un velario, que daría a los asistentes la sensación de estar en un auténtico teatro al aire libre, mientras, según parece, el techo del escenario estaba decorado *alla ducale*:[69]tal como muestra el grabado Ottavio Bruti Revese (1585-1648) publicado por Iseppo Scolari de 1637 (Fig. 16), y anteriormente en 1620 por Pietro Paolo Tozzi.[70]Interesante al respecto resulta el planteamiento del programa filosófico-teológico de este techo que culmina con el triunfo de la teología, manifestando la hibridación cultural del Humanismo y los principios de la Contrarreforma.[71]

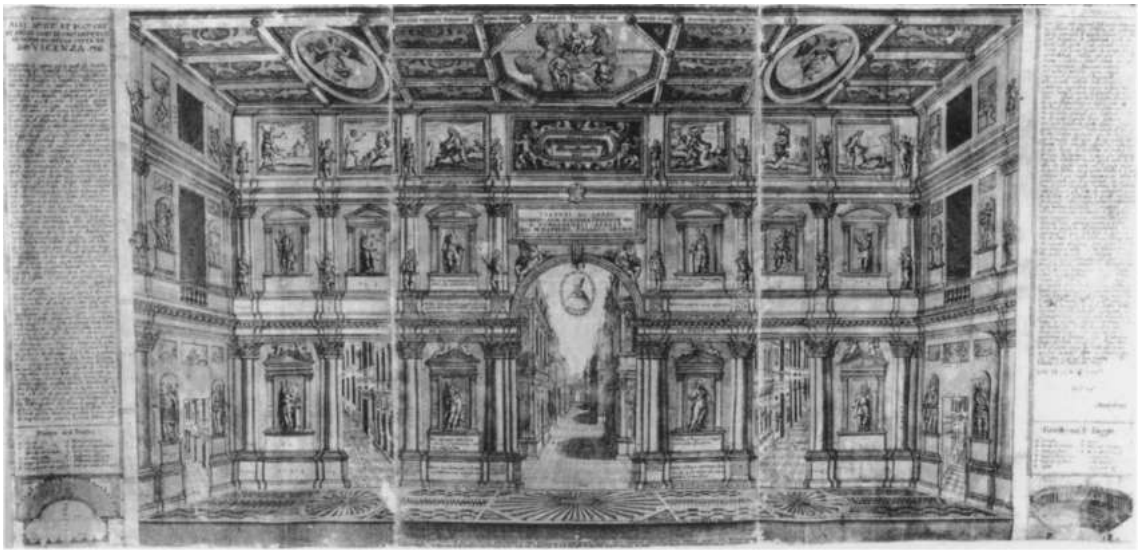


Fig 16. Iseppo Scolari, Ottavio Bruti Revese, grabado del proscenio del Teatro Olímpico de Vicenza, Museo Civico, inv. B.2086.

68 REVUELTA BRAVO, Carlos. La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista, en *Revista europea e investigación en Arquitectura*, REIA, 13, 2019. pp 147-164./ p.156.

69 MAZZONI, Stefano. *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 107-108.

70 McREYNOLDS, Daniel. Restoring the Teatro Olimpico: Palladio's Contested Legacy, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2008, Vol. 53 (2008), University of Michigan Press for the American Academy in Rome, pp. 153-212. / p.156.

71 MAZZONI, Stefano. Ancora sull'Olimpico e l'arte della memoria, in *Drammaturgia.it*, Firenze University Press, 2013. https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7434#_ftnref2



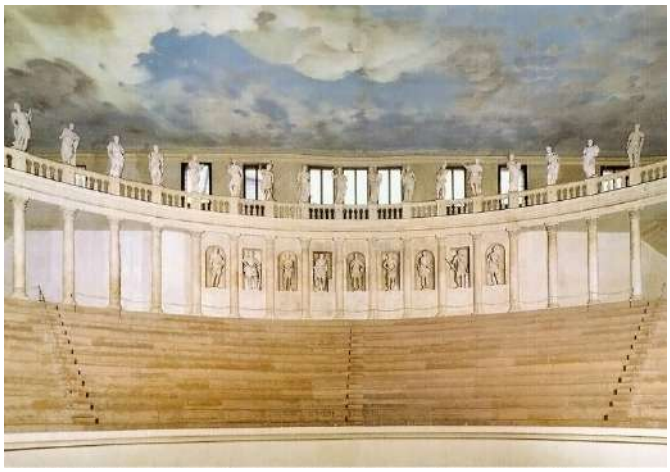




Fig 17, Fig 18, Fig 19 Imágenes del Teatro Olímpico de Vicenza, extraídas del sitio web oficial: https://www.teatrolimpicovicenza.it/il-teatro/galleria-di-immagini

Tras el fallecimiento de Palladio, bajo la supervisión de su hijo Sila, el proyecto fue continuado y concluido por Vincenzo Scamozzi (1548-1616), quien amplió el número de puertas de la *frons scaenae* a cinco, desde donde partían respectivas vistas urbanas en perspectiva que podían apreciarse incluso desde los laterales, en sustitución de los bastidores y *periaktoi* que venían utilizándose tradicionalmente, y creando por tanto una

simbiosis de lo clásico y lo moderno por medio de las innovaciones que presentaba esta propuesta escénica, que acabó siendo el modelo del que partieron posteriores planteamientos, y que sirvió de fondo de escena para la representación de las calles de la ciudad de Tabas en la tragedia griega que inauguró el teatro vicentino en la temporada de carnaval de 1585, el *Edipo tiranno* de Sófocles. El teatro Olímpico se constituyó así como sede permanente de la academia homónima planteando la idea de Vicenza como nueva Tebas bajo su patrocinio, destacando el papel de sus promotores. Se trató de la recuperación material de la tipología del antiguo teatro romano donde Palladio realizó en cierto modo una restitución del teatro vitruviano incorporando sin embargo nuevas fórmulas como el planteamiento de perspectivas que transcurrían tras los arcos y que terminó por materializar Scamozzi, en un primer paso en la democratización de la escena, que ya no exigía un punto de vista determinado para apreciar el artificio perspectivo dispuesto en el trazo de las calles que partían de cada arco, ahora esa visión perspectiva era apreciable en prácticamente toda la *cavea*/grada.

Fue precisamente Scamozzi quien tras lo aprendido en Vicenza asumió el diseño y construcción de uno de los últimos recintos teatrales que se erigieron en la última década del siglo, y que junto con su predecesor, el Teatro Olímpico de Vicenza constituyen los primeros planteamientos de edificios teatrales permanentes de época moderna, el Teatro de *Sabbioneta* (Fig.21), construido entre 1588 y 1590, año en el que fue inaugurado en los carnavales en presencia del virrey Vespasiano Gonzaga (1531-1591) y su esposa, la duquesa Margherita Gonzaga di Guastalla (1562-1618).

De ostensible inspiración vicentina, aunque de dimensiones mucho menores, el Teatro Sabbioneta no fue una mera réplica continuista del proyecto vicentino de Palladio, sino un espacio en el que Scamozzi conjugó la tradición con propuestas muy innovadoras. Por un lado, se trata del primer edificio teatral autónomo del Renacimiento, ya que no se encontraba integrado en el complejo palaciego de Vespasiano Gonzaga. Su fachada exterior (Fig. 20) se divide en dos registros dispuestos en altura, cuyo nivel inferior está decorado con ornamento rústico, donde se dispone una inscripción: *Roma qvanta fvit ipsa rvina docet* (*cuán grande fue Roma, nos dicen sus ruinas*); y el superior con pares de pilastras de orden dórico entre las que se alternan vanos frontones curvos y triangulares. El lema de la fachada, a modo de cita extraída directamente de la inscripción del grabado del frontispicio de los libros III y V de Sebastiano Serlio,

incluido en su tratado, siendo concretamente en el frontispicio del V donde se representa una arquitectura en ruinas con ornamento rústico,[72]muestra el deseo de vinculación a la grandeza del pasado de la Roma imperial que se representa arquitectónicamente por medio del órden rústico, e igualmente por el orden dórico, actuando ambos como símbolo de la fuerza que debía transmitir, ya desde el exterior, el programa iconográfico en directa alusión con el carácter militar del comitente como fundador de la nueva ciudad, cuyo correlato se desarrollaba en el interior, donde por otro lado, se concretan inteligentes soluciones: como la orquesta inclinada basada en la diseñada por Buontalenti para el teatro Uffizi,[73] o las tres entradas diversificadas (para el príncipe, para los espectadores y para los artistas, dispuestas en tres lados del edificio, remodelando con inteligencia el sistema de accesos propuesto en el Olímpico[74]



Fig 20. Fachada exterior del edificio del Teatro de Sabbioneta. imagen extraída de:https://www.visitsabbioneta.it/it/monumenti-luoghi/il-teatro-allantica/

72 Frontispicio del *Libro V* y del *Libro III*, en *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio*, 1584, In Venetia: Presso Francesco de Franceschi Senese, Columbia University Libraries. https://archive.org/details/ldpd_12570497_000/page/n454/mode/1up

73 MAZZONI, Stefano. «Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta, en *Teatro clásico italiano y español. Actas de las jornadas de Sabbioneta* (25-27 de junio de 2009), a cura di María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 26.

74 MAZZONI, Stefano. Universitat de València, 2013, pp. 25-26.

El interior, con un planta rectangular de raigambre serliana,[75]estaba formado por cinco gradas en las que se emplazaba a los espectadores, sobre las que discurre una *loggia* con un peristilo de columnas corintias, reservada para los miembros de la corte Gonzaga, donde se emplazó el palco del príncipe en el lado oeste, entre las representaciones pictóricas de los césares en las paredes traseras y laterales, manifestando la posición prominente del príncipe en la jerarquía social, sobre el que únicamente se encontraban las estatuas de los dioses,[76]fórmula con la que Scamozzi *revolucionó la distribución clásico-serliana del público, que colocaba en la orquesta a los espectadores "più nobili" y en la zona superior de la cávea a los "men nobili" y la «plebe*», como señala Stefano Mazzoni.[77]A continuación a sendos lados de la sala se dispusieron dos arcos de triunfo fingidos, ambos con columnas de capitel compuesto, que enmarcan dos vistas de Roma: la Plaza del *Campidoglio*, con el Palacio del Senado y el Palacio de los Conservadores, como símbolo de poder asociado a la sede administrativa de la ciudad; y al lado opuesto la Mole Adrianea con el puente del *Castel Sant'Angelo*, como símbolo del núcleo militar. Esta decoración de los paramentos laterales conectaban la sala con el escenario carente de arco de proscenio, lo que hacía del teatro un espacio continuo y unitario, provisto de un fondo escénico fijo realizado en madera, estuco y lienzos pintados que imitan el mármol y la piedra[78]donde se representaba una vista urbana en perspectiva, que fue destruida,[79]en la que se reconocían ciertos elementos de la pequeña localidad, a modo de ciudad ideal. Sin embargo, dicha escena fija, estaba planteada como una escenografía polifuncional, con elementos nobles, cómicos y satíricos, siendo el contexto de la obra el que completaba el carácter de dicho fondo escénico, eficaz fórmula planteada por Scamozzi, no únicamente desde el punto de vista erudito, como signo de prestigio cultural, sino como solución práctica y versátil para solventar las necesidades de los diferentes repertorios de las compañías itinerantes de *La Commedia dell'Arte*, de las que Vespasiano era gran entusiasta.[80]

---

75 MAZZONI, Stefano. Universitat de València, 2013, p.21.

76 BUGGERT, Daniel. Das Teatro all'Antica von Sabbioneta, in *Archimaera*, 2018, no 007, pp. 89-98 / p. 94.

77 MAZZONI, Stefano. Universitat de València, 2013, p.27.

78http://www.comune.sabbioneta.mn.it/servizi/Menu/dinamica.aspx?idSezione=616&idArea=17368&idCat=18243&ID=18273&TipoElemento=categoria

79 Aunque la decoración de la escena original no se ha conservado, se tiene constancia de cómo pudo haber sido por medio de una ilustración en un boceto de Scamozzi (191.A) conservado en el *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Florencia.

80 MAZZONI, Stefano. Universitat de València, 2013, p.21.

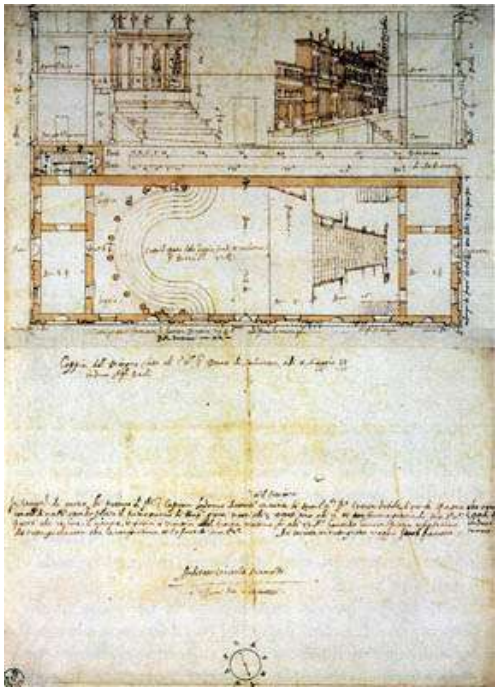


Fig 21. Diseño de Vincenzo Scamozzi para el Teatro de Sabbioneta; dim: 30,4x42 cm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 191 A.

El Teatro de *Sabbioneta* no solo es una pieza esencial en el devenir de la formación del espacio teatral, donde se materializa la unión entre la tradición y la innovación por parte del ingenio de Scamozzi, quien proyectó dicho espacio como uno de los puntos clave del programa político-cultural de Vespasiano Gonzaga, se trata de un edificio teatral de gran valor simbólico que por medio de un complejo programa iconográfico asociaba a Vespasiano Gonzaga con el emperador romano homónimo, a la vez que proclamaba a Sabbioneta como una nueva Roma que prosperó bajo su mando como nuevo emperador.

El siglo XVII fue el gran periodo del desarrollo escenográfico, en el que, sobre todo el despliegue especulativo llevado a cabo desde la centuria anterior, se acabó elaborando el complejo sistema iconográfico e iconológico de base platónica basado en los cuatro elementos, que desde el esquema planteado por Bernardo Buontalenti en los *intermezzi* de *la Pellegrina* (1589) se estableció como fórmula arquetípica para la representación simbólica del buen gobierno, del que el propio gobernante, normalmente asociado al protagonista de estas representaciones teatrales basadas en los antiguos mitos grecolatinos, se presentaba como modelo de virtud. La gran aportación derivada de la

investigación y desarrollo del espacio de ese tipo de representación fue la creación de la caja escénica, el edificio teatral independiente y permanente, donde llevar a cabo todos los registros que comprende la fiesta barroca, en el que se manipulaba absolutamente cada elemento a fin de inculcar en el espectador un complejo programa propagandístico a través del disfrute de los asombroso espectáculos que se albergaron en el interior de estos recintos teatrales, donde el espacio se prolongaba ficticiamente y mutaba convirtiéndose en los diversos ambientes que el escenógrafo era capaz de recrear en sus escenografías por medio de la perspectiva.

La suma importancia que fue adquiriendo la fiesta, ya definitivamente implantada dentro del protocolo cortesano, como puntal de la política cultural de las distintas cortes, propició un ostensible incremento en los espacios de ubicación de dichos montajes, en los que debían llevarse a cabo espectáculos de diversa naturaleza, por lo que dichos recintos comenzaron a dotarse, desde su gestación, de un importante aparato técnico capaz de gestionar las mutaciones y efectos creados por los respectivos escenógrafos, responsables de coordinar todos los elementos de estos festejos. Las exigencias, tanto perspectivas, como de maquinaria escénica, que habían adquirido las representaciones teatrales, cuyo objetivo era generar un asombro cada vez mayor en una audiencia que iba igualmente aumentando de manera considerable, condicionaron la adaptación de dicho espacio, que en el *Seicento* se terminó de conformar completamente.

Un primer hito, en lo que se refiere a la arquitectura teatral propiamente barroca, fue teatro realizado en Ferrara[81]por el ingeniero hidráulico y militar, arquitecto y escenógrafo Giovan Battista Aleotti[82](1546-1636), quien anteriormente había trabajado en Mantua para los Gonzaga, para los que en 1598 realizó los diseños escenográficos del *Pastor Fido* de Gian Battista Guarini (1538-1612). Con esta experiencia marchó a Ferrara, un gran foco teatral, cuyo desarrollo se había intensificado bajo el patronazgo del duque Alfonso I (1476-1534), quien comisionó la construcción de un teatro ligneo permanente, *il teatro Sala Grande di Corte*, con unas gradas para los asistentes y un escenario sobre el que se dispuso una ciudadela en perspectiva. Este espacio que fue

81 Pra este tema: ADAMI, Giuseppe. Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma, 1625-1631. Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma, 1625-1631, 2003.

82 Para el estudio de la figura de Aleotti consultar la completa monografía de SCHERF, Gregor. *Giovanni Battista Aleotti (1546-1636):"architetto mathematico" der Este und der Päpste in Ferrara*. Tectum Verlag. 1998.

dirigido por el poeta Ludovico Ariosto (1474-1533) se convirtió en el corazón de la vida teatral ferrarense hasta que en 1531 fue destruido por un desafortunado incendio, con lo que las posteriores representaciones teatrales pasaron a realizarse en espacios efímeros o en la logia del Palacio *Schifanoia*.[83]Asentado ya en Ferrara a principios del *Seicento* Aleotti tuvo una intensa actividad bajo el patrocinio de Enzo Bentivoglio (1575-1639),[84]donde alcanzó conspicuos logros dentro del ámbito del diseño teatral, resultado de un profundo estudio teórico y empírico de este campo, cuyo interés le llevó incluso a ilustrar y comentar las obras de Hieron de Alejandría,[85]convirtiendo la corte de Ferrara en uno de los grandes centros de innovación de diseño escenográfico, que tuvo su esplendoroso correlato en la corte de Parma del siguiente siglo. Entre los trabajos que realizó Aleotti durante los últimos años del siglo XVI se encuentran las decoraciones para las celebraciones llevados a cabo entre el 28 de noviembre y el 2 de diciembre de 1587 en Sassuolo, con motivo de la unión de Marco Pio di Savoia (1568-1599) y Clelia Farnese (1556-1613), hija del cardenal Alessandro. Los festejos que duraron tres días, incluían, además de bailes y fuegos artificiales, la representación de una obra con texto de Agostino Beccari (ca.1508-1590) y música de Alfonso della Viola (1508-1573), *Il Sacrificio*, con entreactos inspirados en el tema alegórico de los cuatro elementos del universo.[86]Tras la muerte de su protector Alfonso II d'Este en 1597, fue la familia Bentivoglio la que más estimuló la creatividad de Aleotti por medio de sus numerosos e importantes encargos, entre los que se incluían las distintas escenografías y máquinas para diversos festejos.

El estrecho contacto y colaboración de Aleotti en la corte de Ferrara con Enzo Bentivoglio (1575-1639), uno de los hombres más eruditos de su tiempo, dio como fruto la creación en 1606 de lo que fue uno de los primeros planteamientos de arquitectura teatral barroca, un teatro de madera que se instaló un granero acondicionado por el propio Aleotti, il *Teatro degli Intrepidi*, con una sala en forma de U, una cavea semicircular y un escenario elevado, cuya escena fue reformada en 1626

83 CAVICCHI, Adriano. Teatro rinascimentale e barocco a Ferrara, in *Rivista semestrale di cultura, informazione e attualità della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*, nº 3, 1995.
https://rivista.fondazioneestense.it/it/1995/item/447-teatro-rinascimentale-e-barocco-a-ferrara

84 Para las relaciones de Aleotti con los Bentivoglio: FRABETTI, Alessandra. L'Aleotti ei Bentivoglio, in *Carrobbio (Il). Rivista di Studi Bolognesi Bologna*, 1983, vol. 9, pp. 197-212.

85 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p.80.

86 BORSARI, Elisa. *Dal primo al secondo Sacrificio del Beccari, una favola pastorale a cavallo della Controriforma*, en Cuadernos de Filología italiana, 2010, vol. 17, 101-126, p.103.

por Francesco Guitti; posteriormente en 1660 por Carlo Pasetti (1639-1695): pasando a llamarse Teatro *Obizzi*; y destruido por las llamas en 1679.[87]Se trató de la materialización de un espacio específico, en el que se eliminó la escena fija, donde exponer todas las especulaciones que se estaban desarrollando en la corte ferrarense y que se transferían a las obras dramáticas creadas dentro de este círculo bajo el patrocinio de la *Accademia degli Intrepidi*, de la que el propio Aleotti era además miembro fundador junto con Enzo Bentivoglio y otras destacadas personalidades de la corte como Guidobaldo Bonarelli (1563-1608).

El espacio que diseñó Aleotti ofrecía soluciones a las necesidades que plantearon los nuevos géneros musicales y escénicos, como la pastoral con *intermezzi* o los torneos, con lo que se proyectó un escenario con la suficiente capacidad como para albergar la maquinaria escénica que debía accionar las escenas móviles de estos espectáculos, donde se anticipó una de las novedades características del teatro italiano moderno, el arco de proscenio, que abarcaba toda la escena separando el espacio de la representación del espacio del público, materializando el concepto de la ventana albertiana, aunque había ya unos precedentes en la corte florentina. Así mismo se dispusieron varios niveles de graderío, lo que se ha considerado el paso previo a la superposición de los palcos: estructuración en la que acabaron evolucionando estos espacios.

El interés en llevar a cabo la creación de semejante recinto respondía a objetivos político-legitimadores que se planteaban simbólicamente por medio de estas representaciones teatrales cortesanas, que requerían un espacio acotado a fin de poder manipular visualmente en todo momento el mensaje que se transmitía al espectador.[88]

La estampa de la escena trágica, que se ha conservado en la colección de la Universidad de Göttingen (Fig.22), dedicada a Ranuccio I Farnese, que presenta una vista urbana en perspectiva enmarcada en el arco de proscenio de orden dórico, es prácticamente igual a otra conservada en la Biblioteca Nacional de España (Fig.23): que no incluye el arco

---

87 FABBRI, Paolo, FARINA, Angelo, FAUSTI. Patricio, POMPOLI, Roberto. Il Teatro degli intrepidi dei Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale, Firenze, Leo Olschki, MCMXCVIII, p. 196.

88 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p.80.

escénico, pero sí se agregó una inscripción manuscrita a pluma bajo el arquitrabe donde reza la dedicatoria a quien auspició dicha empresa: *Entio Bentiv ... Io IV Galeatio Gualengo Pi Premat Dum Imprimat Anno MDCVI a Joan Baptista Aleoto Arch*,[89]Ambas muestran una serie de edificios donde se distingue una arquitectura a tres niveles en la que se plantean los tres órdenes griegos: dórico, jónico y corintio, a continuación del que sigue otra arquitectura con unas esbeltas columnas corintias sobre las que se muestra una cúpula; mientras a la derecha en el primer plano se distingue una arquitectura con almohadillado rústico, a la que sigue otro volumen a dos niveles con pilastras corintias gigantes y un edificio de planta centralizada al que continúan una serie de construcciones que se van perdiendo hacia el fondo de la escena.

La aportación más notoria es la completa integración del arco escénico que, además de monumentalizar la escena, oculta parte de la maquinaria, y separa definitivamente la zona de la representación, el escenario, del resto de la sala, fórmula que el propio Aleotti trasplantó posteriormente al Teatro Farnese, donde se plantea como un elemento que institucionalizó la separación definitiva del espacio ficticio y el de la ciudad real como señaló Lipani.[90]

[89] Diseño de Giovanni Battista Aleotti de escena trágica del teatro *dell'Accademia degli Intrepidi* de Ferrara, 1606, BNE, Dib/14/47/34.

[90] LIPANI, Domenico Giuseppe. Theatrum orbis miraculum. GB Aleotti tra teorie e prassi teatrali. *Sezione di Lettere*, 2020, vol. 14, no 1, p. 245-260.p.248.



Fig 22 Grabado de la escena del Teatro degli Intrepidi de Ferrara, Aleotti, Von allerhand Theater-Dekorationen, Colección de la Universidad de Göttingen (gr. 2 Bibl. Johann Friedrich Uffenbach 109)



Fig 23 Diseño de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) de escena trágica del teatro de la Accademia degli Intrepidi de Ferrara, 1606, Biblioteca Nacional de Espàña, Dib/14/47/34.

La implantación del modelo tipológico presentado en el *Teatro degli Intrepidi* fue, a todas luces, el claro precedente del Teatro Farnese de Parma que el mismo Aleotti realizó en 1618 dentro del *Palazzo della Pilotta* bajo el auspicio del Duque de Parma y Piacenza Ranuccio I Farnese (1569-1622), y que supuso una de las aportaciones fundamentales en cuanto a la evolución del espacio teatral en el siglo XVII. La iniciativa surgió a raíz del viaje a Milán del Gran duque de Toscana Cosme II Medici (1590-1621), quien fue invitado a Parma por Ranuccio I Farnese en 1617, aunque dicha visita no llegó a efectuarse, por lo que la inauguración de este espacio se llevó a cabo finalmente en 1628 con motivo de la unión entre Odoardo Farnese y Margherita Medici. La intención de Ranuccio no era otra que la de buscar una alianza matrimonial que uniera la estirpe Farnese a la Medici. Para lograr el agrado de Cosme, además del fastuoso aparato celebrativo del Gran duque de Toscana, se decidió encargar a Aleotti el recinto teatral dentro del palacio, aprovechando la consabida pasión que Cosme sentía por los espectáculos teatrales.[91]

El punto de partida fueron los modelos del Teatro Olímpico de Vicenza, construido por Palladio en 1580, y del *Teatro di Sabbioneta*, realizado según los diseños de Vincenzo Scamozzi entre 1588 y 1590. Desde estos referentes y partiendo de su propia experiencia en Ferrara, Aleotti erigió el teatro dentro de una de las salas del primer piso del Palacio de *La Pilotta*, que hasta la construcción de éste había servido como armería.
El teatro Farnese (Fig.24, 25, 26) se planteó como un recinto formado por una estructura arquitectónica clasicista que integraba todo el espacio, decorado con madera policromada. Se realizó un auditorio con planta en forma de U donde se emplazó un escenario enmarcado por un arco escénico a base de pares de columnas corintias precedidas por pilastras adosadas del mismo orden, con unas dimensiones considerables: una profundidad de 40 metros, casi la mitad del total del largo del recinto (87 metros), a fin favorecer tanto la perspectiva escenográfica, potenciada igualmente por la inclinación del pavimento, como la nutrida provisión de maquinaria escénica que debía instalarse para asistir las necesidades de las exigentes representaciones dramáticas, imprescindible para la narrativa visual que requerían estos nuevos espectáculos. En dicho escenario se erigió una *frons scaenae* que se adelantó hacia la embocadura cobrando un mayor protagonismo en una escena que incluía una

91 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p. 83.

decoración cenital que reproducía un celaje con los símbolos zodiacales y los dioses olímpicos, obra de los cuadraturistas Lionello Spada (1576-1622) y Gerolamo Curti (*Il Detone*) (1575-1632), quienes introdujeron en el ámbito genovés toda esta experiencia de pintura ilusionista.

Igualmente aumentó el tamaño y número de las gradas que se prolongan creando la mencionada forma de herradura, coronada por una galería porticada en serliana de influencia palladiana articulada en dos niveles: siendo el primero una sucesión de columnas de orden dórico, y el superior de columnas jónicas, siguiendo el esquema clásico reflejado en los dos primeros niveles del Coliseo romano, con decoración al fresco en los muros, donde se contaban con ciertos puntos de iluminación natural, que definían la denominada plaza. Este espacio, que se conectaba al escenario por medio de las estatuas ecuestres de Alejandro y Octavio Fernesio dispuestas respectivamente a cada lado de la sala, sobre arcos triunfales fingidos que parecían continuar el desarrollo arquitectónico de la cavea, estaba ideado para la representación de los diversos espectáculos como torneos, carruseles y naumaquias a la manera de las realizadas anteriormente por Bernardo Buontalenti en el patio del florentino Palacio Pitti, donde se inundaba, y posteriormente se desaguaba el recinto en un completo alarde de ingeniería hidráulica, ámbito en que destacaron las habilidades de Aleotti, quien a su vez pudo haber asimilado ciertas técnicas cuando visitó los Jardines Boboli, donde pudo ver parte de los ingenios hidráulicos que Buontalenti estaba elaborando para la *Grotta Grande*.[92]

[92] MERINO, Esther. Dioses y Hombres a Escena: cosmología en la escenografía del siglo XVII, en *Pecia Complutense*, 2016, Año. 13, nº 25, pp.61-91/ p.67.

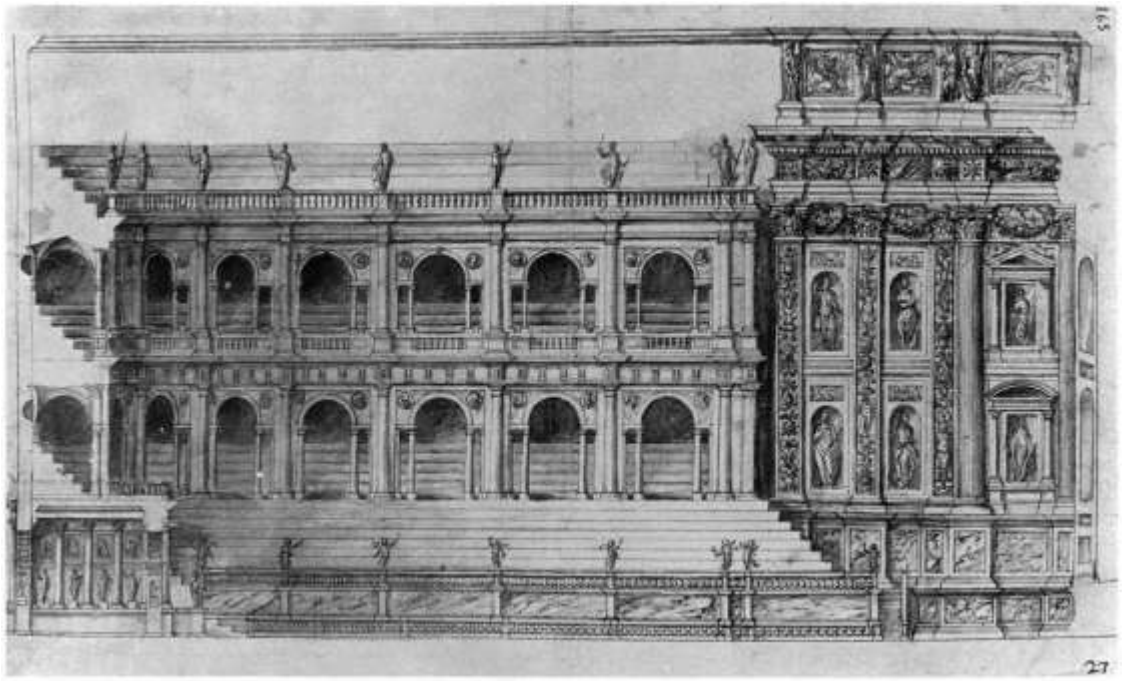


Fig 24. Teatro Farnese de Parma, Giovanni Battista Aleotti (1546-1636). Biblioteca Communale Ariostea Ferrara, Colección Cartográfica Aleotti, clase I, 763, lámina N. 165.



Fig 25. Imágenes del Teatro Farnesio de Aleotti en Parma, extraídas del sitio web oficial, Pilotta: https://complessopilotta.it/teatro-farnese/#

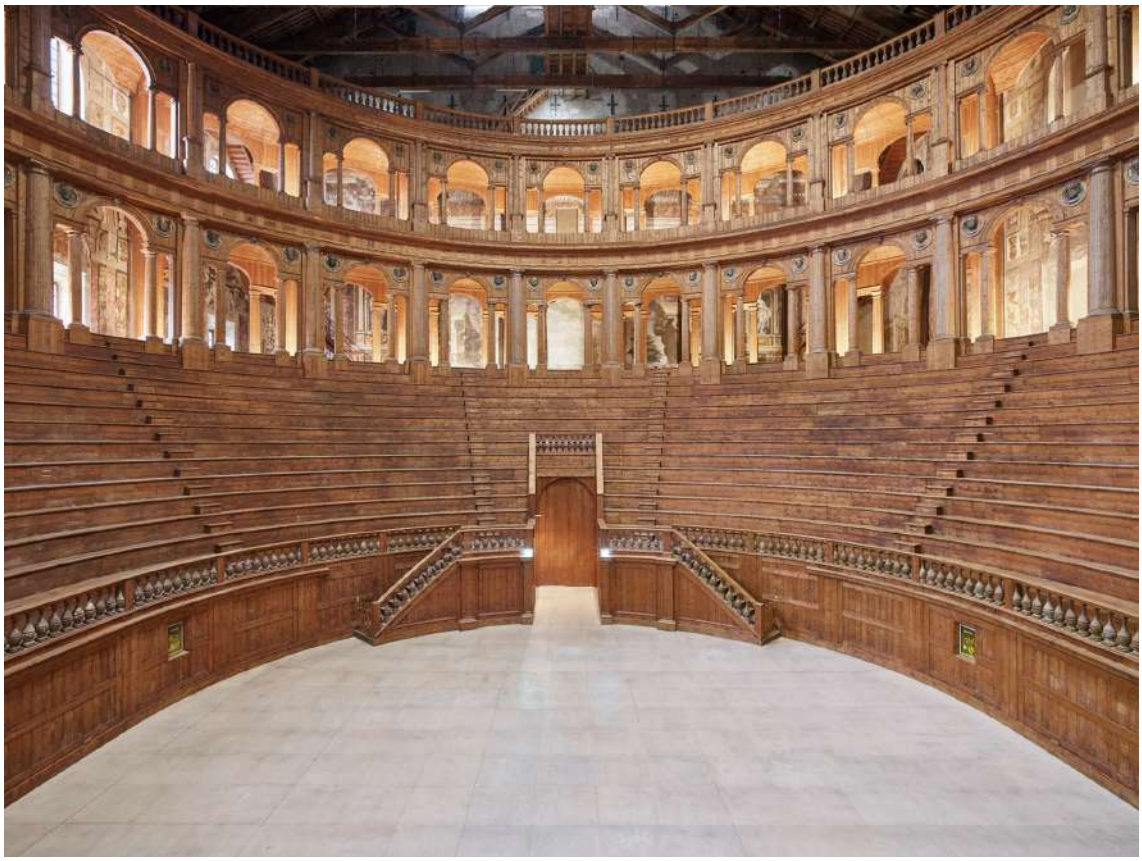


Fig 26 Imágenes del Teatro Farnesio de Aleotti en Parma, extraídas del sitio web oficial, Pilotta: https://complessopilotta.it/teatro-farnese/#

Si bien fue Aleotti el responsable de la proyección de dicho espacio, así como del aparato escenográfico, tras su marcha en marzo de 1618 tomó el relevo en la dirección del proyecto Alfonso Pozzo (1580-1626), quien había diseñado el programa alegórico, además de los *intermezzi* de la ópera-torneo prevista para la inauguración titulada *La Difesa della Bellezza*. Sin embargo, dicha inauguración tuvo que ser suspendida ante la cancelación del viaje de Cosme II debido a un problema de salud, siendo finalmente llevada a cabo una década después con motivo de la alianza entre Odoardo Farnese (1612-1646) y Margarita de Medici (1612-1679) en 1628, para cuya ocasión se representó la ópera torneo de *Mercurio y Marte* con música de Claudio Monteverdi, texto de Achillini y escenografías de Aleotti, que terminaba con una espectacular inundación del escenario y la arena hasta una profundidad de sesenta centímetros: donde Aleotti puso en práctica todos sus conocimientos de ingeniería hidráulica y mecánica, con representaciones de tormentas, naufragios, apariciones de diversos

monstruos marinos, y un descenso del patriarca olímpico, Júpiter. De esta forma acabaron cumpliéndose, de manera póstuma, las pretensiones iniciales de Ranuccio I.[93]

Para el gran evento se realizó otro teatro lígneo provisional dentro de *La Pilotta* (Fig.27), en el *cortile* de San Pietro Mártir, autoría de Francesco Guitti (1605-1645), quien a su vez había participado en el equipo del teatro de Aleotti. Se trató de un recinto octogonal, cuya fórmula estaba basada en una estructura anterior realizada en el Palacio Bevilacqua de Ferrara, también obra de Gutti, formado por una grada poligonal que abarcaba un espacio oval y varias galerías porticadas comunicadas por escaleras con un arquitrabe cuya decoración aludía a una arquitectura en ruinas,[94]donde se llevó a cabo el montaje de un torneo titulado *La Contesa*, que se replicó en Roma en 1634 para la representación de la *Giostra de Saracino*, basado en el modelo planteado por su maestro, Aleotti.

El teatro efímero de Guitti aun siendo un espacio provisional era completamente autónomo, y como valor añadido presentó el novedoso sistema distributivo adoptado posteriormente para la sala teatral *all'italiana*, formado por dos niveles de galerías porticadas superpuestas a las que se accedía por un corredor, en cuyo centro se disponía el palco para el gobernante, y un escenario de 30 metros de profundidad provisto con una boca de proscenio para albergar la puesta en escena de la *Aminta* de Torcuato Tasso (1544-1595), con música de Claudio Monteverdi, prólogo de Claudio Achillini y cinco *intermezzi* de Ascanio Pio de Saboya, que se descubría al caer el sipario en el foso a emulación del teatro romano. El escenario estaba dotado de una espaciosa parte superior que albergaba la maquinaria necesaria para la realización de los vuelos de carros y personajes o cambios atmosféricos, además del sistema de railes para movilizar los cambios escenográficos, a emulación del modelo de Aleotti, e igualmente provisto de un sistema de iluminación para el proscenio y la escena.[95]

---

93 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p.87.

94 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, 2016, p.99.

95 MAGRI, Francesca. Odoardo Farnese, il duca guerriero, in *Il Dovere Della Festa Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, A cura di Francesca Magri, Carlo Mambriani con la consulenza scientifica di Alessandro Malinverni e Chiara Travisonni, Parma, Palazzo Bossi Bocchi (6 ottobre – 16 dicembre), Fondazione Cariparma, 2018, p.60.

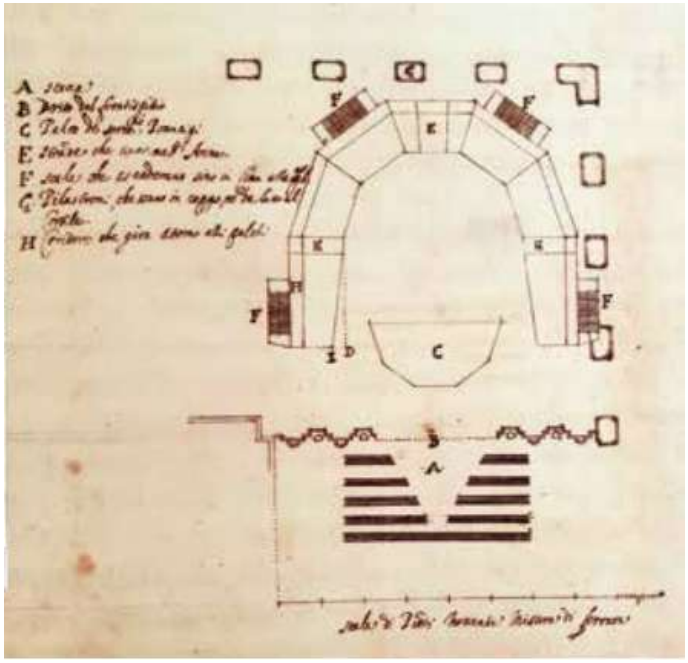


Fig 27. Francesco Guitti (1605-1645), copia de la planta del teatro efímero montado en el cortile di San Pietro Martire en la Pilotta, 1628, Riproduzione del disegno allegato a una lettera di Francesco Mazzi dell'8 dicembre 1627, Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara, Manoscritti Antonelli, 660.

Lo más interesante es que los palcos frontales se estrechan orientándose hacia la escena para que los espectadores pudieran tener una mejor visión, fórmula que anticipa la disposición de campana que adoptaron posteriormente diversos teatros barrocos, especialmente dentro del ámbito del modelo de teatro público llevado a cabo en Venecia a partir de 1637 y en Génova en 1651. Los conspicuos logros obtenidos en Parma, convirtieron el ducado en un foco de experimentación, y auténtico laboratorio de investigación en cuanto a lo que la elaboración del espacio teatral respecta, cuyas resonancias se revelaron por medio del trabajo de ciertos artistas que pudieron colaborar con Aleotti. Tal fue el caso de Gaspare Vigarani (1586-1663), quien trasladó dicha experiencia a la zona de *Reggio Emilia*, donde realizó el diseño del Salón de Comedias entre 1635 y 1637 en el Palacio Comunal de Reggio; así como en Módena, ya pasada la mitad de la centuria, comenzando en 1652 la remodelación de dos de las salas del Palacio Ducal, dedicadas respectivamente a espectáculos de danza y de almacenaje de grano, para proyectar el Teatro de la *Spelta* por encargo de Francesco I d´Este. Se trataba de un espacio cuyo diseño partía del Teatro Farnesio de Parma, realizado en madera, provisto de un escenario de dimensiones considerables, a fin de favorecer la correcta instalación de la maquinaria escénica que requerían los espectáculos de corte, que fue terminado en 1654, y finalmente inaugurado en 1656 con motivo de la unión

matrimonial de Alfonso IV d'Este (1634-1662) y Laura Martinozzi (1639-1687) con la representación del *Il Sancio* de Camilo Rima. Igualmente a manos de Vigarani alcanzó el modelo de teatro italiano gestado en Parma la difusión europea, vía Francia. Aunque la introducción de las fórmulas italianas había quedado asentada por medio de la labor del gran Giacomo Torelli desde el montaje de *la finta pazza* en París, fueron posteriormente los Vigarani, tanto Gaspare como su hijo Carlo, quienes llamados a París en 1659 por el cardenal Mazarino (1602-1661): tío de la duquesa de Módena, la mencionada Laura Martinozzi, acabaron de consolidar la implantación y perfeccionamiento de dicho modelo en su diseño de la *Salle des Machines*, inaugurada en 1662 en el parisino Palacio de las Tullerías a imagen y semejanza del Teatro *Spelta*, aunque de mayores dimensiones,[96]donde se planteó un espacio oval formado por una galería porticada en la que se disponían unas gradas y una superposición de dos niveles de palcos en los laterales, con un escenario separado de la sala por medio de un juego de columnas y pilastras corintias que conectaba por medio de un corredor con el estrado real, sobreelevado y dispuesto justo en el punto central frente al escenario.

Sin embargo, ya en los años cuarenta y cincuenta que mediaron entre los citados modelos teatrales, se llevaron a cabo en otros núcleos diseños como los realizados por el arquitecto y cuadraturista boloñés Andrea Seghizzi, quien asociado al círculo de Gerolamo Curti, estuvo activo en contexto boloñés en importantes eventos como *Festa della porchetta* 1632,[97]siendo igualmente en Bolonia donde realizó el teatro *Formigliari* en 1641. Es en el proyecto de este recinto donde Seghizzi planteó una de las primeras soluciones de distribución de palcos en altura articulados por medio de la superposición de órdenes, fórmula que replicó en el Teatro *Falcone* de Génova una década más tarde (1651-1652). No obstante, aún éstos partieron de experiencias previas de dos teatros diseñados por el arquitecto y escenógrafo ferrarense Alfonso Rivarola (1607-1640), apodado *Il Chenda*. Uno de ellos fue el teatro de madera auspiciado por el marqués Pio

96 Las dimensiones de *Salles des Machines*: 79, 2 x 17,7 metros, con un escenario de 7,3 metros de altura, que junto a su parte trasera medía unos 44,5 metros, sobre el que se dispuso un espacio adicional de 11,3 metros para instalar la maquinaria, así como un espacio bajo el escenario de 4,6 metros; y un auditorio de 34,7 metros donde se dispuso una superposición de tres niveles de palcos que sumaban una altura de 17,4 metros. En COEYMAN, Barbara, Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters: Case studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater, in RADICE, Mark A. (ed.), *Opera in context: essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*. Hal Leonard Corporation, 1998. p.49.

97 VALLIERI, Lorena. "La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)" *Drammaturgia*, 2021, pp. 369-434. / p.377.

Enea Obizzi (1525-1589), realizado en Padua en 1636 por Chenda, quien diseñó un recinto que constaba de dos escenarios, uno en cada extremo corto de dicho espacio, con escenas en perspectiva, y con cinco órdenes de palcos superpuestos, donde se emplazaban los espectadores según su rango social, ubicándose los sectores más distinguidos en la parte superior, para ver la ópera-torneo *Ermiona*, dedicada al *Sereniss.o Prencipe di Venetia Francesco Erizzo* (1566-1646), cuya autoría pertenecía al propio Obizzi. El otro teatro fue diseñado para el montaje de un torneo en el teatro de la corte boloñesa en el Palacio del *Podesta*, donde en 1615 el arquitecto boloñés Giovanni Gabriele Guidotti había realizado un teatro, que al parecer contaba con dos escenarios en los extremos opuestos de la sala, y tres galerías articuladas a tres niveles, que en 1639 fue reemplazado por el teatro proyectado por Chanda, en el que se representó la ópera-torneo *Furori di Venere*, y donde de nuevo se incluyó la superposición de órdenes en cinco niveles,[98]aunque el espacio interior parece ser más un corredor que los palcos individuales que se codifican en los planteamientos de Seghizzi en Bolonia y Génova, donde además éstos sobresalen orientándose gradualmente hacia la escena para favorecer la óptima visión de los espectadores.

Fue en esta década de los años treinta del siglo XVII cuando surgió en Venecia el modelo de teatro comercial o empresarial. La asimilación del ya definido espacio teatral, dotado de una, a estas alturas indispensable, maquinaria escénica, sumado al sentimiento de libertad política y cultural que la propia Venecia adquirió como valor propio, formaron el ambiente idóneo para la aparición de este nuevo modelo de espectáculo de pago, que comenzó con la puesta en escena de lo que fue la primera ópera representada en Venecia, la *Andromeda* de Benedetto Ferrari (1603-1681) y música de Francesco Manelli (1594-1667) en 1637 en el teatro San Cassiano, perteneciente a la familia Tron. En 1636, los hermanos Ettore y Francesco Tron comunicaron a las autoridades la pretensión de erigir un teatro para albergar representaciones musicales. En 1637 concluyó la construcción de dicho espacio que se erigió como el primer teatro comercial de ópera en la historia, y no es casualidad que, precisamente, la compañía encargada de asumir la producción fuese la misma que llevó a cabo *L'Ermiona*, que habría servido como experimento previo a la conformación de

[98] LAVIN, Irving. On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House, in WISCH, Barbara; SCOTT MUNSHOWER, Susan (Hg.), *Theatrical spectacle and spectacular theatre* (Papers in art history from the Pennsylvania State University, Bd. 6,2), University Park/Pa 1990, S., 518-579, pp. 522-523.

dicha empresa teatral. Desde su inauguración en 1637 el San Cassiano constaba de 153 palcos distribuidos en cinco niveles, cuatro niveles superpuestos con 31 palcos cada uno y un nivel en la planta baja llamado *pepiano* con 29 palcos.[99]

Tras el *San Cassiano*, el más antiguo de los teatros venecianos que comenzaron en la primera mitad del siglo la andadura de la representación de espectáculos comerciales fue el San Moisè. Perteneciente a la familia Giustiniani de San Barnaba, quienes construyeron el primer teatro en 1620, posteriormente adquirido por los Zane en 1628 y renovado por éstos entre 1629 y 1630, para volver de nuevo en el XVIII a sus primeros propietarios. A pesar de las modestas dimensiones, el *San Moisè* estaba bien provisto de la maquinaria escénica necesaria para acoger cualquier obra del circuito, motivo por el que, desde el estreno de la primera ópera en 1640, presentó ante el público veneciano una importante cantidad de óperas de los más destacados compositores como Monteverdi, Cavalli o Vivaldi, cuya actividad exigió una remodelación en 1668 primero y posteriormente en 1684, cuando se amplió a cuatro niveles de palcos desde los dos preexistentes.

Dentro de la promoción de los nuevos centros de representación teatral en Venecia destacó la familia Grimani de Santa Maria Formosa, quienes asumieron la construcción del teatro SS Giovanni e Paolo, un espacio que previamente estaba provisto de un escenario de madera en el que se solían programar actuaciones de la *Commedia dell'Arte*, y que fue construido en piedra por Giovanni Grimani en 1639, fecha en la que tuvo lugar su inauguración en enero con representación de *La Delia o sia la sera sposa del sole*, drama musical de Francesco Sacrati y Giulio Strozzi, con las escenografía de Giacomo Torelli. La importante labor del ingeniero y escenógrafo de Fano, tanto en los diseños de escena como en la maquinaria, que producía los asombrosos efectos de vuelos, etc, fue sin duda un factor fundamental para prestigiar esta sala, que pasada la mitad del siglo, en 1654 fue remodelada por Carlo Fontana (Fig.28), uno de los personajes que más relevancia tuvieron en el ámbito del desarrollo del espacio teatral. De 1660 a 1667 el empresario Marco Faustini (1606-1676) asumió la dirección del

[99] https://www.teatrosancassiano.it/en/teatro-san-cassiano#_ftnref11

teatro, cuya actividad continuó hasta su cierre en 1715 y posterior deterioro a causa del derrumbamiento del techo en 1748.[100]

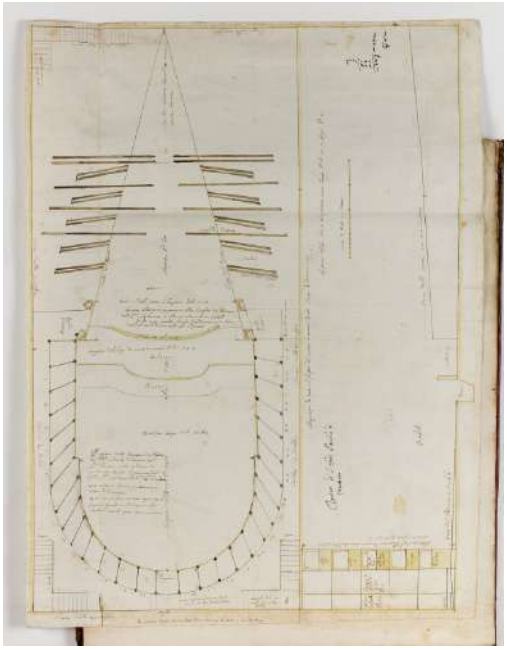


Fig 28. Teatro SS Giovanni e Paolo, diseñado por Carlo Fontana (1638-1714), planta y sección, post 1678, Tomaso Belli Ingiegniero, Sir John Soane's Museum, Londres, Vol 117/34.

Además del *Giovanni e Paolo* otros dos teatros fueron creados en Venecia bajo el patrocinio de la familia Grimani, como el teatro *San Samuele*: edificado en 1656 y más orientado a las comedias, hasta la primera década del siglo siguiente cuando fue representado el primer drama musical con el estreno de *L'Ingannator ingannato* de Antonio Marchi y Giovanni María Ruggeri; y el teatro *San Giovanni Grisostomo*, recordado como el más opulento teatro veneciano del siglo XVII, con cinco niveles de palcos, cuya construcción fue auspiciada por Giovanni Carlo y Vincenzo Grimani e inaugurado en 1678 con la representación del *Il Vespasiano* de Carlo Pallavicino (1630-1688) y de Giulio Cesare Corradi (c.1650-1702).

Las cada vez más elaboradas y exigentes representaciones venecianas, demandadas por un público que esperaba cada vez más asombrosos despliegues en estas obras, favoreció la creación de un espacio con una más específica adecuación, tanto en el ámbito escenográfico y escenotécnico como en el acústico. En base a tales consideraciones se

[100] TOWNELEY WORSTHORNE, Simon. Venetian Theaters: 1637-1700, in *Music & Letters*, Jul., 1948, Vol. 29, No. 3 (Jul., 1948), Pp. 263-275, Oxford University Press: https://www.jstor.org/stable/729564 p.271.

inauguró en 1641 el *Teatro Novissimo*. A diferencia de los otros tres teatros preexistentes, el Novissimo no fue un espacio reconvertido o adaptado, sino que fue un edificio de nueva construcción que pasó a ser el primer teatro veneciano construido específicamente para representaciones de dramas musicales. Su financiación fue asumida por una sociedad formada por diversos nobles y artistas, entre los que se encontraban personalidades como Luigi Michiel, Girolamo Lappoli, Gerolamo Landò, Giacomo Marcello, Giacomo da Mosto, o poetas y libretistas miembros de la *Accademia degli Incogniti* como Giulio Strozzi (1583-1652), Giacomo Badoaro (1602-1654) y Giovanni Francesco Busenello (1598-1659).

El diseño de dicho teatro, cuya construcción se llevó a cabo en seis meses en un terreno cercano a un monasterio dominico, se encargó al ingeniero naval y escenógrafo de Fano, Giacomo Torelli, sin lugar a ninguna duda una de las figuras más relevantes de la historia de la escenografía. Formado en el círculo florentino de los Parigi, donde pudo ver y aprender el léxico escénico de los espectáculos de los Medici, quien realizó un espacio provisto de un escenario sustancialmente más amplio que el de los existentes teatros venecianos en ese momento (Teatro San Cassiano, SS Giovanni e Paolo y San Moisè): con unos 14 metros de ancho (9 metros efectivos) por 12 de largo, unos 7,5 metros de altura, y tres niveles de palcos superpuestos.[101]Y fue el mismo Torelli quien también asumió la innovadora maquinaria del mismo, poniendo en práctica buena parte de los conocimientos aprendidos de su maestro, el arquitecto, escenógrafo y tratadista Nicola Sabbattini. Se trató de un novedoso mecanismo denominado "método de polea y carro" que permitía realizar rapidísimos cambios de escenario con un solo operario que movía un único cabrestante giratorio que accionaba un sistema de decoraciones móviles que se desplazaban mediante raíles deslizantes dispuestos bajo el escenario. Este novedoso sistema, que al parecer ya había sido puesto en práctica anteriormente por Guitti en la ópera-torneo *Mercurio e Marte* en 1628 en Teatro Farnese de Parma,[102]no solo supuso un considerable ahorro de mano de obra, de suma importancia en los objetivos de un modelo teatral cuyo objetivo era generar el mayor rendimiento

101 ZANON, Stefania. *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*, (2010), Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo indirizzo: Storia del Teatro e dello Spettacolo ciclo XXII, p.15.

102 ARREGUI, Juan. Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2000, no 14, p. 22.
https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html

económico posible, sino que posibilitó rapidísimas mutaciones de diversas escenografías simultáneamente sin necesidad de distraer la atención de los espectadores. La considerable provisión escenotécnica creada por Torelli sirvió para poder gestionar las escenografías de las distintas obras que se presentaron en el Novissimo, cuya inauguración se produjo el 27 de enero en la temporada de carnaval de 1641, con una ópera de Giulio Strozzi y Francesco Sacrati titulada *La Finta Pazza*,[103]cuyas escenografías fueron encargadas también a Torelli, que se convirtió desde su estreno en el primer gran éxito del género operístico que se acabó implantando en toda Italia en poco tiempo, y en Europa a raíz de su montaje en el *Hôtel du Petit-Bourbon* de la capital francesa bajo la dirección del escenógrafo de Fano, que asumió también la remodelación de dicho teatro,[104]dejando su impronta igualmente en otro de los lugares emblemáticos del teatro francés, el teatro instalado en 1637 en una de las salas del Palais-Royal, entonces residencia del cardenal Richelieu, quien encargó al arquitecto Jacques Lemercier proyectar dicho espacio, que fue finalmente inaugurado en 1641 con la representación de *Mirame* de Jean Desmarets (1595-1676). Desde entonces se llevaron a cabo representaciones de las diversas compañías itinerantes italianas de la *Commedia dell'arte*, así como de la compañía de Moliere (1622-1673) desde 1661, ya haciendo uso de la maquinaria que Torelli había instalado en 1645, que fue actualizada posteriormente por Carlo Vigarini, ya cuando dicho espacio pasó a ser La Ópera de París desde 1673 hasta su destrucción a causa de un incendio en 1763.

Sin embargo, antes de marchar a París, Torelli aún realizó en Venecia los diseños escenográficos de otras dos obras representadas en el Novissimo, antes de que su teatro fuera destruido en 1647: *Il Bellerofonte* de Vincenzo Nolfi (1594-1665) y Francesco Sacrati en 1642 y *La Venere Gelosa* de Niccolò Enea Bartolini y Francesco Sacrati en 1643, además de *L'Ulise errante* de Giacomo Badoaro y Sacrati, que se escenificó en el Teatro SS Giovanni e Paolo en 1644. La actividad de Torelli en la zona del Véneto se volvió a registrar de nuevo ya tras su regreso de la corte de Luis XIV en 1662, cuando en 1676 realizó el diseñó del Teatro della Fortuna (Fig.29) en su ciudad natal, donde vuelve a proyectar, en una antigua sala de comedias, la tipología teatral italiana, ya perfectamente asentada, con cinco niveles de palcos de madera dispuestos en altura, con

103 ZANON, Stefania. 2010, p.14.

104 ZANON, Stefania. 2010, p.9.

un escenario provisto de maquinaria escénica para desarrollar los vuelos y demás maravillas de las representaciones que ya no podían prescindir de dichos efectos, para cuya inauguración, se representó *Il Trionfo della Continenza considerato in Scipionne Affricano* de Giulio Montevecchio,[105]cuyas escenografías fueron encargadas también a Torelli, siendo éstas el último trabajo que realizó antes de su fallecimiento en 1678.

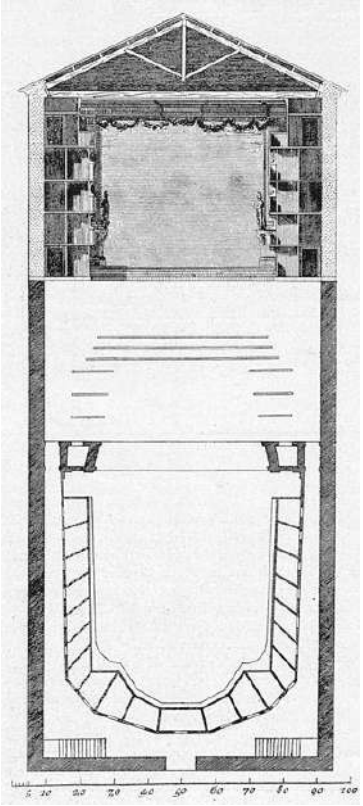


Fig 29. Planta y alzado del Teatro della Fortuna de Fano de Giacomo Torelli (1608-1678).

La descomunal demanda generada por el éxito del teatro comercial en Venecia dio lugar a que otras familias nobles emprendieran la creación de nuevos espacios de representación. Tal fue el caso de los Vendramin, quienes promocionaron otro de los importantes centros teatrales venecianos del XVII, el *Teatro Vendramin di San Salvatore,* construido en 1622, año en el que ya se registran actuaciones de la compañía de Antonio Chioffo. Conocido también como teatro San Luca, por su proximidad a la parroquia homónima, fue destruido por las llamas en 1653 y reconstruido de nuevo por

105 AMIANI, Stefano Tomani. *Del Teatro antico della fortuna in Fano e della sua riedificazione: mongrafia storicoartistica con note e documenti*. Tip. soc. editrice, 1867. p. 27.

Andrea y Zanetta Vendramin en 1661, quienes fueron los propietarios del teatro durante los siguientes cuarenta años. Desde dicha reconstrucción fue cuando se comenzaron a programar óperas como *Pasife ò vero l'Impossibile fatto possibile* de Daniele de Castrovillari (1617-1678), además de acoger las obras de los más prestigiosos compositores como Francesco Cavalli, Antonio Cesti o Giovanni Legrenzi. En 1681 el teatro pasó a manos del empresario Gaspare Torelli, quien alquiló, dirigió e impulsó notablemente las producciones del Vendramin, además de llevar a cabo, entre 1681 y 1684, una ampliación del teatro. En esta reforma se incrementó el número de palcos[106]en este recinto de espectáculos, que desde el siglo XVIII pasó a centrarse en la representación de comedias, pasando en 1833 a llamarse Teatro Apolo tras una remodelación, siendo posteriormente renombrado como Teatro Goldoni en 1875, nombre con el que ha continuado hasta nuestros días.

También tuvieron una importante actividad el *Teatro SS Apostoli*, en realidad se trató de dos estancias que se adaptaron como espacios teatrales. En una de ellas, situada en la calle *dell'Oca*, cuya actividad se registra desde 1649, que debió continuar hasta principios del siguiente siglo, ya que se sabe que en 1707 se representó *Prasiteles in Gnidi* de G. Polani y de Aurelio Aureli. La otra estancia se ubicaba en *Ca'Bellegro* en la calle Proverbi, donde se representaron óperas hasta 1687, año en el que fue clausurada con la representación de *Floridea* de Giulio Pancieri; el *San Apollinare*, activo desde 1651, fecha en la que se inauguró bajo la protección y patrocinio de Luigi Duodo, entonces procurador de San Marco, y Marcantonio Correr, con la representación en los carnavales de ese mismo año de *L'Oristeo* de Francesco Cavalli y Giovanni Faustini, fue otro de los teatros venecianos que acogió representaciones de dramas musicales y tuvo una intensa actividad, a pesar de su reducido tamaño. Tuvo una programación regular donde, desde 1657 se intercalaban igualmente representaciones auspiciadas por la *Accademia degli Imperturbabili*, quienes asumieron la gestión del teatro, que además convirtieron en su propia sede hasta 1661; o el Sant Angelo, el último de los teatros de ópera de Venecia en el *Seicento*, ubicado frente al Gran Canal e inaugurado en 1677 con la puesta en escena del drama musical de *Helena rapita da Paride* de Domenico Freschi (1630-1710) y Aurelio Aureli (1652-1708). Fue uno de los teatros venecianos más importantes, cuya programación gestionó durante siete años uno de los más prestigiosos

106 GLIXON, Beth, GLIXON, Jonathan. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth - Century Venice*, Oxford University Press, 2006, pp. 23-24.

empresarios de ópera del XVII, Francesco Santurini, quien había gestionado anteriormente el Teatro San Moise, donde por primera vez se llevó a cabo una reducción de la tarifa de la entrada en 1674 con la representación de *la Schavia Fortunata* con música de Antonio Cesti (1623-1669), y Marc'Antonio Ziani (1653-1715) y libreto de Moniglia (1625-1700) adaptado por Giulio Cesare Corradi (6150-1702), lo que propició una mayor asistencia, hecho que generó una competencia que hizo que la fórmula de entrada reducida de Santurini fuera adoptada en lo sucesivo por el resto de teatros, a excepción del *San Giovanni Grisostomo*.[107]Sin embargo, la revolucionaria reducción de precio de Santurini implantada en el San Moise y transferida ahora al Sant Angelo, se acabó por traslucir en un ostensible detrimento de las producciones en comparación con otros centros venecianos, como se señala Gianluca Stefani en un completo artículo en el que se aborda precisamente la actividad de Santurini en este contexto de competitividad de los teatros comerciales venecianos.[108]Ante esta situación, y con el objetivo de asegurar la continuidad del Sant Angelo, Santurini proyectó en 1679 la producción de *La Circe*, con libreto de Cristoforo Ivanovich (1628-1688) y música de Domenico Freschi (1634-1710), donde se llevaron a cabo una serie de espectaculares apariciones, vuelos de dioses, fuentes y estatuas parlantes y un dispositivo consistente en un globo que lanzaba fuego hacia la escena, donde flotaban en el aire varios espíritus.[109]Del mismo modo en el carnaval del siguiente año Santurini produjo el montaje de la no menos espectacular obra *Odoacre*, donde una impresionante maquinaria escénica simulaba el derribo del palacio de Romolo y la destrucción de un puente en plena batalla; e igualmente en el carnaval de 1682 se escenificó en el Sant Angelo *Giulio Cesare trionfante* con las impresionantes escenografías del ingeniero, arquitecto y escenógrafo Tommaso Giusti (1644-1729). Fue precisamente esa constante competitividad la que propició que varios de los teatro venecianos, incluído el Sant'Angelo, siguieran programando óperas, además de otros espectáculos no musicales, hasta el siglo XVIII, momento en el que comenzaron a representarse regularmente comedias, permaneciendo activo hasta el siglo XIX.

---

107 IVANOVICH, Cristoforo. *Minerva al tavolino: lettere diuerse di proposta, e risposta à varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: nel fine le Memorie teatrali di Venezia / di Cristoforo Ivanovich*, Venezia: Appresso Nicolò Pezzana, 1681, pp.411-412. Ejemplar facsímil del Getty Research Institute: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7mq21v0x&view=1up&seq=7&skin=2021

108 STEFANI, Gianluca. Francesco Santurini Impresario D'opera A Venezia (1674-1683), *Drammaturgia*, 15, (5), 2020, pp. 55-82. / p.78 .

109 STEFANI, Gianluca. 2020, p.78.

Los mencionados centros teatrales nos dan una idea del potente impacto que tuvo el teatro público veneciano, aunque no fueron los únicos, ya que también hubo centros de menor tamaño que acabaron sucumbieron al paso del tiempo sin llegar a la siguiente centuria como: el pequeño teatro privado *Al Saloni,* ubicado en el barrio de San Gregorio, erigido sobre 1650, con una sencilla distribución, sin palcos superpuestos, simplemente algunas butacas que se disponían frente al escenario*,* donde alrededor desde 1670 comenzaron a representarse óperas como *L'Adelaide regia, principessa di Susa* de G.B. Rodotea, cuya actividad se registra hasta el año 1689; el teatrino de Cannaregio (1679-1699) construido por Marco Morosini en la Fondamenta di Cannaregio, donde se programaron mayoritariamente comedias, aunque también dramas musicales, como *L'Ermelinda* de Carlo Sajon basado en un texto del propio Morosini representada en este pequeño teatro en 1679 que fue clausurado en 1699 con la ópera, *II Paolo emilio de Pietro Romolo Pignetta* y Francesco Rossi; o el Teatro Altieri (1690-1697), un teatro efímero al aire libre, instalado por iniciativa del príncipe Gaspare Altieri en el jardín del Palacio Valier, que estuvo activo hasta 1697. Son solo algunos ejemplos del mosaico de teatros que conformaron la red de espectáculos venecianos y que acabaron por desaparecer.

No obstante, y pese al empuje del teatro público veneciano, Florencia siguió siendo el foco preeminente donde se desenvolvieron varias generaciones de artistas, que abarcaron prácticamente todo el siglo, que resultaron ser los artífices de los modelos que trascendieron ràpidamente desde Florencia al resto de Italia, y a Europa por medio de figuras como Giulio y Alfonso Parigi, creadores de los cánones escénicos basados en la arquitectura áulica de la época como referente de la renovación asociada al poder del gobernante del que era sede y reflejo. El desarrollo de las escenas en perspectiva llegó a su punto de máximo apogeo en esta época especialmente de la mano de uno del artista que marcó, desde sus planteamientos en otro de los grandes centros de desarrollo escenográfico, Venecia, en los años centrales del *Seicento*, Giacomo Torelli. Ya en la segunda mitad de siglo personalidades del predominante entorno florentino como Ferdinando Tacca marcaron una importante línea que definió el tipo de escenografías que continuaban los planteamientos torellianos basados en los grandiosos escenarios con perspectivas arquitectónicas que discurrían hacia un punto de fuga central, aderezados por unos cada vez más impresionantes despliegues de maquinaria escénica,

que partían en gran medida de los planteamientos de maquinaria escénica de Sabattini, de quien Torelli había sido discípulo.

Fue entonces, ya pasada la mitad del siglo, cuando surgió uno de los más importantes centros de representación en el foco florentino, el llamado *Teatro della Pergola*, que pasaba a sustituir al teatro mediceo de los *Uffizi*, para solventar los ingentes requerimientos escénicos de los espectáculos de los Medici. El proyecto se asignó al arquitecto y escenógrafo florentino Ferdinando Tacca: hijo del eminente escultor Pietro Tacca, y discípulo y sucesor como gestor cultural y director de los espectáculos mediceos de Alfonso Parigi. El nuevo teatro fue promovido por la *Accademia degli Immobili*, un grupo de nobles dedicados al estudio de las artes, dirigido por Giovan Carlo de Medici (1611-1663), auténticos artífices de la compleja semiótica medicea, quienes requirieron un espacio de representación más amplio que su anterior centro de actividades desde 1650, el *Teatro Cocomero* de *il Palazzo degli Ughi*, también conocido como *Teatro degli Infocati*, en explícita alusión a la academia que auspició su creación (Nacida en 1644 por un grupo de nobles protegidos por Don Lorenzo de Medici).
El teatro permanente diseñado por Tacca, que fue construido entre 1653 y 1658 en la calle de nombre homónimo (*Via della Pergola*), estaba formado por una planta elíptica; un sistema de palcos superpuestos a tres niveles (a los que en 1688 se agregó un cuarto nivel), siguiendo el modelo de otros teatros más tempranos pioneros en este tipo de soluciones como los citados *Formigliari* de Bolonia o *Falcone* de Génova; y un profundo escenario, frente al que se disponía el emplazamiento para el Gran Duque: donde se obtenía el punto de vista privilegiado de todo el planteamiento escénico y perspectivo, siguiendo el protocolo establecido anteriormente en las representaciones llevadas a cabo en el Palacio *Vecchio* o en el teatro desmontable de Vasari en el Palacio *Pitti.*[110]La inauguración se efectuó en 1657 con la representación de la ópera de Giovanni Andrea Moniglia (1624-1700) y Francesco Cavalli (1602-1676) titulada *Hipermestra*, con motivo de los festejos celebrados en honor al nacimiento de Felipe Próspero (1657-1661), hijo del monarca español Felipe IV (1605-1665), cuyas escenografías fueron realizadas por Ferdinando Tacca, donde el escenógrafo florentino creó uno de sus trabajos más sobresalientes, basado en unos asombrosos despliegues

[110] MERINO, Esther. La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686), en *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*, 2010. Año 7. Num. 13. pp. 1-27 / p.9.

técnicos, y donde igualmente participó Stefano Della Bella (1610-1664), otro de los eminentes artistas adscritos al círculo de los Medici, a quien, tras su regreso de París en 1650, fueron encargados los diseños de vestuarios:[111]de los cuales se han conservado varios bocetos en el British Museum de Londres.

El entonces nuevo *Teatro della Pergola* se convirtió en el nuevo centro de operaciones de la política cultural de los Medici, donde se representaron importantes obras como parte de un complejo programa lúdico-propagandístico que mostraba la magnificencia de la estirpe familiar. Tales fueron los casos de representaciones como la llevada a cabo con motivo de la boda del príncipe de Toscana Cosimo III y Margherita Luisa de Orleans, *Ercole in Tebe* (1661) (Fig.30), donde Ferdinando Tacca realizó unos magníficos diseños escénicos, que fueron minuciosamente montados en escena bajo la supervisión de Leonardo Martellini, superintendente de maquinaria;[112]así como *Il Greco in Troia*, un drama heróico de Noris y Pagliardi representado en 1688 por el matrimonio de Ferdinando y Violante Beatriz de Baviera (1673-1731),[113]cuyos diseños escenográficos, autoría de Jacopo Chiavistelli (1621-1698), uno de los artistas que mejor supo asimilar la pintura de quadratura boloñesa, creando una auténtica escuela dentro del territorio florentino, fueron grabados por Arnold Van Westerhout (1651-1725), mientras la maquinaria fue organizada por Antonio Ferri (1651-1716), a quien el príncipe Ferdinando encargó en 1697 la construcción de otro nuevo recinto teatral en el tercer piso de la Villa de Pratolino: cuyas primeras escenografías fueron realizadas por Bibiena,[114]aunque parece que el mecanismo del caballo de Troya fue obra de Filippo Acciaiuoli (1637-1700).[115]Un espectáculo tan grandioso que incluso el teatro tuvo que ser remodelado y ampliado por el arquitecto alemán Filippo Sengher, quien desde 1673 estuvo activo en la corte medicea, y quien se encargó junto a Ferri de agregar un quinto orden de palcos que se prolongaba hasta la boca del proscenio.[116]

---

111 MERINO, Esther. 2010. pp.2-3.

112 MERINO, Esther. Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo, in *Arti dello Spettacolo/ Performing Arts. Journal International*, 2020, p.186.

113 Para el análisis iconográfico e iconológico a traves de las escenografías, tanto de esta obra como de *La caduta del regno dell'mazzoni* es imprescindible el artículo de MERINO, Esther. La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: *Il Greco in Troia* y *La caduta del regno dell'amazzoni,* en *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

114 MERINO, Esther. 2015. p.193.

115 MERINO, Esther. 2020. p.193.

116 MERINO, Esther, 2020. p.189.



Fig 30. Valerio Spada, Gaspare Vigarani y Ferdinando Tacca, Ercole in Tebe, 1661, Ercole in Tebe: festa teatrale rappresentata in Firenze por le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo Terzo principe di Toscana, e Margherita Aloisa principessa d'Orleans, de Moneglia, Gio. Andrea, Madrid, Biblioteca nacional de España, R/10167. 0019.

Sin lugar a dudas, fuera del territorio italiano fue Austria la que ostentó la primacía de la grandiosidad de los logros llevados a cabo en Italia. Estas experiencias se mostraron desde la primera mitad del siglo XVII donde se materializaron diversas propuestas para albergar los espectáculos de la corte imperial.

Las primera tentativa fue la sala de comedias proyectada dentro del palacio imperial por el arquitecto italiano Giovanni Battista Carlone (1590-1645), quien entre 1629 y 1631 acondicionó dos salas en las que previamente se venían representando distintos espectáculos como danzas o comedias, creándose la llamada *Großer Tanzsaa*, o Gran Salón: con 45,5 metros de largo por 19 de ancho. Un recinto, cuyas paredes estaban decoradas con pintura ilusionista donde se representaban varios emperadores romanos dispuestos entre columnas, al que Carlone dotó de un palco escénico que presentaba un

ambiente ajardinado, provisto de tramoyas, para la boda del futuro emperador Fernando III y la infanta María, hija del rey Felipe III de España.[117]

Otro de los espacios teatrales más importantes de la corte fue el emplazado en una de las salas de la residencia imperial de verano a las afueras de Viena, la Favorita, que permaneció activo hasta la mitad del *Settecento*. Dicho teatro constaba inicialmente de un sencillo andamiaje con una decoración fija y con algunas sencillas tramoyas, donde desde 1622 la propia esposa del emperador Fernando II, Eleonora Gonzaga (1598-1655), uno de los personajes fundamentales en lo que concierne al trasvase de la cultura teatral italiana en la corte austriaca de la primera mitad del *Seicento*, y auténtica introductora del ballet y la ópera italiana en la corte vienesa, no solo promocionó diversos espectáculo de danza y teatro, sino que fue ella misma quien realizó las coreografías y se encargó de instruir en el método a las damas de honor austriacas que bailaban en dichos espectáculos.

A finales de los años veinte, coincidiendo con la creación de la sala teatral que Carlone montó en el palacio Imperial, la sala de la Favorita, devenida en recinto teatral estaba ya provista de un palco escénico iluminado por un sistema de lámparas y espejos; una sala igualmente iluminada; y un mayor equipamiento de maquinaria escénica capaz de solventar las exigencias de la representación, tales como vuelos o desapariciones de criaturas o personajes. En 1633 queda constancia del montaje de una obra en el teatro de la Favorita que supuso la introducción del teatro español en Austria. Se trató de la representación de un drama clásico de Lope de Vega (1562-1635) titulado *El vellocino de oro*, de cuya comisión y organización se encargó directamente la infanta española María Ana de Austria. Se contó para la ocasión con las damas de honor españolas de la infanta María, que hicieron de actrices en esta representación, en la que, por primera vez en Austria, se llevó a cabo un montaje teatral con cinco mutaciones escenográficas.[118]

---

117 SOMMER-MATHIS, Andrea.The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in *Music in Art*, (Spring–Fall 2017), Vol. 42, No. 1-2 , pp. 71-96, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York, p.71.

118 SOMMER-MATHIS, Andrea. Visiones del poder en un ambiente pastoril: La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo. En *Visiones de un imperio en fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, 2016. pp. 339-358 / pp. 343-345.

A partir de la segunda mitad de la centuria, y sobre el sustrato creado por las mencionadas iniciativas, fueron los Burnacini los encargados de llevar a su máxima expresión el desarrollo escenográfico italiano en la corte vienesa. Primero fue el patriarca Giovani Burnacini, a quien se se asignó a su llegada a la corte austriaca en 1651 la remodelación del llamado Gran Salón, sobre la mencionada Sala de Comedias proyectada en el palacio imperial por el arquitecto italiano Giovanni Battista Carlone, donde previamente se venían representando distintos espectáculos como danzas o comedias. Y fue igualmente Giovanni Burnacini quien llevó a cabo los diseños escenográficos de una ópera torneo, género de gran arraigo en la tradición ferrarense, corte en la que Giovanni había trabajado, *La Gara* de Alberto Vimina (1603-1667), que en 1652 sirvió como espectáculo inaugural del nuevo espacio con motivo de la celebración del nacimiento de la infanta española Margarita Teresa (1651-1673).

Por esos mismos años otro de los artistas que exportaron el léxico del teatro veneciano a territorio europeo fue Francesco Santurini (1627--1682), quien fue llamado en 1654 por el elector de Baviera Fernando María de Wittelsbach (1636-1679) a la corte bávara con el encargo de diseñar la ópera *Operhaus* (Fig.31), el primer teatro estable de Munich. Santurini proyectó en un antiguo edificio, que se utilizaba como granero, un espacio con tres niveles de palcos superpuestos, además de otro a nivel de la plaza, inaugurado en 1657 con la representación de *L'Oronte* de Giorgio Giaco-mo Alcain, cuyas escenografías realizó también Santurini. Unas soluciones muy similares a las propuestas de Giovanni Burnacini, en lo que a la distribución del espacio teatral respecta, aunque desde el imaginativo enfoque de Santurini,[119] apreciable en los estípites que articulan los dos niveles intermedios dispuestos sobre el nivel inferior de columnas dóricas.

[119] Las tempranas e imaginativas propuestas escenográficas de Santurini han sido revisadas y estudiadas el artículo monográfico: MERINO, Esther. Escenarios de poder en el Seicento. La escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea. Francesco Santurini, en *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, 26, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, 2020, pp.35-49.



Fig 31. Estampa diseñada por Domenico Mauro y grabada por Michael Wening del interior del Teatro de Operhaus en Salvatorplatz de Munich diseñado por Francesco Santurini, Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek, Heidelberger historische Bestände– digital, Klebebände (Band 15), 0062https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0062

Sin embargo, más sobresaliente aún, fue la labor del hijo de Giovanni, Lodovico Burnacini, con quien se produjo una ostensible inflexión en el ámbito escenográfico, auténtico artífice del programa iconográfico representativo del poder imperial de Leopoldo I por medio de un ingente trabajo escenográfico que mostró ya una desvinculación de las fórmulas tradicionales, especialmente en lo figurativo, como fue *Il Pomo d'Oro* de Marcantonio Cesti y Francesco Sbarra, que supuso un auténtico hito en el desarrollo de los modelos escénicos, obra en la que también se encargó del diseño del vestuario; o como *Il Fuoco Eterno*, donde se incluyen escenas que presentan algunas investigaciones ópticas que anticiparon lo que años más tarde fueron las novedosas fórmulas escénicas que de mano de Ferdinando y Francesco Bibiena alcanzaron el siglo XVIII.

En 1666 el emperador Leopoldo I encargó a Lodovico Burnacini el diseño y construcción de un nuevo teatro lígneo de corte para albergar la representación de la obra que debía celebrarse el día de su boda con la hija del monarca español Felipe IV, Margarita Teresa, el Teatro *Auf der Cortina* (Fig.32). El espacio independiente de planta rectangular, (que fue el segundo edificio de teatro independiente en Viena después del de *Tummelplatz*), mostraba una austeridad ornamental exterior que contrastaba con la suntuosa decoración interna, donde se desplegaba un gran teatro dotado de una superposición de lujosos palcos dispuestos en cuatro niveles articulados por pilastras de orden jónico, y un escenario con un arco de proscenio enmarcado por pares de columnas corintias, frente al que se encontraba claramente delimitado un espacio para emplazar a los músicos, tal como se observa en el grabado del pintor, grabador, arquitecto y escenógrafo flamenco Frans Geffels (1624-1694), incluido en el libreto de *Il Pomo D'Oro*, que es, además, la única imagen que se tiene del interior del teatro. La estampa muestra el interior del Teatro Cortina durante la representación dicha obra en 1668, fecha en la que se inauguró finalmente este espacio con motivo de la unión entre el emperador Leopoldo I y Margarita Teresa, quienes aparecen sentados frente al escenario en un espacio privilegiado, en el que se disfruta del mejor punto de vista posible de toda la escena y donde mejor se aprecia el estudio de perspectiva elaborado por Lodovico para los veintitrés diseños escénicos que conformaban la obra, e igualmente se representa la cuadratura que decoraba el techo del teatro, también obra de Geffels, en la que se presenta una imponente serliana con potentes columnas jónicas. La espectacular representación de *Il Pomo d´oro* acabó constituyéndose como el prototipo de representación lúdica del poder imperial que acabaron adoptando todas las cortes absolutistas, con especial mención de la española, vinculada directamente a los Habsburgo.

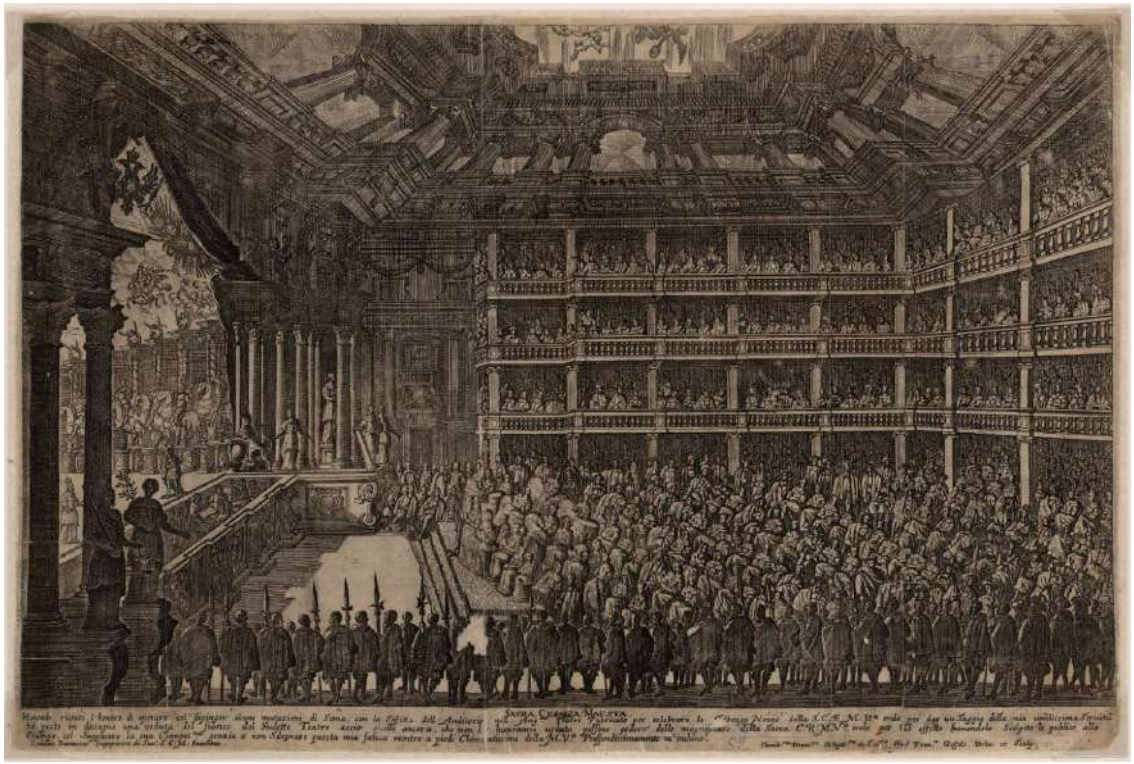


Fig 32. Interior del Teatro Auf Der Cortina de Viena durante la representación de Il Pomo d'Oro, grabado por Frans Geffels (1625-1694) según el diseño de Lodovico Ottavio Burnacini (1636-707), dim: 338 x 510 mm, BNE, invent/15440.

A pesar de la ostensible fastuosidad del teatro, únicamente hay constancia de la representación de otras tres obras, asociadas respectivamente a importantes acontecimientos de la estirpe imperial austríaca. Dos de ellas en 1674, una *Il Ratto delle Sabine*, con motivo del cumpleaños de Leopoldo I; e *Il Fuoco Eterno custodito dalle Vestali*,[120]para celebrar el nacimiento de la archiduquesa Anna Maria; mientras la tercera y última representación celebrada en el Teatro Cortina fue *La Monarchia latina trionfante*, a propósito de la celebración por el nacimiento del heredero al trono José de Habsburgo y Neoburgo en 1678.[121]Tras esta representación no hay constancia de que se hubieran escenificado otras producciones, siendo finalmente el teatro demolido a causa del asedio turco a Viena en 1683, para evitar que se convirtiera en un blanco, ya que estaba junto a las murallas de la ciudad. La destrucción del Teatro Cortina creó la

120 Sobre esta obra y la relevancia de las aportaciones escenográficas de la misma a la evolución de la historia del diseño escénico en el contexto europeo: MERINO, Esther. La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en "Il fuoco eterno" de Lodovico Burnacini, in *drammaturgia.it*, Firenze University Press, 2020: https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984

121 SOMMER-MATHIS, Andrea. The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in *Music in Art*, (Spring–Fall 2017), Vol. 42, No. 1-2, pp. 71-96, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York Stable URL: https://www.jstor.org/stable/10.2307/90019498 p.89.

necesidad de construir otro teatro de corte donde hacer visible el poder imperial, lo que propició la creación de un nuevo espacio teatral, el llamado Gran Teatro de Corte de Viena (Fig. 33, 34). Sin embargo, y contra todo pronóstico, esta vez no se asignó el trabajo a Lodovico Burnacini, quien había resuelto la exposición del programa propagandístico imperial con conspicuos resultados, sino al arquitecto y escenógrafo boloñés Francesco Bibiena (1659-1739), uno de los más reputados escenógrafos del momento, junto a su hermano Ferdinando Bibiena. En 1698, con motivo de la boda del hijo y heredero de Leopoldo I, José I, y la princesa Guillermina Amalia de Brunswick-Luneburgo (1673-1742) que tuvo lugar en 1699, el emperador decidió crear un nuevo teatro de corte en las dos estancias del palacio imperial, que, como se mencionó anteriormente, habían sido transformadas en teatro por medio de los proyectos de Giovanni Battista Carlone primero, y de Giovanni Burnacini posteriormente. Francesco llevó a cabo una remodelación total de dicho espacio que comenzó en 1698 y se dilató hasta 1705, a causa de los parones intermitentes que sufrió el proyecto debidos a diversas causas: como el incendio de 1699, o como el luto por el fallecimiento de Leopoldo I en 1705, para finalmente ser inaugurado el 21 de abril de 1708 con la representación de una ópera de Silvio Stampiglia y Giovanni Bononcini titulada *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* con motivo de la celebración del cumpleaños de la enviudada emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.

El teatro lígneo que diseñó Francesco, contaba con un arco de proscenio similar al diseñado por Lodovico Burnacini en el Teatro Cortina, y unos palcos tallados superpuestos en tres niveles por medio de una serie de pilastras, todo ello bajo la magnífica cuadratura del techo, atribuida a uno de los artistas más destacados de la época, el arquitecto jesuita Andrea Pozzo[122](1642-1709), donde se representan una serie de dioses olímpicos junto a alegorías de las artes. La profusa decoración, que abarcaba absolutamente todo el teatro, mostraba un complejo programa iconográfico que convertía el recinto en un templo de las artes bajo el patrocinio de los Habsburgo, que al mismo tiempo manifestaba el poder de la corte imperial, apreciable en dos estampas de los grabadores Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) y Christian Engelbrecht (1672-

122 Para Andrea Pozzo: ANGELIS, Alberto. La scenografia sacra di Andrea Pozzo a Roma e a Frascati, *Studi Romani*; Roma, Tomo 6, N.º 2, (Mar 1, 1958): pp. 160-170; BAGLIONI, Leonardo; SALVATORE, Marta. Andrea Pozzo e l'arte dei linguaggi scenici; HORN, Andrew. Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century, in *Journal of Jesuit Studies*, *6* (2), pp. 213-248:
https://brill.com/view/journals/jjs/6/2/article-p213_213.xml

1735), que muestran respectivamente el proscenio y el auditorio que Francesco Bibiena realizó para el emperador. Y es precisamente en el contexto de la corte imperial vienesa de principios de siglo XVIII donde se dieron las propuestas más originales en el diseño de palcos, como se aprecia en una de estas dos estampas donde destaca el gran palco imperial, basado en una derivación de serliana a dos niveles que ocupaba prácticamente toda la altura del teatro, emplazado sobre la puerta de honor que daba acceso a la sala,[123]articulados por unas columnas de orden gigantes de orden compuesto, al igual que las que flanqueaban la escena.



Fig 33. Auditorio y palcos del Gran Teatro de Corte de Viena (Großes Opernhaus) grabado por Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) y Christian Engelbrecht (1672-1735) del diseño de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1704. Deutsches Theatermuseum München, Inv.-Nr. VII 550 (F 1316).

123 LANGE, Hans. Pathos Der Distanz–Die Etablierung Der Zentralen Hofloge Im Theaterbau (1600–1750) Zwischen Distinktion Und Entrückung. In SCHARRER, Margret; LASS, Heiko; MÜLLER, Matthias. *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof–Oper–Architektur*. Heidelberg University Publishing, 2020, pp.136-137.



Fig 34. Proscenio y telón de escena del Gran Teatro de Corte de Viena grabado por Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) y Christian Engelbrecht (1672-1735) del diseño de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), (anterior a 1716), dim: 51.5 x 46 cm. Alemania, Deutsches Theatermuseum (Museo del Teatro Alemán de Múnich), Inv. VII/549.

Al igual que en Italia, además de las salas teatrales y los costosísimos espectáculos llevados a cabo en ellas, en Viena también se realizaron representaciones en espacios al aire libre, como jardines y lagos. Tal fue el caso del montaje de 1667, precisamente dentro de los mismo festejos por el matrimonio de Leopoldo I con Margarita Teresa, un espectáculo ecuestre de Francesco Sbarra titulado *La contesa dell'Aria e dell'Acqua***,** obra de la que se ha conservado el libreto en el que se incluyen los grabados de las magníficas coreografías, así como el espléndido diseño escenográfico de quien unos años antes (1660) llevó a cabo la remodelación del Teatro de los *Intrepidi* de Aleotti,[124]Carlo Pasetti (1639-1695), quien realizó el diseño de la *Grotta di Volcano*

[124] MERINO, Esther. Glimpses of the scenography of Farnesian shows in Spain: Carlo Passetti's Filo, in *American Research Journal of History and Culture*, Volume 4, Issue 1, pp.1-26, p.2.
https://www.arjonline.org/papers/arjhc/v4-i1/2.pdf

(Fig.36),[125]siendo este mismo espectáculo en el que la maquinaria escénica corrió a cargo de Lodovico Burnacini, donde se incluía un pasaje de tipo náutico con cuatro balsas representaban los cuatro elementos.[126]

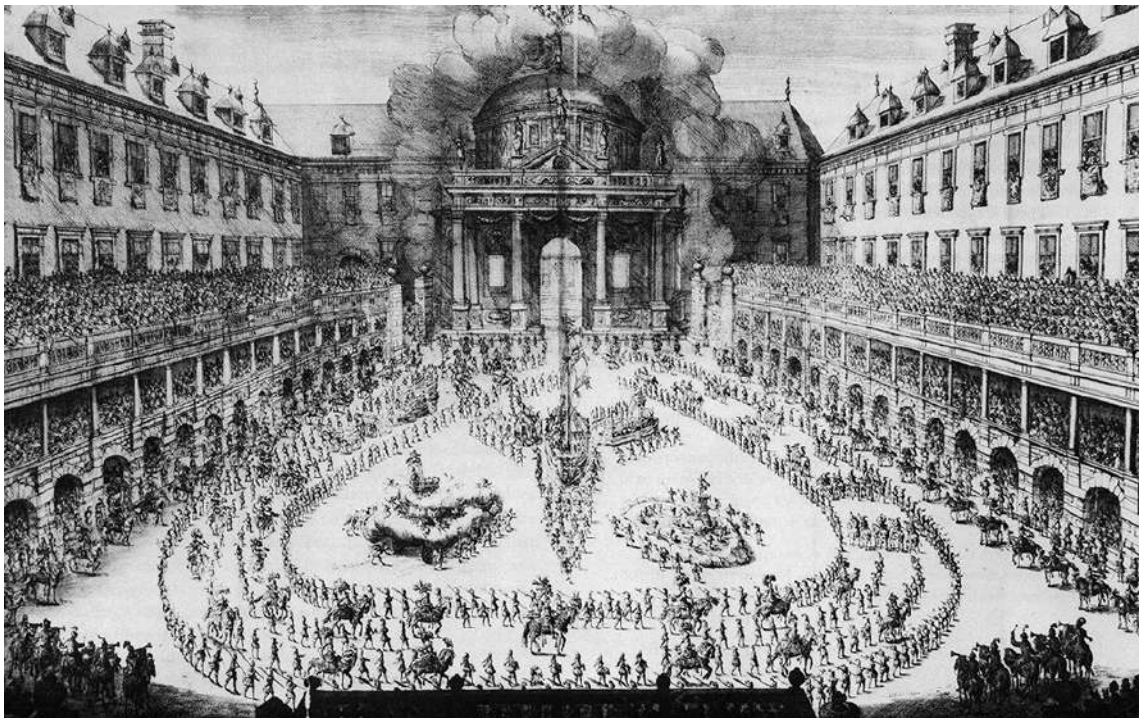


Fig 35. Grabado de uno de los números de Ballet ecuestre de La Contessa dell'aria dell'aqua, Viena, vista general de la procesión triunfal, 1667, dim: 400 x 645 mm. Deutsches Theatermuseum, Inv: IV 4777. https://www.bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F8698?lang=de

Como muestra la espectacular imagen de dicha obra (Fig.35), el ingente despliegue material, humano y técnico estaba perfectamente integrado en esta escena traducido en una exhibición descomunal que mostraba el poder militar como principal soporte imperial en el propio patio de la sede del emperador.

La denominada *Grotta di Vulcano* presenta una interesante propuesta en la que Pasetti integra la arquitectura en la naturaleza en una fórmula donde una serie de escalinatas discurren por las rocosidades informes de la gruta en la que se disponen distintos accesos que sin embargo no tienen un sentido real con respecto a la estructura, cuyo

125 SBARRA, Francesco, *La contesa dell'aria, e dell'acqua : festa à cavallo rappresentata nell'Augustissime nozze delle sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne*. In Vienna d'Austria: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667. https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=493070

126 RUANO DE LA HAZA, José María. La escena. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, 2003, pp. 250-271 / p.254.

interior se resuelve por medio de un espacio centralizado en el que se emplaza la fragua. La escena parece plantear un naturalismo arquitectónico, presentado por las pétreas columnas interiores, que contrasta con la anterior escena donde el orden y la simetría sirven como reflejo de las cualidades de la corte imperial asociadas al concepto de lo apolíneo.

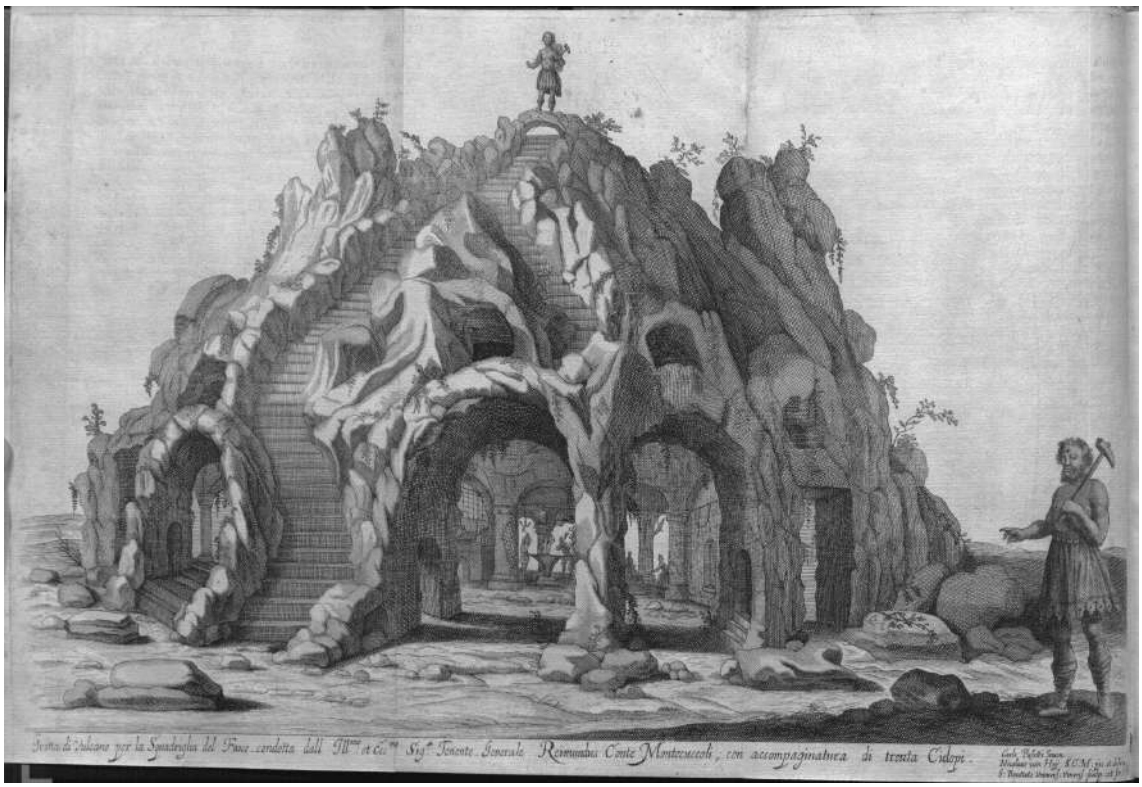


Fig 36. Diseño escenográfico de Carlo Pasetti (1639-1695), de la Grotta di Volcano incluído en el uno de los ejemplares de La contesa dell'aria, e dell'acqua: festa à cavallo rappresentata nell'Augustissime nozze delle sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne. In Vienna d'Austria: Appresso Matteo Cosmerovio, 1667. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, España. https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=493070,

Dentro del territorio italiano, junto a Venecia, otra de las ciudades que más había avanzado en la investigación del edificio teatral a finales del siglo XVII fue Roma. Desde la época de los espectáculos llevados a cabo en el teatro Barberini, diseñado por Bernini, inaugurado en 1632 con la representación de la ópera *Sant'Alessio*, y donde posteriormente, en 1642, se escenificó *Il Palazzo incantato di Atlante* de Giulio Rospigliosi, cuyas escenografías fueron realizadas por Andrea Sacchi (1599-1661): uno de los puntales de la pintura clasicista romana, se cimentó una importante cultura del

espectáculo entendido desde el punto de vista de más amplio, que aunaba la espectacularidad y disfrute con la más rigurosa oficialidad.

Con la llegada de Cristina de Suecia a Roma en 1655 se puso en marcha una importante promoción teatral, dentro de la que se engloba el proyecto para la creación de lo que fue el primer teatro público de Roma en época moderna, el Teatro Tordinona. El diseño de dicho espacio fue encargado en 1669 por el secretario de la reina sueca, Giacomo D´Alibert, a uno de los discípulos más aventajados de Bernini, el dibujante, escultor y arquitecto Carlo Fontana (1638-1714), auténtico protagonista del estudio del espacio teatral en la ciudad pontificia de finales de siglo e impulsor fundamental de la corriente clasicista. El nuevo teatro se proyectó en una antigua cárcel, donde Carlo Fontana tuvo que adaptar el espacio teatral a las irregularidades de la estancia, en la que dispuso una sala de 16 x 22 metros con una planta en forma de herradura, seis hileras de palcos superpuestos: donde se situó el palco de Cristina de Suecia en el segundo nivel, y un escenario de catorce metros de profundidad, aproximadamente, dotado de un sencillo arco de proscenio, que se prolongaba hasta conectarse con el borde superior de los palcos laterales, en el que se montó un sistema de bastidores con una cara frontal y otra diagonal, en alternancia, para evitar que el público más próximo al escenario pudiera ver parte del despliegue escenográfico desde los laterales, tal como se muestra en la imagen del Sir John Soane's Museum (117/15) (Fig. 37, 38, 39).[127]

La inauguración de dicho espacio tuvo lugar en 1671 con la representación de una ópera de Francesco Cavalli titulada *Scipione Affricano*, siendo clausurado tan solo tres años más tarde, en 1674, bajo el pontificado de Inocencio XI, hasta el 5 de enero de 1690, fecha en la que reabrió sus puertas. Tres años más tarde, Fontana realizó una remodelación y ampliación que incluía una prolongación de la estructura del escenario que se conectaba directamente con la *cavea*, aunque de nuevo la vida del renovado teatro no sería muy larga, ya que reinaugurado el 25 de enero de 1696 fue posteriormente demolido en agosto de 1697 por orden expresa del Papa Inocencio XII, quedando el teatro público comercial prohibido en Roma,[128]suspendiendose por tanto la

[127] En el Sir John Soane's Museum de Londres se conservan varios de los diseños de Fontana, incluyendo algunos del teatro Tordinona,
http://collections.soane.org/results

[128] CHARNA LYNN, Karyl, Italian Opera Houses and Festivals, The Scarecrow press, Toronto, 2005, p. 241.

actividad de los escenógrafos que entonces desarrollaban su trabajo en la Ciudad Eterna, como era el caso, entre otros, de Ferdinando y Francesco Bibiena.

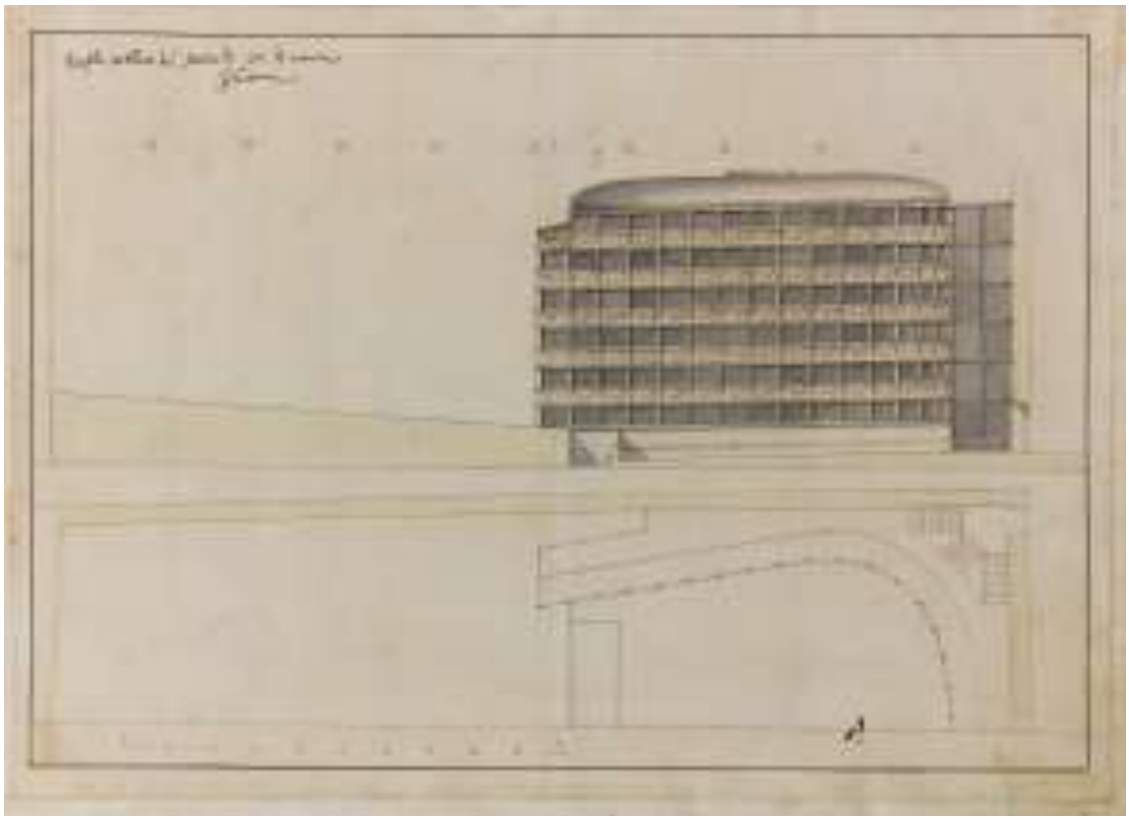


Fig 37. Carlo Fontana, Roma, Teatro Tordinona, Diseño alternativo no ejecutado, (5-6) Planta, planta parcial y sección mostrando 6 hileras de palcos, Sir John Soane's Museum, Londres, Número de referencia, Vol 117/6

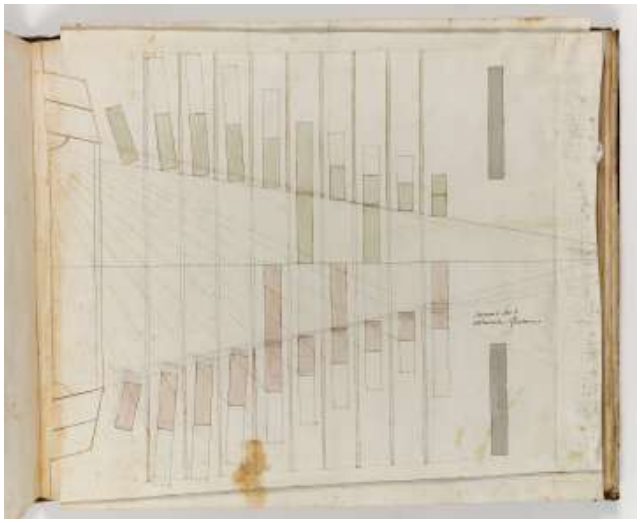


Fig 38. Carlo Fontana (1638-1714), Roma, Teatro Tordinona, escenario y auditorio, (14-15) Planos que muestran líneas de visión y alas en el fondo del escenario dispuestas en ángulos para evitar que el público vea a los jugadores que esperan, Sir John Soane's Museum, Número de referencia, Vol 117/15

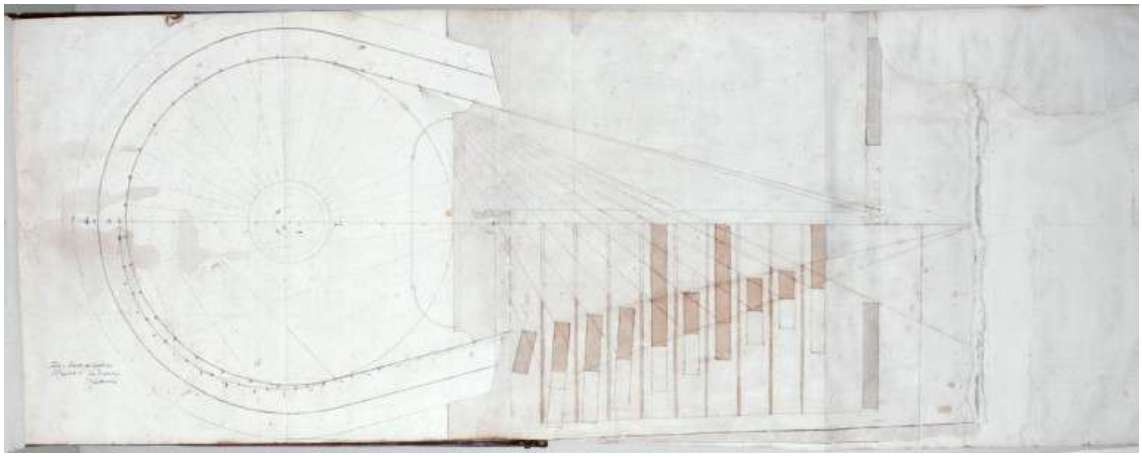


Fig 39. Carlo Fontana (1638-1714), Roma, Teatro Tordinona, escenario y auditorio, (14-15) Planos que muestran líneas de visión y alas inferiores del escenario dispuestas en ángulos para evitar que el público vea a los jugadores que esperan, Sir John Soane's Museum, Número de referencia, Vol 117/14

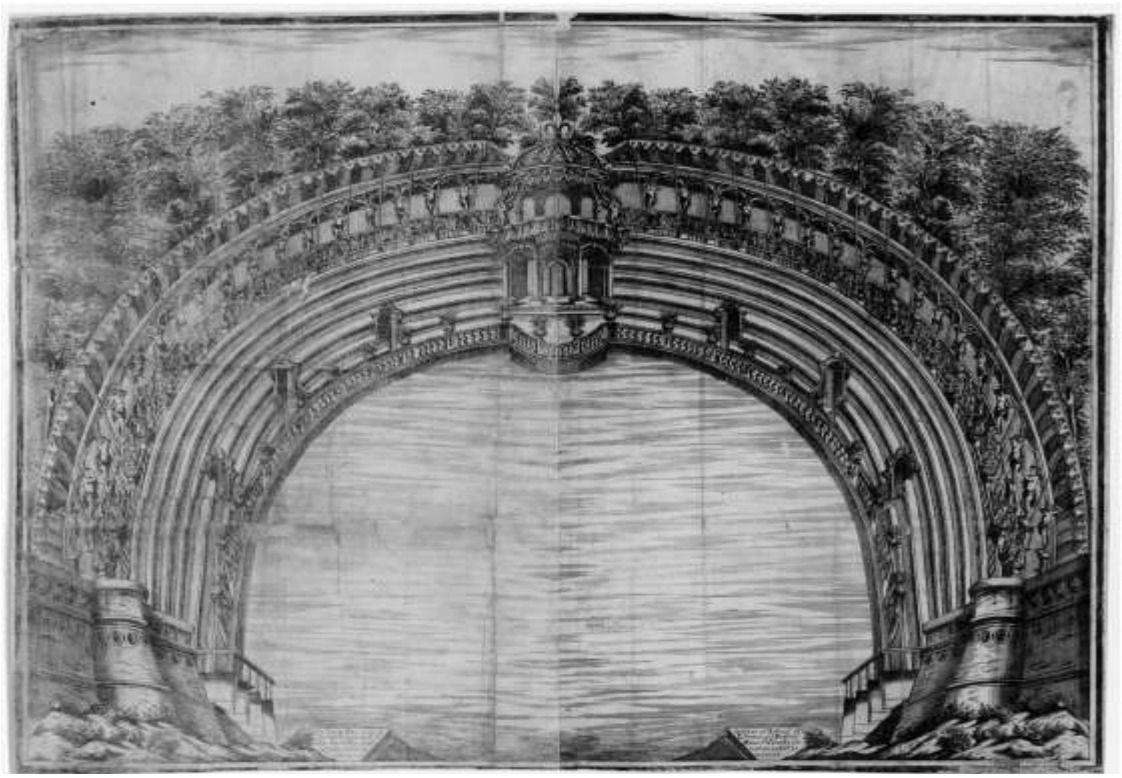


Fig 40. Parma, Teatro della Peschiera para el torneo de ópera La Gloria d'Amore de Gaspare Mauro, grabado en cobre 1690, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 33.

Dentro de los ambiciosos proyectos escenográficos de finales del siglo XVII se encuentra el gran evento celebrativo auspiciado en Parma por Ranuccio II de *La Gloria d'Amore* de Aureli y Sabadini, con motivo de la boda de Odoardo II Farnese (1666-1693), con Dorotea Sofía de Neoburgo (1670-1748) en 1690,[129]festejo en los que Ferdinando Bibiena, entonces activo en Parma, entró en contacto con los hermanos Mauro por medio de su participación en otra de las obras vinculadas a dicho evento, *L'età dell'Oro*.

El montaje de *La Gloria d'Amore* se realizó en el propio jardín ducal el que sirvió como espacio de representación para las impresionantes escenas diseñadas por uno de los escenógrafos más sobresalientes de finales de siglo, Gasparo Mauro, que incluían una espectacular *naumachia*, para la que se debió excavar una enorme *peschiera* (especie de estanque) de forma elíptica de la que surgía una isleta sobre la que se dispuso un espacioso palco escénico (Fig. 40, 41), siendo el veneciano Orazio Franchi el diseñador del vestuario de esta imponente puesta en escena,[130]mientras que las coreografías fueron encargadas al milanés Federico Crivelli (1694-?).

129 Sobre las fiestas de Parma: CIRILLO, Giuseppe. *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*. Silva, 1989.

130 DONATI, Paolo. Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche del medesimo di Paolo Donati Parmigiano, architetto teatrale Accademico di Bologna e professore della Reale Accademia di Firenze, Stamperia Blanchon, Parma, 1817**,** p.86.

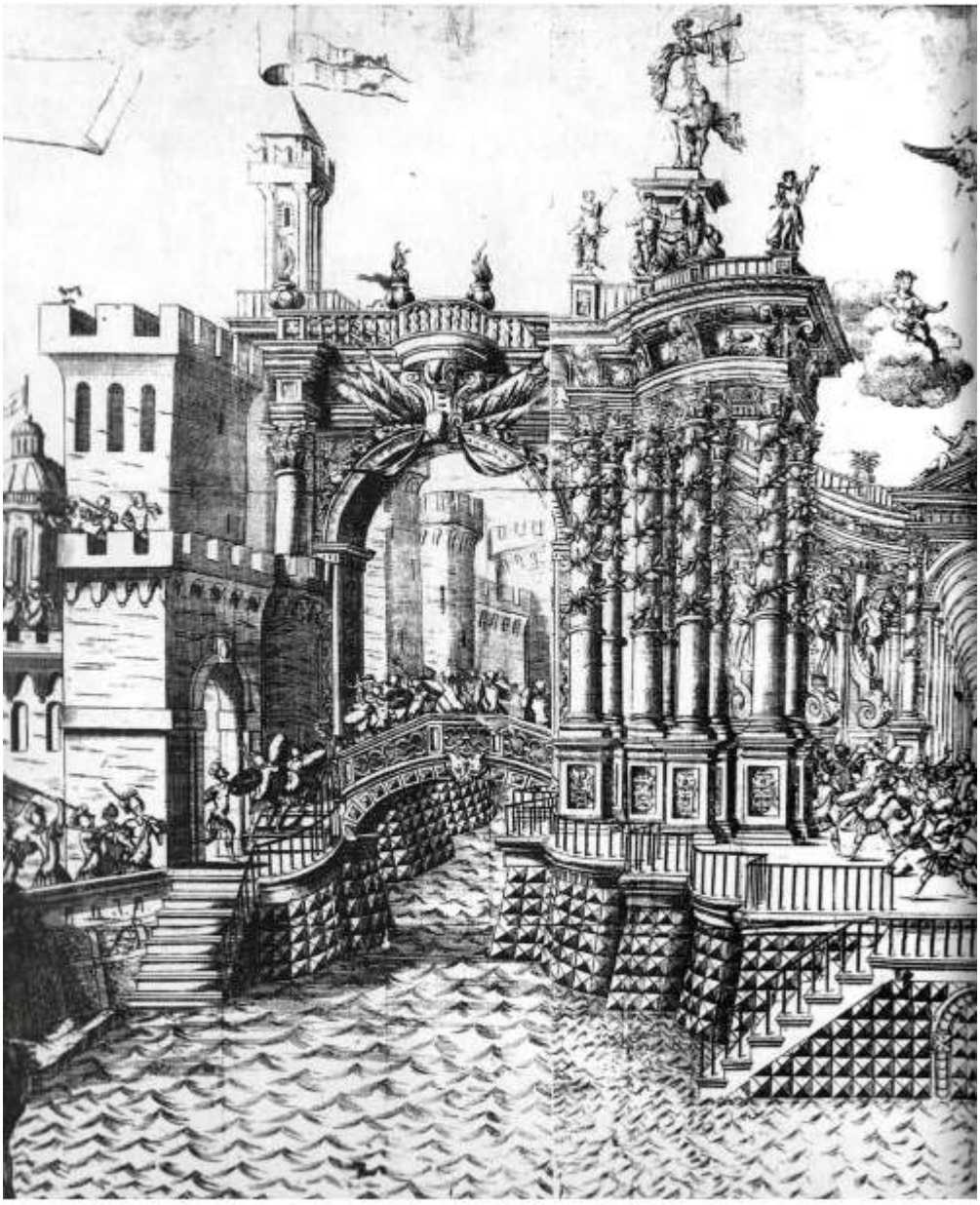


Fig 41. Diseño escenográfico de Luogo delizioso di Dejanira presso le mura di Calidonia, Gloria d'amore,1690, Giardino Ducale di Parma, Biblioteca Palatina o municipal. Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale.

En Nápoles también se adoptaron los modelos de edificio teatral que iban cambiando su morfología a medida que surgían nuevas exigencias tanto del género operístico, como de la gestión del modelo de teatro comercial implantado en Venecia y Génova. El primer registro que se tiene en Nápoles de un espacio permanente dedicado a la representación teatral se remonta a finales del siglo XVI. Se trata de la llamada *sala de Commedia di S. Giorgio dei Genovesi*, en el callejón *Stufa* San Giorgio. Construida sobre 1550, la denominada como sala de la *Commedia Vecchia*, fue el primer teatro público de Nápoles, donde actuaban las compañías tanto italianas, como españolas, que

daban vida a las clásicas figuras enmascaradas de la *Commedia dell'Arte*. El teatro fue adquirido en 1587 por un consorcio de comerciantes genoveses adoptando el nombre de sus patrocinadores. Según un contratto con la *Compagnia dei Desiosi di Viterbo* de 1603,[131]era un espacio no demasiado amplio, aunque estaba provisto de los elementos imprescindibles para llevar a cabo la representación de comedias: 20 palcos y corredores con bancos y mesas dispuestos tras los palcos de la primera fila, además de un parterre que ejercía las funciones de platea, donde se disponían butacas para acomodar a unos 200 asistentes, como si de un teatro en miniatura se tratara.[132]

A esta primera estancia siguieron, en la primera mitad del XVII, otros espacios de representación de dimensiones más bien reducidas como la Sala de la Porta della Calce, un pequeño teatro del que se documenta actividad en 1615; la Stanza de la Duchesca, activa bajo la dirección del empresario Andrea della Valle desde 1613 hasta 1626, fecha en la que dicho espacio fue convertido en iglesia; o el teatro-jardín al aire libre Porta Capuana. Sin embargo, en ninguno de estos lugares citados se representaron obras musicales.[133]

En 1618 se inauguró un nuevo espacio, la *stanza di San Giovanni de' Fiorentini*, para cuya apertura se representó *Il Pastor Fido* de Guarini, interpretada por la compañía del ferrarense Pier Cecchini, apodado Fritellino. Esta sala, que durante gran parte del XVII fue conocida como la sala de la *Commedia Spagnuola*, debido a las compañías españolas que allí representaban sus obras,[134]supuso una clara evolución en lo que respecta a la funcionalidad espacial con respecto a su predecesora, *la Stanza dei Genovesi*. El *Teatro dei Fiorentini* incluyó dos entradas, de las cuales la principal daba a la platea, donde se emplazaba a los espectadores en las 256 sillas, mientras la otra entrada daba a los corredores que distribuían el acceso a los palcos.[135]

---

131 MANCINI, Franco. *Scenografia Napoletana dell'età barroca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1964, p.13.

132 COMES, Federica. 2016, p.30.

133 FABRIS, Dinko. *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Routledge, 2007, p. 23.

134 LÓPEZ MARTÍN, Ismael. Educando al público y al Rey: Un caso de permisos en el Teatro Dei Fiorentini De Nápoles, Educating the audience and the king: a case of licenses in the Teatro dei Fiorentini in Naples, Universidad de Zaragoza, *Cuadernos dieciochistas*, 18, 2017, Ediciones Universidad de Salamanca / CC BY-NC-ND, pp. 427-431/ p. 428.

135 MANCINI, Franco.1964, p.14.

Unos años más tarde la indagación del espacio teatral en Nápoles se acabó materializando en el Teatro de *San Bartolomeo*. Proyectado por los gobernadores del *Ospedale degli Incurabili*, quienes iniciaron el patrocinio de este nuevo espacio, que se convirtió en el mayor edificio teatral de la segunda mitad del siglo en Nápoles, el *San Bartolomeo* (Fig.42) fue edificado en 1620 en las inmediaciones de la iglesia homónima. Este teatro, que inicialmente programaba solo representaciones no musicadas, fue inaugurado en noviembre de 1621, una vez finalizadas las obras, con la comedia *Li tre capitani vanagloriosi* del comediógrafo y actor de Capua Silvio Fiorillo (1560-1632). El *San Bartolomeo* acabó siendo, en cierto modo, el centro de las representaciones cortesanas desde la primera mitad del siglo XVII, ya que en muchas ocasiones las obras que se representaban allí eran llevadas posteriormente al teatro del palacio real.[136] El teatro original tenía una planta rectangular; un palco escénico provisto de maquinaria escénica; 34 palcos dispuestos en dos niveles superpuestos y coronados por una balaustrada donde también se emplazaba a los espectadores; y 310 butacas en la zona de la platea, tal como muestra el grabado de la colección Mancini que se incluye en la publicación monográfica.[137]

Sin embargo el auténtico centro neurálgico del programa político cultural de la corte virreinal napolitana a mediados del XVII, y por tanto de Nápoles, fue el Teatro de Corte del palacio real. En 1651, el virrey Íñigo Vélez y Guevara de Tassis, Conde de Oñate (VIII), (c.1597-1658), auspició la llegada a Nápoles de la compañía *Febi Armonici*, con el fin de representar el montaje de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi. A falta de un espacio apropiado que pudiera acoger apropiadamente dicha obra musical, el propio Oñate encargó al ingeniero real Onofrio Antonio Gisolfo la remodelación de un antiguo pabellón del primer piso del palacio real, utilizado para el juego de pelota, que fue transformado en un auténtico teatro, como *instrumentum regni*, el *Teatro di Corte della Reggia di Napoli*, el primer teatro de la ópera de la ciudad, que fue finalmente demolido en 1668.[138] Durante la insurrección napolitana de 1647-1648 contra el virreinato español, el *San Bartolomeo* sufrió un grave deterioro, por lo que fue remodelado en 1652, fecha en la que el coreógrafo y escenógrafo Giovanni Battista Balbi modificó el

136 COMES, Federica. 2016, p.32.

137 Napoli. 1964, p.15.

138 COMES, Federica. *Gli spazi dell'architettura per la musica. L'esperienza napoletana. Il teatro San Carlo e il Conservatorio di San Pietro a Majella*, Editrice Zona, 2016, pp. 31-32.

obsoleto palco escénico adaptándolo a los nuevos espectáculos musicales que se representaron desde entonces en adelante,[139]a partir de que en el palacio real se comenzara a programar este tipo de eventos. Tras sufrir un incendio en 1681 que arruinó casi por completo el teatro, el San Bartolomeo fue reconstruido en 1682, llevándose a cabo otra ampliación en 1696 por encargo del conde de Medinaceli, donde se incrementó a seis el número de niveles de palcos, desde los tres niveles que presentaba cuando se produjo el citado incendio del 1681. Pero pese a los progresos estructurales logrados por las distintas modificaciones, entre los que se ha de destacar la intervención de Ferdinando Bibiena: quien en 1699 modificó el palco-escénico e incrementó la maquinaria escénica, el San Bartolomeo siguió estando condicionado por su disposición espacial inicial en forma de rectángulo y con un techo abovedado, tal como se percibe en la imagen, donde se muestra el interior del teatro antes de su remodelación en 1696, donde se aprecia la ausencia de gradas y la forma rectangular que impedía la óptima visión del espectáculo. Sin embargo, el San Bartolomeo siguió siendo el único teatro dedicado a la representación de óperas (exceptuando el nuevo *Teatro Fiorentini* inaugurado en 1707), cuya actividad alcanzó sin embargo los años treinta del siglo siguiente.



Fig 42. Interior del Teatro San Bartolomeo de Nápoles, antes de 1696. Victoria & Albert Museum, S.6079-2009 https://collections.vam.ac.uk/item/O1152080/print-engraving-h-beard-print-collection/h-beard-print-collection-print-mondhare/

[139] MANCINI, Franco. 1964, p.16.

Los logros adquiridos, sobre todo el siglo anterior, especialmente en las últimas dos décadas, fueron el germen de las propuestas de edificio teatral que se llevaron a cabo en el siglo XVIII. Muchos de los teatros que alcanzaron el *Settecento* fueron creados en el siglo anterior, y modificados posteriormente: como fue el caso del Teatro Cocomero de Florencia: al que se agregó un palco real en 1711, además de dos órdenes más de palcos entre 1752 y 1754; o el Teatro de la Fortuna de Fano, renovado en 1718 por Ferdinando Bibiena y su hijo Antonio, autor este último del diseño del Teatro Scientifico de Mantua, construido entre 1767-1769, en cuya renovación escenográfica se reflejó la asimetría y flexibilidad del nuevo lenguaje que los Bibiena venían elaborando desde finales del siglo anterior.

Uno de los primeros teatros que inauguraron el siglo XVIII fue precisamente el Teatro de *Sant'Agostino* de Génova. Creado en 1701 bajo el patrocinio de Nicolò Maria Pallavicino, quien auspició su construcción en un terreno que había comprado entre las iglesias de San Donato y *Sant'Agostino*. El nuevo teatro genovés, concluido ya en 1702, presentaba una sala en forma de herradura con una superposición de palcos en cinco niveles. Posteriormente el teatro fue adquirido por la familia Durazzo, quienes entonces eran también propietarios del centro de mayor actividad teatral del siglo XVII, el Teatro *Falcone*, y quienes llevaron a cabo ciertas reformas en el *Sant'Agostino*, como la adición de dos palcos más por cada hilera, además agregar un sexto nivel de palcos a fin de poder emplazar a un mayor número de espectadores, logrando un cierto monopolio de la actividad teatral genovesa, ya que si bien es cierto que había otros pequeños teatros como el *Vigne*, durante el siglo XVIII el *Sant'Agostino* albergó numerosas representaciones operísticas en Génova, en una conveniente alternancia con el Teatro *Falcone.*

Otro de los teatros de nueva construcción que se realizaron en la primera década del XVIII fue el Teatro Nancy (Fig. 43, 44) en Francia, cuyo diseño asumió Francesco Bibiena. Probablemente debido al éxito del proyecto llevado a cabo por el escenógrafo y arquitecto boloñés en la corte imperial, el duque de Lorena Leopoldo I (1679-1729) encargó a Francesco el proyecto de este teatro como parte de una campaña promovida por el duque con el objetivo de reorganizar y actualizar lo que constituía el instrumento político más poderoso, basado en los servicios operísticos y musicales de la corte,

posiblemente para tratar de equiparar la corte local con la gran corte de Versalles. La construcción comenzó en abril de 1708 terminó en noviembre de 1709, fecha en la que se inauguró el nuevo teatro, con cuatro órdenes de palcos superpuestos, donde se incluyó el palco ducal, y dos palcos laterales reservados para la corte, que conectaban con el escenario, en el que se distinguía un proscenio curvilíneo. El diseño de Francesco Bibiena muestra una clara referencia de la tipología planteada por Andrea Seghizzi tanto en el *Formigliari* de Bolonia como en el *Falcone* de Génova en la primera mitad del siglo anterior, aunque también hay recursos que remiten a Vigarini, como la gran profundidad del palco escénico, que medía el doble que el auditorio, para emplazar el gran despliegue de maquinaria, en la línea de la parisina *Salle des Machines*.[140]

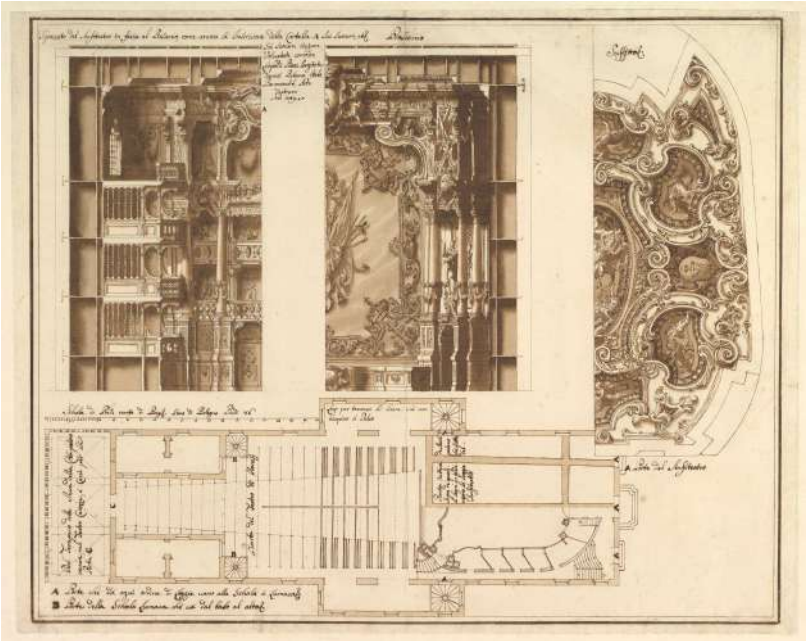


Fig 43. Diseños para el Teatro de Nancy: vista de la mitad del proscenio y la mitad de una sección del mismo; Fin del Techo; y planta, Asistente de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1659-1739, MET Museum, Nueva York, (41,8 x 52,4 cm), nº 1972.713.60

140 D'AMIA, Giovannia. Un disegno per L'Opéra di Nancy nella Bibliothèque di L'Opéra di Parigi, in *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea, Firenze, 2002, p.128.

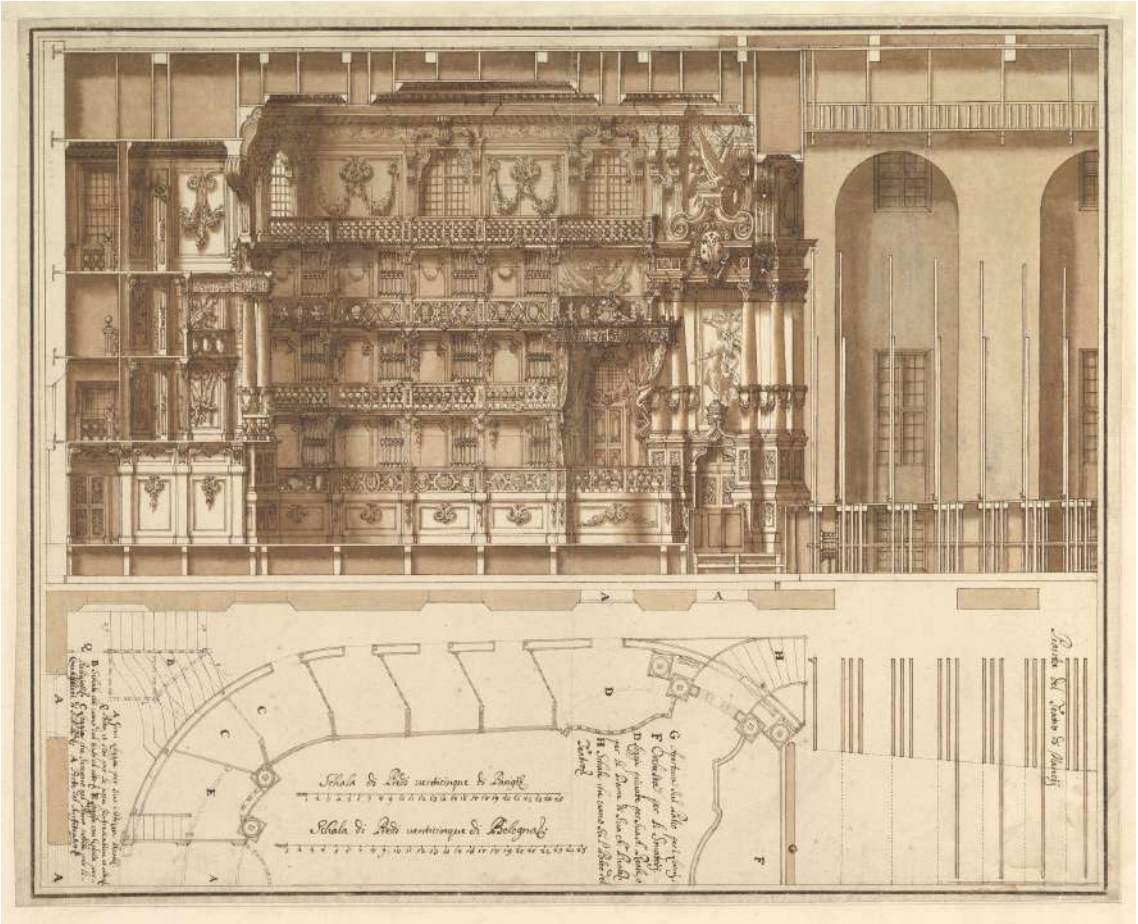


Fig 44. Diseños para el teatro de Nancy: sección longitudinal y planta media. Asistente de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1709, dim: 41,3 x 51,3 cm, MET Museum, Nueva York, nº 1972.713.61 *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340183*

En Roma desde la primera década del siglo XVIII se vivió un auténtico resurgimiento del teatro que se reflejó en la aparición y actividad de los diversos centros que surgieron a lo largo de todo el siglo.[141]Muestra de ello fueron espacios como el Teatro della Pallacorda, provisto de cuatro órdenes de palcos superpuestos,[142]e inaugurado en el carnaval de 1715 con la representación de *Il Creso re di Lidia*, cuyo diseño se encargó en 1714 al arquitecto y diseñador de escenarios romano Nicolo Michetti (1677-1758),

141 Para lo relativo a esta cuestión: ADAMI, Giuseppe. Roma nel XVIII secolo a cura di P. Micalizzi, Roma, Edizioni Kappa, 2003: Teatro della Pallacorda (Metastasio); Teatro di Torre Argentina; Teatro della Pace; Teatro Valle; Anfiteatro Corea (Augusteo); Chiesa Dei Santi Ildefonso e Tommaso di Villanova; Chiesa di S. Elena dei Credenzieri.

142 PINTO, John A. Nicola Michetti and Ephemeral Design in Eighteenth-Century Rome, in *Memoirs of the American Academy in Rome* , 1980, Vol. 35, Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries (1980), pp. 289-313+315-322, University of Michigan Press for the American Academy in Rome, p.302.

quien había trabajado con Carlo Fontana en Roma, e igualmente había asumido diversos diseños escénicos en el palacio de la Cancillería bajo el patrocinio de Ottoboni entre 1707-1708, así como las escenografías para *la Dorisbe*, *Il trace en catena*, e *Il Pirro* de Franchi ya en 1717 en el Teatro Capranica; el Teatro Valle (1727): dotado de cinco filas de palcos en altura, cuya construcción fue encargada por Camilo Capranica a Tommaso Morelli; o el Teatro *Argentina* (1732), auspiciado por la familia Sforza Cesarini. Son solo algunos de los teatros romanos que formaron parte del mosaico de salas de espectáculos dieciochescas.

Sin embargo, anteriormente hubo dos centros que fueron sobresalientes ejemplos de la adaptación a las nuevas necesidades de las complejas obras que debían acoger, y que formaron parte de esa transición hacia la nueva corriente clasicista. Uno de los teatros que más claramente mostró dicha adaptación a los nuevos planteamientos fue el Teatro *Capranica* de Roma, construido en el palacio homónimo, como el segundo teatro público de la Ciudad Eterna. Pompeo Capranica (1647-1706) fue el impulsor de la creación de este espacio que fue inaugurado en 1679 con la representación de una obra de Bernardo Paquini, *Dov'è amore è pietà*. El teatro fue sin embargo remodelado en 1694, donde se dispuso una planta en forma de U con seis niveles de palcos superpuestos que fue reinaugurado como nuevo teatro público en enero de 1695, aunque sin embargo, todavía no tenía una entrada pública, por lo que los asistentes debían ingresar al recinto por la planta baja del palacio Capranica, que en 1699 cerró sus puertas, ya que el Papa Inocencio XII (1615-1700) prohibió las representaciones teatrales públicas hasta 1711, fecha en la que reabrió el teatro, esta vez bajo la protección del cardenal Pietro Ottoboni quien encargó a Juvarra la renovación escénica de dicho teatro, ya bajo el foco de los valores del nuevo siglo, basados en una pretendida vuelta a los ideales clasicistas impulsados por la Academia Arcadiana de la que Ottoboni era miembro, y uno de su principales impulsores, cuyo objetivo era la implantación del drama pastoral en sustitución de los dramas barrocos con complejas y excesivas alegorías, programa cultural que se transmitió por medio de las representaciones que auspició en el teatro del palacio de la Cancillería de Roma, entre las que destacan *Il Costantino Pio* (1710), *Teodosio il Giovane (*1711) e *Il Ciro*

(1712).[143] A raíz de dicho impulso reformador, la empresa de Ottoboni convirtió al Capranica en el centro de representaciones operísticas públicas más importante de Roma, donde se pudieron presenciar impresionantes diseños escenográficos de dos de los más grandes diseñadores de escena del siglo, Francesco Bibiena (1659-1739) y Filippo Juvarra (1678-1736).

Otro teatro creado a la luz de este nuevo resurgimiento de la tradición arquitectónica teatral romana fue el Teatro de Antonio Alibert, cuya construcción venía a materializar un proyecto que había planeado durante mucho tiempo atrás su padre, Giacomo D'Alibert (1626-1713), quien había dirigido el primer teatro público de Roma, el Tordinona, destruido en 1697 por orden del Papa Inocencio XII. Su construcción comenzó en 1716 bajo la supervisión de Matteo Sassi (1646-1723), y fue finalmente inaugurado en 1718 con el estreno de la ópera *Alessandro Severo* de Francesco Mancini, llegando a ostentar el honor de ser el teatro más grande de Roma, con una superposición de siete niveles con 32 palcos respectivamente. Tan solo un año después de dicha inauguración, se pidió a Francesco Bibiena acudir a Roma para realizar una remodelación del Teatro de Antonio *D'Alibert* (Fig.45), quien amplió el interior, adquiriendo el auditorio la forma de "curva fonética" (a medio camino entre un rectángulo y una herradura). Tras esta importante remodelación y con motivo de la celebración del carnaval de 1720 el teatro fue abierto nuevamente con la representación de dos óperas, *Lucio Vero* y *Astianatte*, ambas con texto de Apostolo Zeno, música de Gasparini y escenografías de Francesco Bibiena.[144]En 1726 el teatro cambió de dueños y de nombre pasando a llamarse *Teatro della Dame*, activo hasta 1863.

[143] MERINO, Esther. La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: il Ciro : Juvarra Et in Arcadia ego, in Ludica: annali di storia e civiltà del gioco: 27, 2021, Roma: Viella, 2021, 2021, pp 25-42 / p. 10.

[144] RAGGI, Giuseppina. The Queen Of Portugal Maria Anna Of Austria And The Royal Opera Theaters By Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena, in Music in Art International Journal For Music Iconography Vol. XLII, no. 1–2 Spring–Fall, Research Center for Music Iconography, N.Y. 2017, p.14.

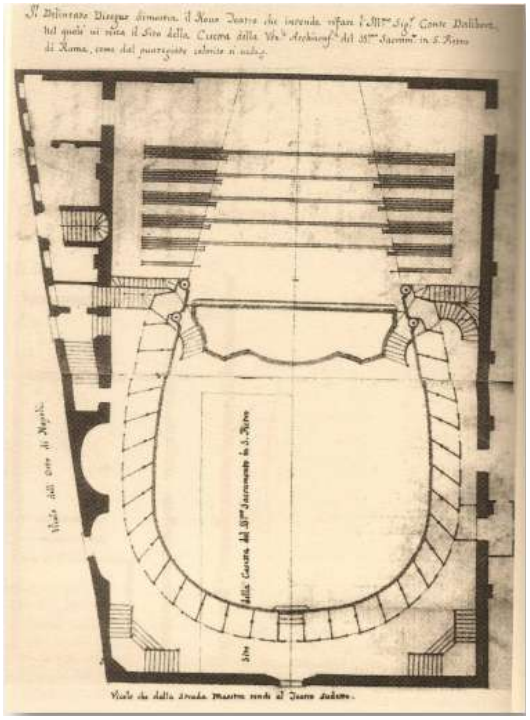


Fig 45. Diseño de la planta del Teatro Alibert atribuido a Francesco Bibiena, 1719, ASR, 30, Notari Capitolini

También comenzaron a surgir nuevos teatros a partir de la tendencia clasicista impulsada por diversas iniciativas, que acabaron propiciando el surgimiento de nuevos espacios como el *San Carlo* de Nápoles (1737), o el Regio de Turín (1738) (Figs.46, 47), bajo la promoción de Vittorio Amadeo II de Saboya (1666-1732), quien vio necesario crear un espacio más amplio que el teatro del palacio ducal, cuyo proyecto original fue encargado a Juvarra para ser realizado en la *Piazza Castello*, quien sin embargo falleció antes de comenzar el proyecto que fue finalmente acometido por Benedetto Alfieri (1699-1767), quien bajo el auspicio de Carlo Emmanuel III (1701-1773), llevó a cabo el proyecto en 1738, cuya inauguración se produjo en 1740. El nuevo recinto de espectáculos presentaba un amplio espacio, profusamente decorado con oro y estuco, capaz de albergar unos 2500 espectadores, con cinco niveles de palcos. El teatro que Alfieri creó para los Saboya se estableció como modelo referencial de arquitectura teatral que pronto se reflejó en otros teatros como el de *La Scala* de Milán (1778), cuyo diseño fue encargado por el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, José II (1741-1790) a Giuseppe Piermarini (1734-1808), quien diseñó un imponente escenario, que todavía hoy es uno de los más grandes de Italia, y una gran platea con seis niveles de palcos, que venía a ser una versión mejorada del antiguo teatro ducal que había desaparecido pasto de las llamas en 1776.

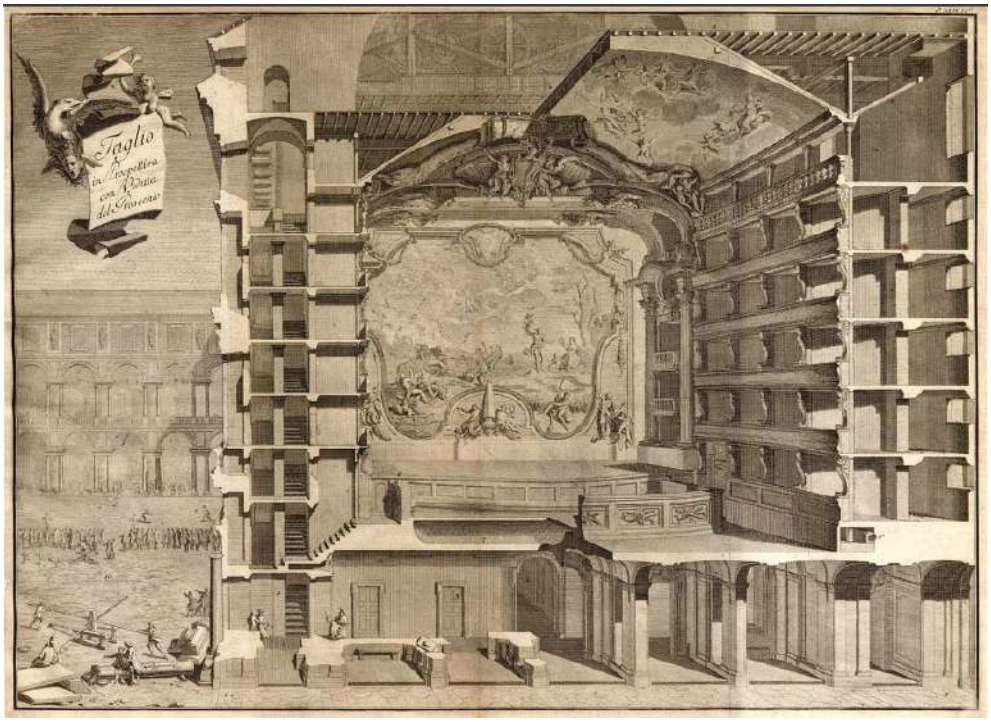


Fig 46. Imagen del Teatro Regio de Turín incluida en el documento del arquitecto Benedetto Alfieri, titulado Il nuovo Regio Teatro di Torino, 1761, stamperia reale, Torino, en Archivio di Teatro Regio di Torino

http://archivi.teatroregio.torino.it/backoffice/media/regio/images/8/7/88551_ca_object_representations_media_8725_original.pdf

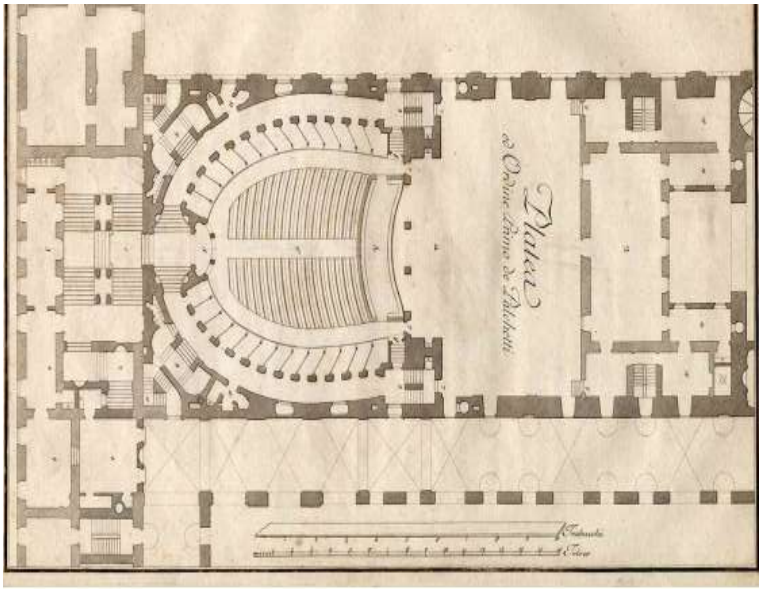


Fig 47. Imagen de la planta del Teatro Regio de Turín incluida en el documento del arquitecto Benedetto Alfieri, titulado Il nuovo Regio Teatro di Torino, 1761, stamperia reale, Torino, en Archivio di Teatro Regio di Torino, http://archivi.teatroregio.torino.it/oggetti/?id=12474

En la zona del Véneto, donde Venecia se había erigido como prolífico epicentro del espectáculo teatral italiano desde la primera mitad del XVII, varios de los teatros que fueron creados en esa época llegaron al siguiente siglo, como fue el caso del San *Giovanni Crisostomo* (Fig. 48), o el *San Samuele* (Fig. 49) que prolongaron su actividad hasta el *Settecento*.



Fig 48. Interior del Teatro San Giovanni Crisostomo, grabado de Vincenzo Maria Coronelli, 1709, Museo Correr - Fondazione Musei Civici Venezia, dim: 184 x 254 mm, Inventario di Museo o Soprintendenza: P.D. 3503.

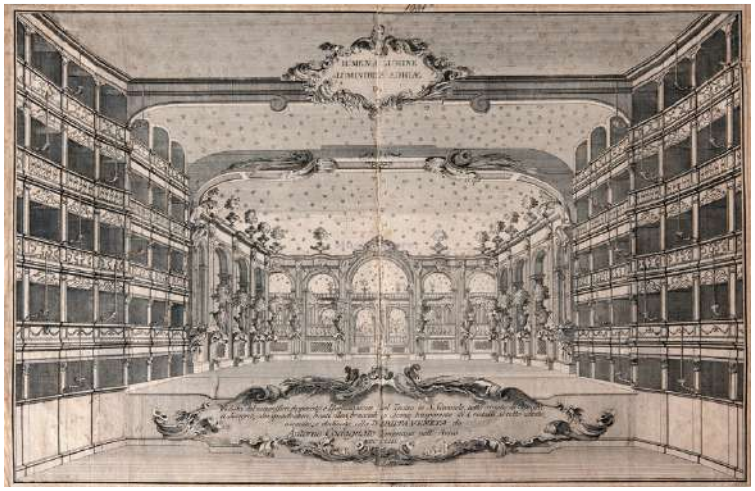


Fig 49. Interior del Teatro San Samuele con el sistema de iluminación a base de espejos y lámparas de aceite, grabado de Antonio Codognato, 1753, Archivo fotográfico de la Fondazione Musei Civici di Venezia, dim: 516 x 367 mm, Correr 1081, Museo Correr. M18973.

Sin embargo, el teatro que mejor mostró el desarrollo de la arquitectura del espectáculo dieciochesco en el Véneto fue el Teatro Filarmónico de Verona de Francesco Bibiena (Fig. 50, 51, 52), que pasó a ser uno de los edificios teatrales más icónicos de Italia.Desde la segunda mitad del *Seicento* Verona se convirtió en un punto de parada obligada en el itinerario que realizaban las compañías itinerantes de la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo, no estaba dotada de un teatro capaz de asumir los complejos requerimientos escenográficos que se realizaban en la época. El 15 de abril de 1701 uno de los más grandes intelectuales del momento, el marqués Scipione Maffei se unió como miembro a la Academia Filarmónica de Verona, una asociación de intelectuales interesados en la música y el canto, fundada en 1543, junto a los que fundó en septiembre 1705 la colonia veronesa de la Arcadia. En 1712 Maffei impulsó la iniciativa de la construcción de una teatro que pudiera cubrir las carencias de los espacios de representación de Verona, incapaces de albergar las fiestas públicas y privadas, así como las representaciones teatrales, con la elegancia que requerían, por lo que finalmente en 1716 se encargó a Francesco Bibiena la construcción de un auténtico teatro para la representaciones de dramas musicales, cuya construcción comenzó ese mismo año y concluyó trece años después, en 1729. Tras la finalización de las obras el teatro presentó la estructura, que ya había quedado codificada desde el siglo anterior, con una amplia sala, un escenario con un arco de proscenio y cinco niveles de palcos superpuestos. La inauguración, inicialmente prevista para 1630, acabó por realizarse el 6 de enero de 1732 con la representación de la *Fida Ninfa*, con libreto del propio Scipione Maffei y partitura de Antonio Vivaldi (1678-1741), cuyas escenografías se encargaron a Francesco Bibiena, quien diseñó cuatro fondos de escena muy en consonancia con las propuestas arcadianas: una escena de bosque, una escena de montaña con grutas, un puerto de mar y un prado florido.[145]

El teatro fue destruido por las llamas en enero de 1749, siendo posteriormente reconstruido bajo el patrocinio de la Academia Filarmónica que encargó al arquitecto Paglia la reconstrucción sobre el diseño primigenio de Bibiena, cuya nueva inauguración se realizó en 1774 con la representación de *Lucio Vero* de Apostolo Zeno y David Pérez.

---

145 Corso di Laurea Magistrale in Storia delle arti e gestione dei beni artistici, Tesi di Laurea Magistrale Catone in Utica di Antonio Vivaldi: Edizione critica dell'Atto II e vicende storiche dell'opera, 2018/2019, Universita Ca' Foscari, Venezia, Relatore Prof. David Douglas Bryant Correlatore Prof. Alessandro Borin Laureanda Arianna Berardo), p.21. http://157.138.7.91/bitstream/handle/10579/16560/846983-1230891.pdf?sequence=2

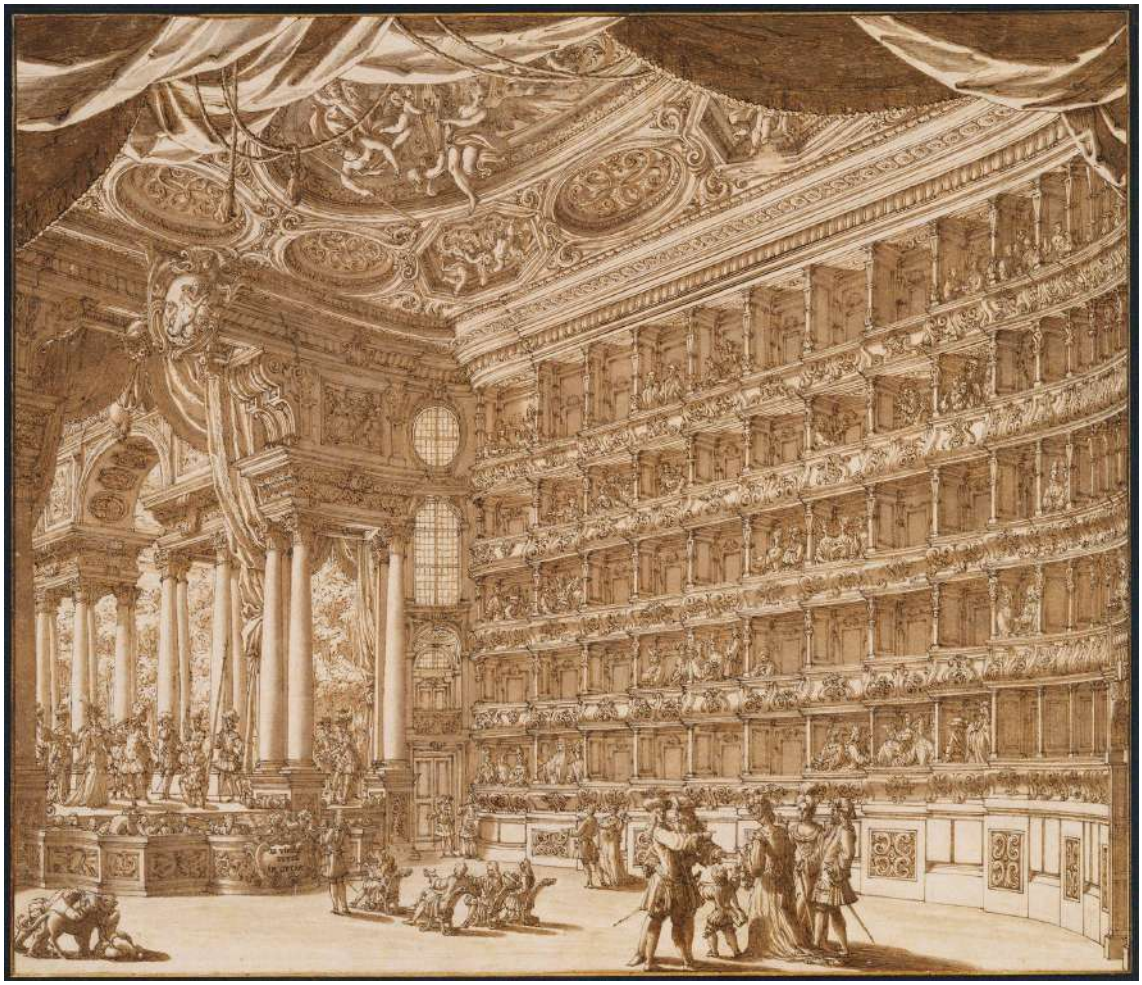


Fig 50. Francesco Bibiena y Giuseppe Chamant, dibujo del auditorio y escenario del Teatro Filarmónico de Verona, durante los preparativos para la representación de la Fida Ninfa c. 1729, Windsor Castle Collection, RCIN 910766

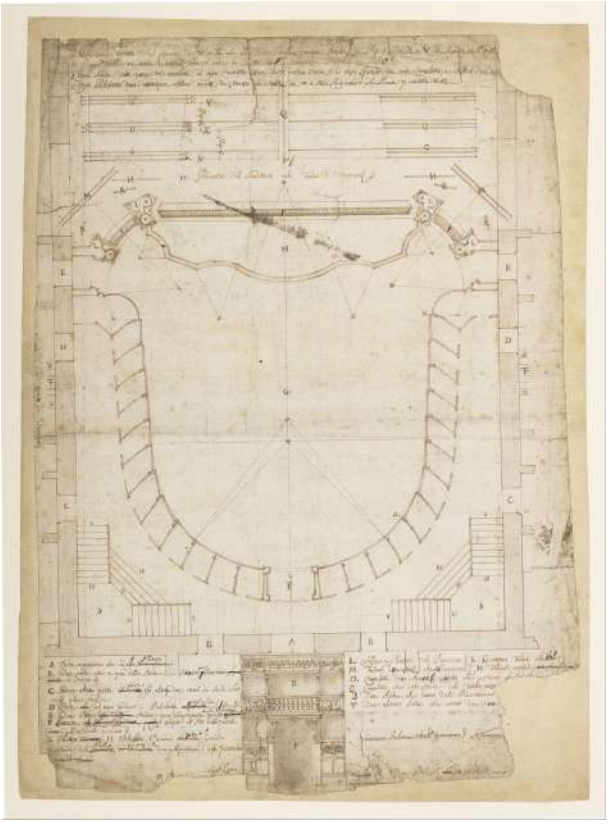


Fig 51. Dibujo del Teatro Filarmónico de la Accademia Filarmonica (Academia Filarmónica), auditorio y entrada principal, Verona, Italia; Diseñado por Jean-Joseph Chamant (1699-1768) / Planta del Teatro Filarmónico de Verona, (1715-1720), dim: 57,2 × 40,5 cm, Drawings, Prints, and Graphic Design department, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, ID de objeto 18348571
https://collection.cooperhewitt.org/objects/18348571/

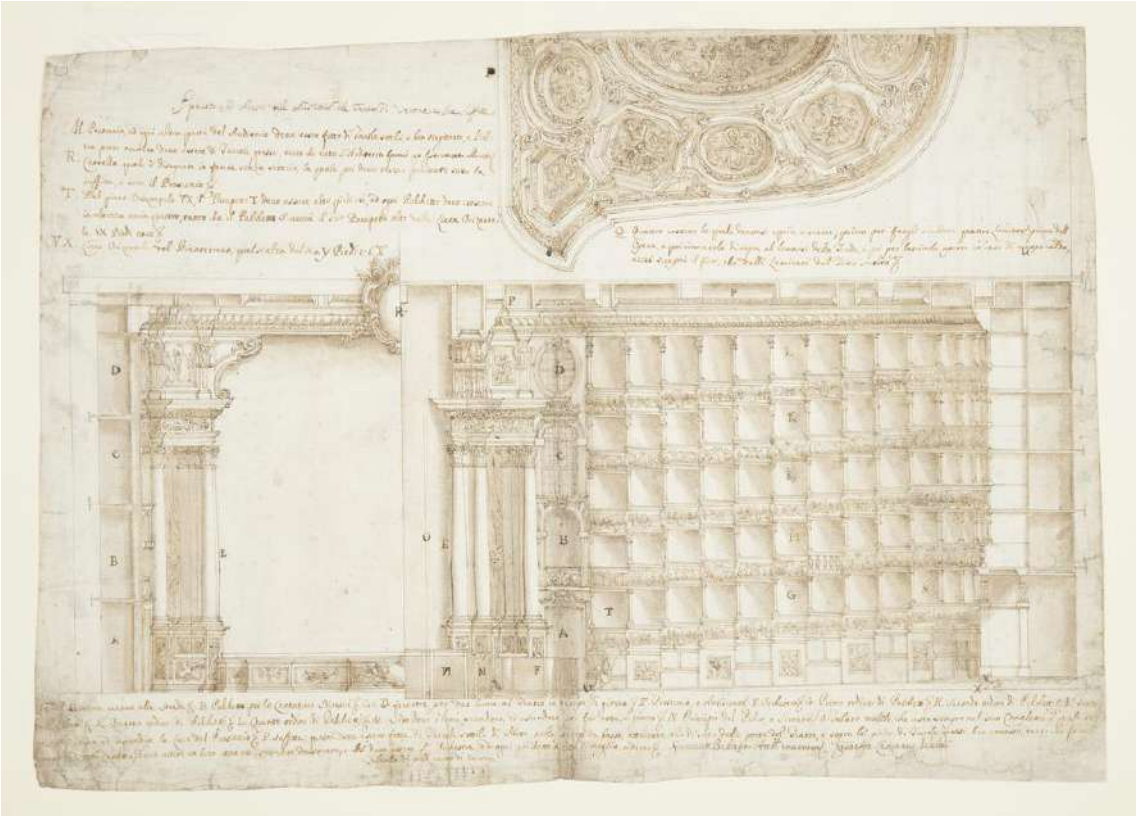


Fig 52. Dibujo de Francesco Galli Bibiena y grabado por Jean-Joseph Chamant. Está fechado entre 1715 y 1720, dim: 39,8 x 57 cm, Drawings, Prints, and Graphic Design department, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, ID de objeto 18348653

En el ámbito napolitano también se acabó implantando el modelo de arquitectura teatral que había quedado sancionado como la tipología más apropiada para albergar los nuevos espectáculos musicales. La popularidad que había adquirido el género de la *ópera buffa* en Nápoles propició la creación de espacios teatrales capaces de cubrir todas las necesidades requeridas tanto por las obras como por la audiencia, algo que no terminaron de solventar del todo los espacios preexistentes del siglo anterior, que mantenían la disposición cuadrangular, lo que llevó a los empresarios locales a abrir nuevos teatros más adaptados a las nuevas audiencias. De este modo, a pesar de la vigencia del activo Teatro San *Bartolomeo*, donde en 1706 Juvarra realizó la necesaria renovación de maquinaria escenotécnica y escenográfica, que daba continuidad en el nuevo siglo al teatro setecentista, surgieron espacios como el Teatro *Nuovo*. Diseñado por el pintor, escultor y arquitecto y escenógrafo napolitano, Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) por encargo de Angelo Carasale y Giacinto de Laurentiis, y construido en 1724, fue el primero en Nápoles creado específicamente para la representación de este tipo de espectáculos, pero también fue la primera experiencia en

suelo napolitano de un teatro con la planta en forma de herradura, favoreciendo así la visión de los espectadores y la proyección acústica. Un espacio no demasiado amplio, pero sí muy funcional, provisto de un escenario enmarcado por un arco de proscenio, una capacidad de unos mil espectadores distribuidos en una superposición de cinco órdenes de palcos, que permitían una visión adecuada desde cualquier punto del la sala, y 340 sillas dispuestas en la platea, que supuso el precedente y modelo directo de referencia del gran Teatro de San Carlos,[146]éste último mandado construir por el rey Borbón Carlos VII de Nápoles (III de España), al arquitecto Giovanni Antonio Mediano, cuya inauguración se realizó en 1737.

Como se puede deducir, el devenir de los espectáculos, la figura del escenógrafo y la evolución del espacio teatral son elementos que han discurrido en una interdependencia, donde el impacto social del teatro ha sido el que ha ido modificando, tanto el tipo de espectáculos, como la forma en que éstos eran representados, siendo todo ello lo que ha ido exigiendo la adaptación espacial del edificio polifuncional e independiente que acabó siendo el teatro.

6.2. La escuela boloñesa

La escuela boloñesa es la denominación con la que se alude a la escuela artística surgida en Bolonia entre los siglos XVI y XVII, que aglutina a una serie de artistas activos en esta ciudad, así como en Roma, Florencia y otras ciudades italianas.
La ideología artística de raigambre clasicista de los hermanos Annibale (1560-1609) y Agostino Carracci (1557-1602), cuya producción se desarrolló en Bolonia y posteriormente en Roma, fue el detonante de una auténtica nueva tendencia que reaccionó contra las propuestas del barroco, al que consideraban decadente y degradante frente a las formas clásicas.

Las dos figuras principales que continuaron el reclamado clasicismo de los hermanos Carracci fueron Guido Reni (1575-16,42) y Guercino (1591-1666). El primero, Guido Reni, artista heredero del estilo de Rafael y de Anibale Carracci, bajo cuya dirección trabajó en el Palacio Farnesio de Roma en 1601 dejando muestra de su talento como

[146] COMES, Federica. 2016. p.34.

fresquista en 1614 en el techo de la sala central del palacio del jardín, llamado Casino dell'Aurora, junto al Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, trabajó también en el ámbito religioso, donde obtuvo la protección de los papas Paulo V y Urbano VIII, quienes propiciaron la actividad de Reni en Roma en diversas ocasiones, lo que hizo que el pintor boloñés se convirtiera en el maestro italiano más solicitado de su tiempo, pese a la resistencia a dejar su Bolonia natal le hiciera rechazar prestigiosas ofertas de cortes extranjeras.[147]

El otro artista, Giovanni Francesco Barbieri, conocido como Guercino, fue uno de los más originales pintores del momento, y uno de los artistas que mejor supo asimilar el estilo de Correggio (1489-1534).[148]En 1617 guercino estableció su propia escuela de pintura en su ciudad natal, Cento, taller que proliferó enormemente a partir de 1623, tras su vuelta de Roma, donde por recomendación de Enzo Bentivoglio había acudido en 1621 para trabajar para el Papa Gregorio XV, Alessandro Ludovisi (1554-1623),[149]para quien realizó los frescos de *La Aurora*, *La Fama* y *La Noche*, del Casino de la Villa Ludovisi. Con un gran prestigio, en gran parte cosechado en las diversas comitencias romanas, regresó a Cento, partiendo posteriormente a Bolonia en 1642, donde entró en contacto cardenal Girolamo Colonna, quien fue nombrado arzobispo de Bolonia el 30 de agosto de 1643, y posteriormente en 1661 obispo de Frascati.[150] La enorme destreza de Guercino se mostró en el desarrolló el género de raigambre boloñesa de la cuadratura, aunque también en desarrolló su faceta de figurista, convirtiéndose en figura representativa del periodo de transición entre el estilo clasicista romano-boloñés y barroco pleno.

Con estos dos artistas (Reni y Guercino) se formó Domenico Maria Canuti (1625-1684), quien marchó a Roma en 1651-1655 bajo la protección de Taddeo Pepoli, donde pudo plasmar lo aprendido de Annibale Carracci (1560-1609) y Guido Reni en su *Éxtasis de santa Cecilia* en Santa Maria di Valverde. De regreso a Bolonia realizó, junto a Santi, diversas decoraciones, entre las que se encuentran algunas colaboraciones con

147 COLOMER, José Luis. Guido Reni en las colecciones reales españolas. *España y Bolonia. Siete Siglos de Relaciones Artísticas y Culturales*, 2006, pp. 214-239 / p.213.

148 G. MANN, Richard. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666), 2015, pp.1-5/ p.1.

149 ONORATI, Ugo. La basilica collegiata di San Barnaba Apostolo, Marino 2010, p.26.

150 ONORATI, Ugo. Marino 2010, p.27.

el caudraturista Enrico Haffner (1640-1702), con quien realizó en Roma las decoraciones para la iglesia de San Domenico e Sixto en 1672. Este tipo de pinturas de arquitecturas en perspectiva que eran las cuadraturas adquirieron mucha difusión desde el último tercio del XVI, siendo en la primera mitad del XVII un género recurrente en la demanda de los programas decorativos de los palacios de las distintas élite nobiliarias italianas y europeas. Fue entonces cuando este género se estableció como autónomo. Es en este contexto donde se desarrolló una de las tipologías pictóricas, que desde la antigüedad permitieron aplicar la perspectiva con la imaginación del artista, por medio de la representación pictórica de arquitecturas. Esta variante de las artes figurativas tuvo su momento de esplendor y desarrollo durante todo el siglo XVII en Bolonia, una importante ciudad de los Estados Pontificios que atesoraba una gran tradición, tanto teórica, como práctica, en lo relativo a la pintura de arquitecturas ficticias, cuyo género recibe el nombre de *quadratura.* La pintura de cuadratura es la imitación pictórica de arquitecturas que relacionadas con el espacio físico real en el que se presentan, respetan todas las normas y órdenes arquitectónicos y se muestran sensibles a la iluminación que suele ser representada pictóricamente, y se rige por las reglas de la perspectiva, dando todo ello finalmente como resultado la inserción de un espacio ficticio en un espacio físico real, por lo que en última instancia el elemento primordial y efecto que debe generar es el de verosimilitud. Es por tanto un género que por medio de la aplicación de la perspectiva científica logra la convivencia de lo real y lo ficticio de una forma verosímil y coherente.

Al igual que acabó ocurriendo en el ámbito escenográfico al que fue aplicada, la pintura de cuadratura sirvió para decorar interiores de las iglesias y de residencias señoriales donde se emulaban ricos materiales y texturas que cubrían el ladrillo de los interiores de estos palacios con el fin de dar una mayor sensación de magnificencia a la estancia en la que estaban dispuestas estas pinturas, que transformaban someras habitaciones o salones en espacios donde se sucedían pórticos, arcadas superpuestas en órdenes a varios niveles, escalinatas; o bien se ampliaban el espacio por medio de la prolongación ficticia de jardines en los paramentos, mientras los techos parecían ser espacios ideales para representar mitos de la antigüedad clásica donde aparecían dioses en un espacio abierto fingido. El impacto que producía la visión de de estos dioses o santos en imponente entorno que reproducen estas arquitecturas fingidas verosímiles, fue algo que no pasó inadvertido, ni para las distintas oligarquías familiares italianas, ni para la

iglesia. La cuadratura entonces aunaba la representación tanto de arquitecturas en perspectivas como de las figuras que habitaban ese espacio fingido y que igualmente debían estar representadas en perspectiva, por lo que normalmente se requería el trabajo de un artista que realizara las arquitecturas: éste debía tener un profundo conocimiento de los órdenes arquitectónicos y su representación en perspectiva, y otro que pintara las figuras.

A pesar de que hay muestras relativamente tempranas de estas pinturas en perspectiva, como *La Caída de Faetón* en el Palacio Poggi realizada por Pellegrino Tibaldi (1527 - 1596) sobre 1555, posiblemente la primera cuadratura de este tipo realiza en Bolonia, dentro del elenco de figuras que desarrollaron esta tipología pictórica uno de los primeros maestros fue Girolamo Curti (1575-1632), apodado *Il Dentone* quien logró conspicuos resultados en este arte basándose en el estudio de los órdenes arquitectónicos, y su representación en perspectiva, siguiendo los planteamientos de Vignola y Serlio, iniciando una auténtica escuela.[151] Fue precisamente Curti a quien se le encargaron las decoraciones de diversas estancias de palacios y villas durante las tres primeras décadas del *Seicento*, donde representó cuadraturas monofocales (con un solo punto de fuga), siendo un sobresaliente ejemplo de ello la *quadratura* realizada en 1625 en la cúpula de la escalera principal del convento de San Francesco de Bolonia, cuyo planteamiento anticipa posteriores diseños de Andrea del Pozzo o de Mitelli. Entre el 1638 y 1644 ambos artistas son llamados a Florencia, donde Colonna había estado anteriormente trabajando en 1636 reclamado por el duque de Toscana Ferdinando II de Medici para decorar el Palacio *Pitti*, donde realizaron varias decoraciones entre la que destaca la magnífica cuadratura de la Fama de los Medici. Los continuadores e indiscutibles renovadores de la cuadratura del XVII, fue la siguiente generación a la de Curti, encarnada en dos artistas, Angelo Michele Colonna (1604-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660). Fueron ellos quienes basándose en las enseñanzas de Curti continuaron desarrollando el interés por la coherencia de la luz en las cuadraturas. Aunque ambos artistas hicieron carrera juntos, desde los trabajos realizados en la decoración del Palacio Locatelli de Bolonia o en la Villa Malvasia, casi de forma indisoluble, fue sin embargo Mitelli quien llevó a cabo las más brillantes obras debido a su riguroso conocimiento de la perspectiva y de la arquitectura en la que se

[151] GARCÌA CUETO, David. Notas sobre la perspectiva de Agostino Mitelli, en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (ed), *A través de la Mirada*, Abada editores, Madrid, 2014, p. 256.

había formado, tanto con el arquitecto Falcetta como con el gran Giovanni Battista Aleotti, de quien Mitelli había sido colaborador siendo tan solo un adolescente. Sin duda alguna Mitelli llevó a otro nivel el género de la cuadratura donde desarrolló su interés por la verosimilitud lumínica en la pintura y en el perfeccionamiento del efecto óptico, lo que le llevó a realizar obras con varios puntos de fuga, que eran verosímiles casi desde cualquier punto de vista bajo la rigurosa aplicación de las leyes de la perspectiva y de la arquitectura de la que los órdenes eran los encargados de articular dicho discurso. El trabajo de ambos artistas fue requerido en prácticamente todas las cortes italianas, donde los distintos gobernantes locales, incluyendo los encargos eclesiásticos, comisionaron a los dos artistas para elevar el discurso de la magnificencia por medio de estas impresionantes decoraciones. Fueron precisamente Mitelli y Colonna los introdujeron toda esa experiencia perspectiva y arquitectónica en España por medio de sus respectivos trabajos, cuando fueron requeridos para trabajar en la corte de Felipe IV entre 1658 y 1660[152] en la decoración al fresco de algunas estancias del Alcázar de Madrid, como el Salón de los Espejos, siendo este último año el que vio el fallecimiento de Mitelli en Madrid. Las propuestas de ambos artistas en relación a los planteamientos con varios puntos de fuga fueron recogidas por Palomino en su *Museo pictórico* (1724).

Las bases sentadas por Mitelli y Colonna en Bolonia dentro del interés sobre la aplicación de la perspectiva creó una auténtica escuela en la que se formaron diversos artistas entre los que se encontraba Giulio Troili (1613-1685), quien se había formado en Roma con Mitelli y Colonna cuando éstos se encontraban trabajando en la decoración del Palacio Spada entre 1635 y 1636 por requerimiento del cardenal Bernardino Spada (1594-1661). A su regreso a Bolonia, Troli publicó dos importantes obras, una de ellas *Pratica del Parallelogramo da disegnare del P. Christophoro Scheiner di la compagnia di Giesù* en 1653, donde Troili explicaba el funcionamiento de un aparato transpositor de los cuerpos en perspectiva; y en 1672 su tratado *Parodossi per praticare la prospettiva senza saperla* en el que trataba la representación en perspectiva de los cuerpos pero también de la arquitectura y de cómo aplicar la

152 Para las relaciones de la escuela boloñesa y su influencia en la corte española: ATERIDO, Ángel. Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV. En *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Fundación Carolina, 2006. p. 241-264.

perspectiva a la escenografía y aparatos efímeros empleados en los diversos festejos y actos oficiales.

Dentro de los artistas del círculo boloñés de Curti, Mitelli y Colonna se encontraba también el arquitecto y cuadraturista Andrea Seghizzi, quien en 1627 se unió al equipo formado por los mencionados cuadraturistas, con los que fue primero a Ravenna, para trabajar en el palacio arzobispal, y posteriormente a Parma, donde se encargaron del montaje de los festejos por la boda de Odoardo Farnese (1612-1646) y Margarita de Medici (1612-1679) en 1627, e igualmente un año después (1628) elaboraron los espectáculos celebrativos en honor a Ferdinando II de Medici. En el ámbito de los espectáculos, cuya experiencia partía de lo aprendido junto a Mitelli Colonna y Curti, Seghizzi aplicó los conocimientos adquiridos al perfeccionamiento del espacio teatral, donde desarrolló, tanto en Bolonia como en Génova la tipología de recinto teatral independiente y con las adaptaciones acústicas y de tramoya que requerían las óperas musicales elaboradas a partir del nacimiento del nuevo modelo de teatro comercial veneciano en 1637. El diseñó del Teatro Formagliari de Bolonia realizado por Seghizzi en 1641, incluye una innovación importante, como es la división de los palcos con tabiques radiales y la disposición de dichos palcos: cuya proyección aumenta gradualmente, para garantizar la mejor vista de la escenografía, solución que fue posteriormente asimilada por la práctica totalidad de teatros italianos tal como constató el conde Malvasia en su obra *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*: "*ben inteso e ben disposto teatro Guastavillani, o Formagliari che siasi, [...] ha servito poi per norma e modello d'ogn'altro, anche fuori di Bologna*"[153]La primera réplica de este modelo es precisamente el Teatro *Falcone* de Génova inaugurado en 1651-52: años en los que Seghizzi se encontraba también inmerso en el diseño del Teatro *Malvezzi* de Bolonia, donde se adopta el ingenioso planteamiento de la disposición de los palcos ligeramente sobresalientes y girados hacia la escena en un espacio completamente preparado acústicamente para la representación de obras musicales que ya venían transitando este espacio desde que era conocido como el *Teatrino* Adorno, y que desde su nueva inauguración como Teatro Falcone intensificó sustancialmente su actividad. De esta forma se identifica a Seghizzi como el introductor del nuevo espacio teatral en territorio genovés, e igualmente se atribuye a Andrea Seghizzi, aún habiendo estado

153 MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, vol II, In Bologna: Per l'erede di Domenico Barbieri 1678, p. 177.

Mitelli activo en Génova, la introducción de la cuadratura boloñesa en la ciudad ligur por medio de los sobresalientes trabajos decorativos que realizó para los Balbi junto a Valerio Castello en el palacio Balbi *Senarega*, donde llevó a cabo las decoraciones de *il Ratto di Orizia,* el *salón de Leda*, el de *Allegrezza*, *Pace y Abbondanza*, y la llamada *sala del Carro del Tempo*, así como la decoración de la *Sala delle Rovine* en Villa Balbi allo Zerbino, junto al pintor genovés Domenico Piola.

La siguiente generación de cuadraturistas boloñeses emanada del sustrato que supusieron los trabajos de Colonna y Mitelli estuvo representada por una serie de artistas como el florentino Giacomo Chiavistelli (1621-1698): a quien se debe la implantación de la quadratura boloñesa en Florencia, donde creó una auténtica escuela en la que se formaron importantes artistas florentinos como Rinaldo Botti, Lorenzo del Moro o Giuseppe Tonelli. Entre este elenco de artistas de la pintura fingida, de tercera generación, se encontraban los Mauro (1649-1680) y Tommaso Aldrovandini (1653-1736), y dos de los discípulos de Mitelli, Francesco Quani (1611-1680) y Domenico Santi (1621-1694): quienes a su vez dieron continuidad dentro del siglo a los artistas que bajo sus enseñanzas tomaron el relevo del arte de la cuadratura boloñesa, que llevaron a su punto culminante, Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1710), Marcantonio Chiarini (c.1652-1730), Pompeo Aldrovandini (1677-1735), y Ferdinando (1657-1743) y Francesco Bibiena (1659-1739).

Sin duda, la impronta de estos artistas que aglutinaron toda una tradición cuadraturística pero igualmente figurativa, como en el caso de Buffagnotti, fue el motor que permitió no sólo la pervivencia y propagación de la escuela boloñesa por Italia y Europa, sino reafirmar su importancia en la última década del siglo XVII, donde los planteamientos clasicistas estaban comenzando a manifestarse tanto en la literatura como en la arquitectura y la escenografía. Fueron precisamente estos artistas quienes llevaron al siguiente nivel toda la tradición clasicista boloñesa.

Dentro de este proceso que coincidió con el cambio de siglo fueron los hermanos Ferdinando y Francesco Galli Bibiena los auténticos artífices de lo que supuso una auténtica revolución escenográfica por medio de un nuevo lenguaje visual a partir de sus planteamientos de la perspectiva angular y multifocal, recursos que permitían posibilidades casi ilimitadas dentro del ámbito escénico. Ya no se trataba únicamente de

insertar un espacio ficticio verosímil que prolongaba el espacio físico real, las aportaciones de los Bibiena planteaban estructuras que tenían una continuidad infinita fuera del espacio de representación. De estos planteamientos tomaron buena nota igualmente artistas como Marcantonio Chiarini, uno de los pintores escenógrafos que anticipó las imaginativas soluciones escenográficas que se desarrollaron unos años más tarde, donde los elementos de distintos estilos arquitectónicos se mezclan creando unas visiones fantásticas; o Buffagnotti uno de los dibujantes y grabadores más importantes de su tiempo, quien trabajó tanto con Chiarini como con Ferdinando Bibiena contribuyendo a la difusión de los modelos de éstos por medio de sus excelentes grabados, entre los que se encuentran los diseños escenográficos de Chiarini para *La Forza della Virtù* (1694) y *Nerone fatto Cesare* (1695), y los que realizó de los diversos diseños escénicos y de fantasías arquitectónicas Ferdinando Bibiena.

El impacto de la cuadratura en el desarrollo de la escenografía fue crucial, ya que permitió la racionalización y adaptabilidad, según los casos, de los espacios de representación generando la ficción de que éstos se prolongaban más allá de sus fronteras físicas, lo que propició su aplicación sistemática en el ámbito del desarrollo del espacio teatral, ya que permitía generar sensación de amplitud en espacios muchas veces angostos generando la ficción de una continuación verosímil del espacio real.

6.3. La figura del escenógrafo

A partir de los artistas con las mejores capacidades humanistas para la conformación de la fiesta en sus distintos formatos, desde el siglo XVI se vino configurando la figura del escenógrafo, término que definió al artista polifuncional dotado de las cualidades necesarias para articular y dirigir y coordinar todas las artes y ponerlas al servicio de los programas propagandísticos y doctrinarios de los gobernantes, cuya máxima expresión fue el espectáculo integral que acabó siendo la fiesta barroca y el género operístico. Para trazar esta figura de artista total hubo una serie de personajes encargados de ir elaborando los programas decorativos con un alto grado de erudición y capacidad creativa, entre los que destacó en la corte florentina Bernardo Buontalenti, siendo uno

de sus discípulos más aventajados quien acabó por encarnar la figura del escenógrafo profesional, Giulio Parigi.[154]

No fue hasta el periodo renacentista italiano que se comenzaron a desarrollar toda una serie de complejas especulaciones para llevar a su máxima expresión el apabullante potencial de estos espectáculos que comprendía desde torneos, mascaradas y carruseles hasta las representaciones teatrales. A partir del Humanismo el interés por las máquinas y por ciertos personajes de la Antigüedad citados por Vitruvio que investigaron sobre el tema: como Arquitas, Ctesibio, Filón de Bizancio, Agesistrato, incentivó un desarrollo técnico que tuvo gran acomodo en la maquinaria escénica de los diversos aparatos escenográficos empleados en las celebraciones y representaciones llevadas a cabo por los distintos gobernantes y élites de los estados modernos. La readaptación de antiguos artificios o ingenios mecánicos detonaron toda una corriente especulativa en busca de ya no solo el estudio de dichos mecanismos ancestrales, sino de el perfeccionamiento de éstos o la creación de otros más sofisticados capaces de resolver las necesidades escénicas y manifestar la magnificencia de los soberanos y príncipes que financiaban a los distintos artistas que ahondaron en estas materias, entre cuyos primeros exponentes se encontraron Brunelleschi o Leonardo.

Fue en el entorno florentino del *Quattrocento*, en la corte de los Medici, donde se comenzaron a elaborar una serie programas que llevaron a Florencia a ostentar la primacía de lo que se ha venido a denominar "lúdica de poder". En este contexto, fue pionero el arquitecto florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446) en la realización de los primeros trabajos especulativos y mecánicos dirigidos al ámbito escenográfico como instrumento decorativo de la puesta en escena con efecto didáctico y doctrinario. Hasta donde se sabe, desde Euclides (330 a.C.-275 a.C.) en la Antigüedad ya se utilizaba la perspectiva geométrica, así como a lo largo de la Edad Media y temprano Renacimiento, donde ya había estudiosos del tema que precedieron a Brunelleschi, como el matemático Luca Pacioli (1445-1517). Sin embargo, es a Brunelleschi a quien se le atribuye la codificación moderna y estudio teórico de la perspectiva geométrica con un único punto de fuga.

---

154 BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua Che contengono tre Decenalli, dal 1580. al 1610. Opera postuma di Flippo Baldinucci fiorentino accademico della crusca. All'Altezza Reale di Cosimo III. Gran Duca di Toscana*, in Firenze nel Garbo, MDCCII (1702).
https://books.google.es/books?hl=es&id=jVsGAAAAQAAJ&q=Giulio+P%C3%A2rigi#v=onepage&q=Giulio%20Parigi&f=false

Tras un aprendizaje como orfebre y su carrera como escultor, se dedicó, casi exclusivamente a la arquitectura en Florencia, tanto edificios religiosos como civiles. Entre 1402 y 1404 Brunelleschi viajó a Roma junto al joven Donatello (1386-1466) para estudiar de primera mano las antigüedades romanas, entre las que tuvo ocasión de admirar y estudiar las medidas de la cúpula del Panteón. El estudio del clasicismo romano de primera mano supuso un punto de inflexión en Brunelleschi, que acabaría integrando lo que él mismo vino a llamar "miembros y huesos" de la arquitectura romana en su propio lenguaje arquitectónico. Tanto Brunelleschi como Donatello se convirtieron en los adalides de una generación, y referencia para los pintores de la época, eximio ejemplo de ello es el joven Masaccio, quien conocía perfectamente la obra de Donatello, de quien tomó ciertos repertorios para sus obras, y de Brunelleschi, de quien seguramente fue discípulo. La faceta de Brunelleschi como arquitecto es sobradamente conocida gracias a su conspicua producción arquitectónica, sin embargo, menos conocida, tal vez por la escasez de datos que se tienen, pero no por ello menos importante, es su labor como proto-escenógrafo.

La primera cuestión pertinente al respecto sería, tal vez, la de: ¿cómo es posible que un arquitecto con el enorme reconocimiento que tenía Brunelleschi dedicara sus esfuerzos en el diseño de unas maquinarias? Entre los logros que Brunelleschi ha dejado para la posteridad, y que dan idea de su gran concepción arquitectónica, se encuentra la cúpula de Santa María *dei Fiore*, una gran estructura que excede con mucho lo planteado en el mundo romano, superando el hito del Panteón. Es precisamente en la realización de la cúpula donde contó con la colaboración y asesoramiento del matemático, astrónomo y cosmógrafo italiano Paolo Dal Pozzo Toscanelli (1397-1482) para realizar los cálculos de la colosal estructura. Es en la propia plástica donde se revela un planteamiento conductor de la visión. Los nervios de mármol blanco de la cúpula que destacan sobre el fondo rojo de ladrillo, bicromía que se replica en toda la construcción, constituyen en sí una novedad, siendo esto algo nunca visto en cubiertas de grandes dimensiones, una fórmula audaz que guía la visión hacia la, proyectada pero no realizada todavía, linterna. La bicromía de ladrillo rojo y mármol blanco cohesiona visión y perspectiva haciendo que la cúpula se presente así como un alarde de geometría aplicada a la técnica constructiva. Bajo estas coordenadas vemos a un Brunelleschi que basa su técnica constructiva en unos sólidos y rigurosos estudios geométricos.

Con Brunelleschi nació la figura del arquitecto tal como lo conocemos hoy, que además de participar en los procesos técnicos y constructivos, como los maestros de obras medievales, también es consciente de su intelecto y de la importancia del diseño, ya no se trata de un arte mecánica, ya que se basa en las matemáticas, la geometría y en el conocimiento histórico. Podría ser plausible plantear que para materializar sus arquitecturas se sirviera de algunas técnicas diferentes a las tradicionales y pudiera ser este el punto de partida para adaptar dichas técnicas hacia el desarrollo de una maquinaria, no ya con fines constructivos, sino mecánicos. Durante su primera formación Brunelleschi debió estudiar óptica y matemáticas y de estos estudios devendría la idea de usar y emulsionar estos conocimientos como herramientas para crear un método para calcular distancias y longitudes para compararlas con las dimensiones reales y conocidas (vistas urbanas) donde plantea las reglas de la perspectiva geométrica monofocal como un método de representación para crear una ilusión de la realidad, lo que ha trazado el camino para la figuración occidental. Para ello, Brunelleschi creó las *tavolette* (Fig. 53), dos tablas de madera, seguramente antes de 1413, donde se pintaba un paisaje urbano. Aunque estas tablas se han perdido, podemos conocerlas por reconstrucciones, y en este sentido hemos de fiarnos de las descripciones de las fuentes, como las de Manetti. Se trataba de deducir (al tiempo que podría contemplarse en un espejo a fin de realizar una verificación por medio de la simetría) en el espacio urbano real una escena artificial por medio de la colocación del espectador en un punto privilegiado. Todo por plantear un espacio racionalmente mesurado por medio de un ejercicio matemático-geométrico que define la visión. Es sorprendente que en una fecha tan temprana, seguramente antes del 1413, se produzca este gran salto cualitativo. Todo nos muestra a un Brunelleschi con un talento excepcional para intuir el proceso racional de la visión en su momento de mayor innovación en el plano teórico.



Fig 53. Reconstrucción de la primera tablilla perspectiva. Imagen extraída del Istituto e Museo di Storia della Scienza Museo Galileo: https://mostre.museogalileo.it/cms/it/sezione-ii/207-sez-ii-1.html

Teniendo en cuenta que entre las *tavolette* y la realización de la gran cúpula mediaron cinco largos años, podríamos entender las *tavolette* como un medio para previsualizar el empaque de la gran cúpula, que tomaría un carácter escenográfico a partir del que se ordenaría el resto de trazado urbano del actual casco antiguo florentino, y su proporción ante el ojo humano.

Las capacidades y conocimientos que Brunelleschi acumuló en sí fue lo que le convirtió, seguramente, en la única persona capaz de asumir la realización de una serie de aparatos escenográficos, que le encargaron los comitentes eclesiásticos. Dentro de las obras que pudo realizar, se ha podido conocer una de ellas llamada *Ingenio de la Anunciación de San Felice in Piazza* (Fig. 54). Se trataba de un ingenio mecánico que por medio de contrapesos y poleas hacía descender, sin ningún tipo de intervención manual, en presencia del público el arcángel San Miguel, para posteriormente volver a subir de nuevo. San Miguel descendía de entre un círculo de ángeles que giraban sobre una plataforma cubierta de algodón, que simulaba las nubes, alrededor de un Dios Padre entronizado, de donde surgía a su vez una segunda plataforma con más ángeles, todo ello aderezado con efectos lumínicos que simulaban estrellas. El enorme asombro que causó este ingenio escenográfico en la época hizo que se conservara y reutilizara la estructura (algo inusual, ya que normalmente solían ser estructuras efímeras que se desechaban tras la fiesta) y la maquinaria, para ocasiones posteriores, hasta casi un siglo después, por el propio Giorgio Vasari, ya en calidad de organizador de los festejos celebrativos de la corte medicea de Cosimo I. De hecho, el Corredor Vasariano, realizado por el arquitecto, para unir el Palacio de la *Signoria* con la residencia al otro lado del río Arno, en el Palacio *Pitti,* atravesaba la iglesia de *San Felice*, precisamente

por el palco que utilizaban los Medici, separados del resto de los fieles, para asistir a los ritos religiosos.



Fig 54. Hipótesis de reconstrucción del ingenio aéreo para la representación de la Annunciazione di San Felice in Piazza, siglo XV. Cesare Lisi y Ludovico Zorzi (1975. Madera y hierro, 189 x 125 x 147; escala 1:25. Provincia di Firenze)

La aportación del aparato creado para *San Felice* radica en que favorecía la escenificación didáctica de conceptos eclesiásticos o episodios de la Historia Sagrada, en este caso el episodio de la Anunciación de la Virgen, para hacerla comprensible a un público en su mayoría iletrado. Sin duda Leonardo pudo ser testigo de ello y como conocedor de la obra del Brunelleschi estudió los ingenios brunelleschianos, incluido el de *San Felice*, cuyo empleo se evidencia incluso en sus dibujos y sus distintos cuadernos. El ingenio de Brunelleschi planteó por tanto una nueva forma de representar escenas sagradas por medio de un aparato escenográfico tomando como punto de partida su propia experiencia en el diseño de máquinas, tornos, dispositivos elevadores y de tracción, que habría utilizado ya seguramente en su propias construcciones arquitectónicas. Todo este tipo de maquinarias sumadas a efectos visuales por medio de fuegos artificiales, iluminaciones, y demás elementos conformaban una admirable puesta en escena de un tema sagrado, cuya fórmula tuvo su correlato secular en la creación de grandes programas escenográficos en las distintas cortes, italianas y europeas, con el objetivo de adoctrinar a un público selecto.

Por la racionalidad espacial y sus fundamentos científicos basados en la geometría, la perspectiva *artificialis* planteada por Brunelleschi, teorizada por Alberti y puesta en práctica inicialmente en el ámbito pictórico por Masaccio y Donatello, acabó imponiéndose. Es por ello que la perspectiva *artificialis* brunelleschiana devino en un elemento indispensable en su aplicación en el ámbito de los festejos y más concretamente en el campo del diseño escenográfico. La arquitectura como mejor forma de aplicar la perspectiva tomó como modelos los edificios palatinos de la época que pasaron a formar parte del léxico de la nueva forma de representación consistente en la creación de un espacio ilusorio verosímil inserto en un espacio real, que acabó materializando el concepto de la ventana albertiana planteado por Leon Battista, Albertti, esto es, un engaño como si el espacio ilusorio y fingido fuera prolongación del espacio real. Por otro lado, las indagaciones dentro de la maquinaria como elemento integrador de la práctica escénica reflejada en mecanismos como el de *San Felice*, marcaron el desarrollo escenotécnico de los espectáculos en Florencia en dicho ámbito durante todo el siglo XVI, cuyos planteamientos siguieron desarrollándose exponencialmente a lo largo de la siguiente centuria.

Tras Brunelleschi, a quien se podría considerar como ingeniero técnico en su calidad de creador de aparatos o "ingenios", y tal como se ha aludido anteriormente, Leonardo da Vinci (1452-1519), fue el ejemplo sobresaliente del artista polifacético -pintor, arquitecto, escultor, ingeniero, inventor, músico y urbanista- en su función de director artístico. La corte milanesa de Ludovico *il Moro* (1452-1508) encontró en Leonardo a la persona con las mejores cualidades para crear, organizar y dirigir los espectáculos cuya finalidad no era otra que legitimar la dinastía Sforza, en la que se manifestaron, durante las dos últimas décadas del siglo XV, las asombrosas creaciones de Leonardo, con las que se definieron las pautas de lo acabó siendo la figura del artista profesional definitivo, el escenógrafo.[155]Su tendencia intrínseca de buscar las raíces de cualquier empresa que decidiera acometer llevó al artista a estudiar los tratados de la Antigüedad buscando información alusiva a los espectáculos, estudiando a las figuras pioneras en el ámbito escenográfico como Hieron de Alejandría, y esencialmente Vitruvio. La posibilidad de cotejar un texto del pasado clásico como el tratado de Vitruvio despertó

[155] MERINO, Esther. UCM, 2010. S/n.

el deseo de intentar ilustrar las descripciones de las escenas teatrales, además de las diferentes ciudades, lo que dio lugar a la creación de un diseño en perspectiva, con unos trazos mínimos, de la calle vitruviana realizada por Leonardo, iniciativa en la que incidieron en lo sucesivo diferentes artistas.

El exacerbado interés por la recuperación de dicha cultura clásica como elemento de prestigio, cuyas fórmulas podían ser replanteadas para servir a los programas que formaban los espectáculos de las élites del momento a fin de legitimar las dinastías y poder de estas nuevas cortes renacentistas, base sobre la que se crearon estos fastuosos y complejos festejos dentro de los que se incluyen las representaciones teatrales, dieron lugar a la elaboración de un léxico iconográfico donde absolutamente todos los componentes: texto, música, y especialmente la escenografía, servían como vehículo de adoctrinamiento y vasallaje, pero también de propaganda y entretenimiento, en lo que acabó denominándose "lúdica del poder". Fue este polifacético artista a manera de "director artístico" quien comenzó a sentar las bases de esta nueva forma de representación de la magnificencia en la corte milanesa de los Sforza creando originales modelos iconográficos,[156]como el de una montaña que se abría mostrando su interior, que representaba la entrada al mundo del Hades, fórmula que se volvió a usar posteriormente readaptada en las escenografías de los *Intermezzi* de la *Pellegrina* de Bernardo Buontalenti conformada desde entonces un modelo iconográfico que perduró hasta el siglo XVIII.

Dentro de los espectáculos que Leonardo elaboró para los Sforza se encuentra el que se realizó con motivo de la celebración de las bodas de Gian Galeazzo Sforza (1469-1494) con Isabel de Aragón (1470-1524) en 1490, en cuyo honor se organizaron una serie de festejos que incluían la representación de una obra de Bernardino Bellincioni (1452-1492) en el castillo Sforza de Milán titulada *Festa del Paradiso,* representada en 1490 en la que participó Leonardo, según consta en la introducción de una edición de poemas de Bellincioni editada en 1493.[157]Aunque no se han conservado los diseños de escena de esta gran fiesta ceremonial, al parecer Leonardo diseñó y construyó una compleja maquinaria que permitía representar los planetas en movimiento, así como las

156 MERINO, Esther. Escenarios de Poder, IV, 2016, p.14..

157 SAURA, BUIL, Joaquín. Leonardo da Vinci y la música, en *Textos de Musicología*, Madrid, 2005, p. 48.

constelaciones por medio de los doce signos zodiacales, sistema en el que la pareja de contrayentes sería situada en el centro, simbolizando ser esta unión el mismo centro del universo, gestado en la corte milanesa. Entre los novedosos ingenios que Leonardo ideó para la ocasión se incluían la realización de un árbol genealógico en el que figuraban los retratos de los miembros de las estirpes familiares de Gian Galeazzo Maria Sforza e Isabel de Aragón, todo ello dispuesto dentro de un escenario oval, pasando a documentarse la unión de ambas familias en una fórmula alegórica ideada por Leonardo. Siendo otra novedad, que tendrá su desarrollo hasta llegar a lo que es el *libretto* de ópera, la elaboración de un texto en el que se reunían, de forma resumida y a modo de episodios, los distintos momentos de la celebración, como obsequio, amuleto y recuerdo del insigne evento. Sí se han conservado algunos bocetos, como el del MET de Nueva York, de una obra de Baldassare Taccone (1461-1521) titulada *Danae,* auspiciada por Gianfrancesco Conde de Cajazzo, el hermano mayor de Galeazzo Sanseverino, en 1496, cuyo diseño escénico llevó a cabo Leonardo, donde se refleja el conocimiento de la maquinaria de Brunelleschi, utilizada en *Danae* para realizar el descenso de una divinidad (Fig.64), representada en el bosquejo con una mandorla, elemento que remite a la iconografía medieval que todavía persistía en algunas representaciones.

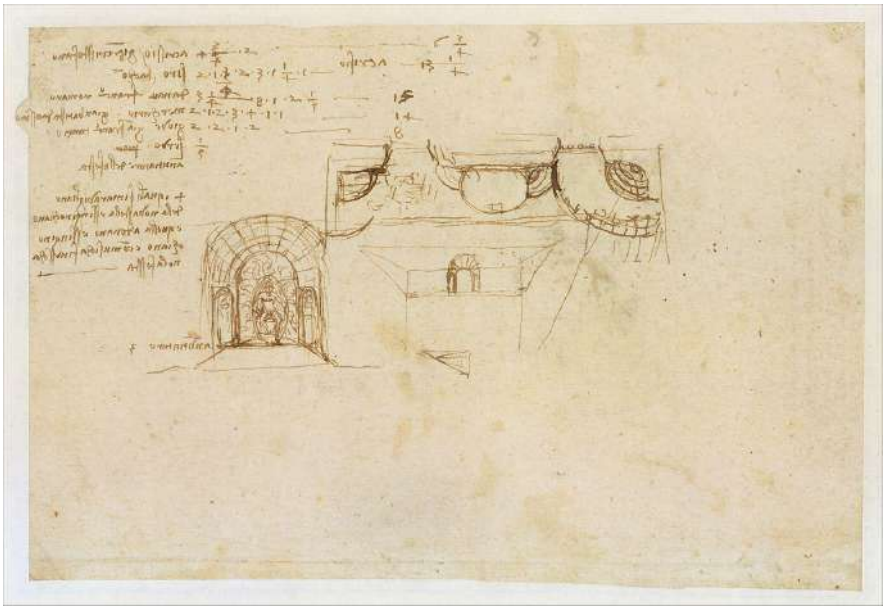


Fig 55. Bosquejo de Leonardo da Vinci (1452-1519) para una escena de Danae, MET Museum of New York, dim: 20,2 x 13,3 cm, nº 17.142.2.

Dentro de la multidisciplinariedad artística de Leonardo, cuya producción aportó varios hitos de la pintura, fue sin embargo el campo de la creación de espectáculos lo que realmente ocupó la mayor parte de su tiempo y esfuerzo, cuyos resultados se manifestaron en la creación en fechas tempranas de un programa integrado por las diversas artes plásticas articuladas para exponer un contenido iconográfico e iconológico reconocible a fin de mostrar la glorificación de los Sforza, constituyendo un ejemplo primario de este tipo de espectáculos.

Especialmente fue en el entorno florentino del *Cinquecento*, cuando comenzaron a perfilarse las características de lo que acabó siendo el escenógrafo como artista global. Una de las figuras asociadas a la gestación de estas semblanzas fue Giorgio Vasari (1511-1574)**,** uno de los artistas cruciales para el desarrollo del programa de enaltecimiento de los Medici, quien se desenvolvió como auténtico brazo ejecutor de los grandes programas florentinos, que abarcaron desde la propia articulación de la ciudad por medio de proyectos como el Corredor, a las intervenciones en *Palazzo Vecchio*, así como la creación del Palacio *Uffizi*, hasta los diseño de las escenografías efímeras para festejos diversos. Dentro de su producción también realizó diversas escenografías teatrales como las diseñadas para *La Talanta* de pietro Aretino (1542), dedicada al duque Cosme I de Medici, o *la Cofanaria* de Francesco d'Ambra (1565), para la celebración de la boda de Francesco I de Medici y Juana de Austria, donde igualmente organizó un simulacro de caza (*La Bufolata*)[158] en la Plaza de *Santa Croce*, evento para el Vasari llevó a cabo la instalación de un teatro en el *Salón del Cinquecento* en 1565, donde posteriormente acabó implantando un teatro lígneo desmontable, donde se representó la mencionada *Cofanaria*. Como se deduce de la sucinta redacción de alguno de los más importantes eventos, Vasari materializó las más importantes empresas de los Medici a cuya disposición debió poner todo su talento organizativo partiendo de sus experiencia como pintor, arquitecto e ingeniero.

Las aportaciones de Vasari supusieron un punto de partida para el perfeccionamiento de este tipo de fórmulas orientadas a la exhibición de los más importantes eventos relacionados con la política del estado, que en última instancia era lo que eran estas celebraciones. En este sentido el gran desarrollo intelectual y técnico que se había

[158] MERINO, Esther. Escenarios de Poder, UCM, 2016.

alcanzado en la corte florentina por medio de las meditaciones de distintos artistas, así como de la llamada *Camareta Fiorentina*, una sociedad creada sobre las últimas dos décadas del siglo, 1573, compuesta por una serie de ilustres personajes nobles e intelectuales, presidida por su propio creador, el Conde Giovanni Bardi (1534-1614), cuyo objetivo era orientar las artes, especialmente la música y el teatro, hacia el modelo clásico grecolatino, siguieron ampliando un corpus conceptual orientado a la elaboración de estos espectáculos. En este entorno fue donde se desenvolvió uno de los discípulos y colaboradores de Vasari que acabó convirtiéndose una de las figuras más relevantes para la historia de la escenografía, Bernardo Buontalenti (1536-1608).

Desde el último tercio del siglo XVI la figura del gestor cultural, como podría denominarse a estos especialistas, que trabajaba como escenógrafo, pero también como arquitecto e ingeniero militar, adquirió una nueva valoración en un momento en el que se estaba implantando una renovada cultura técnica, donde su trabajo contribuyó a impulsar uno de los mayores momentos de progreso técnico en el desarrollo de las escenografías basadas en el empleo de máquinas, cuyo objetivo era manipular todo un discurso visual con el objetivo de despertar el asombro a través de artificios mecánicos. Todos estos rasgos fueron encarnados en la figura de Bernardo Buontalenti, quien era conocido en la corte florentina como el *delle Girandole* por su capacidad de crear fuegos artificiales, habilidad derivada de su formación en el arte militar y la artillería, ámbito donde había trabajado igualmente en fortificaciones como la de Volterra, Castrocaro y Livorno, Perpignan, Pistoia y Portoferraio como ingeniero de campo del Duque de Alba, cuya formación en el ámbito bélico le llevó a realizar un obra teórica sobre ingeniería militar titulada *L'arte dell'ingegnero*.[159]

La transversalidad de los proyectos laborales asociados a su cargo, al igual que había ocurrido en el caso de Vasari, exigió a Buontalenti poner en práctica todos sus conocimientos sobre mecánica aplicada al ámbito militar para trasplantar dichas técnicas al contexto escénico. Baldinucci menciona su talento para la creación de máquinas para fiestas y aparatos escenográficos, por cuyos conspicuos logros llegó a ser

[159] GÓMEZ, Consuelo. La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía. *Drammaturgia*, 2017, p. 53-78./ p.65.

requerido por Torcuato Tasso[160]para diseñar una de las máquinas de una comedia de este autor. Su habilidad en la elaboración de máquinas se reflejó en su participación como mecánico en *La Cofanaria*, montaje llevado a cabo en *Salone del Cinquecento* del *Palazzo Vecchio* en 1565, así como en un aparato para el bautizo del príncipe Felipe (1577). Sus conspicuos resultados en la producción escenográfica propiciaron que sus servicios fueran requerido para distintas obras como *Il Barato* de Giovan Battista Cini (1576), o de la proyección del aparato escénico del *Amico Fido* (1586) y de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli, en el teatro de los *Uffizi* (1589), cuyo espacio había proyectado igualmente Buontalenti con motivo de la boda de Fernando y Cristina de Lorena; además de demostrar su capacidad para la invención mecánica en los proyectos para autómatas de Pratolino; o su pericia en el ámbito de la hidráulica en la *Naumachia* organizada en el cortile del Palacio *Pitti* (Fig. 55),[161]en la que había participado Alfonso Parigi (el Viejo), quien fuera el padre del célebre Giulio Parigi, cuyo grabado realizado por Orazio Scarabelli se conserva en el MET.

160 BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue: in qua, della parte II del secolo IV. Dal MDLX. al MDLXX. tomo VII, Firenze, MDCCLXX*, Per Gio Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, p.46. https://books.google.es/books?hl=es&id=dVLLzRiKR1IC&q=buontalenti#v=onepage&q=Bernardo%20Buontalenti&f=false

161 BALDINUCCI, Filippo. Firenze, MDCCLXX, Per Gio Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, p.38.

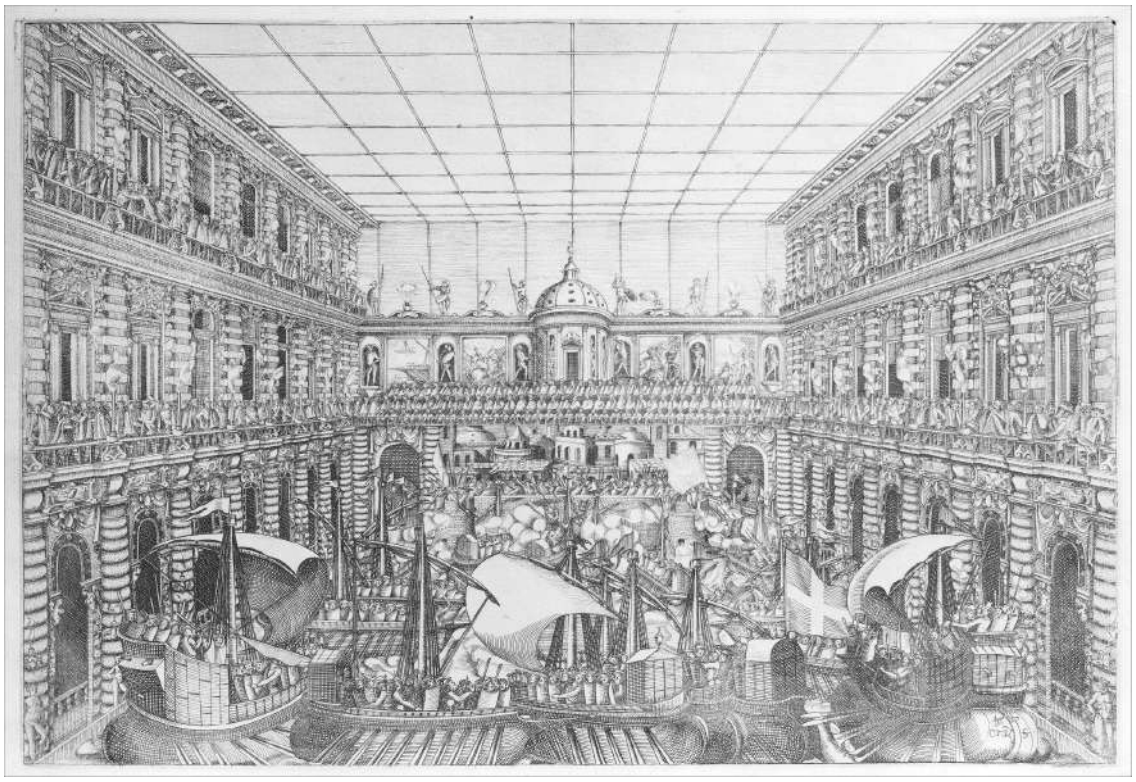


Fig 56. Grabado realizado por Orazio Scarabelli en 1589, Naumachia en la corte del Palazzo Pitti, con motivo de las festividades de la boda del archiduque Fernando I de Medici y Cristina de Lorena en 1589, MET, New York, dim: 24,5 x 35,8 cm, nº31.72.5 (11)

Dentro de las obras citadas fue especialmente *La Pellegrina* donde se reflejaron las más relevantes aportaciones de Buontalenti en los *intermezzi*[162]creados para dicha obra, donde se incrementaron el número de modelos escenográficos respecto a las tres escenas vitruvianas codificadas por Serlio, para ampliar el repertorio escénico bajo el esquema de los cuatro elementos sacralizando un modelo tipológico donde las divinidades aparecían en la parte superior de la composicón, relacionado con lo celestial, mientras el registro inferior se reservó al resto de personajes estableciendo una relación macro-micro cosmos cuyo equilibrio sólo podía mantener el gobernante con las mejores capacidades. Buontalenti elaboró un magnífico aparato escenográfico destinado a mostrar el poder mediceo a los asistentes del gran evento, donde por primera vez se exponían ante los distinguidos asistentes las diferentes escenografías ilusionistas que mutaban en presencia del público con gran agilidad por medio de la compleja maquinaria escénica, diseñada también por Buontalenti: con bastidores móviles,

162 1/ *La armonía de las esferas;* 2/ *Las Musas derrotan a las Piérides en una lucha cantada*; 3/ *Apolo mata a Pitón en Delfos*; 4/ *El Reino de los Demonios*; 5/ *El canto de Arión*; 6/ *La asamblea de los dioses*

escotillas y mecanismos escénicos, donde se mostraban oleajes o nubes que ascendían desde el escenario a la parte superior,[163]lo que propiciaba la continuidad de la narrativa visual en estos entreactos musicalizados, a fin de mantener la constante atención de los asistentes.[164]

Fue en el siglo XVII cuando la retórica del poder y la magnificencia se llevó a su máxima expresión, ámbito en el que la escenografía como elemento esencial de la retórica visual de los diversos espectáculos tuvo un importante desarrollo, en el que la figura de lo que acabó siendo el escenógrafo profesional, definida a finales del siglo XVI por personalidades como Vasari o Buontalenti, aún como directores artísticos, asumió la articulación y coordinación de todas las artes y técnicas disponibles para la creación de los complejos discursos propagandísticos de los señores de los estados modernos por medio de complejos programas decorativos.

Sobre estas aportaciones a la formación de la fiesta como instrumento de poder, ya con un léxico definido y perfectamente articulado, creado en la corte florentina, fue uno de los discípulos de éste Buontalenti, quien se convirtió en el auténtico artífice de los espectáculos florentinos de las dos primeras décadas del siglo XVII, Giulio Parigi (1571-1635),[165]quien por sus aportaciones a la política florentina medicea -que era finalmente lo que justificaba todo el ingente esfuerzo económico, especulativo e intelectual, que se reflejó en las representaciones escenográficas de los distintos espectáculos florentinos- pasó a encarnar por primera vez en la história la figura del escenógrafo profesional en contacto directo con el gobernante como brazo ejecutor del todo un ideario laudatorio y propagandístico mediceo expresado por medio de unos complejos programas culturales. Giulio se había formado en sus inicios como un modesto albañil en Prato. Sin embargo, entró en contacto con la corte Medicea desde muy temprana edad, donde su padre, el arquitecto Alfonso Parigi, *Il Vecchio,* servía como ayudante de Vasari primero y posteriormente de Buontalenti: con quienes había

---

163 MERINO, Esther. Escenarios de Poder, 2016, S/n https://www.ucm.es/data/cont/docs/817-2016-03-07-ESCENARIOS%20DE%20PODER%20IV.%20EL%20ESCEN%C3%93GRAFO_2_1.pdf

164 MERINO, Esther. Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro. *Libros de la corte. es*, no 21, pp. 247-269 / pp. 251-252.

165 Para la actividad de Giulio Parigi en las dos primeras décadas del siglo XVII en Florencia: TINGHI, Cesare. *Diario di Ferdinando I e Cosimo II gran Duca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo aiutante di camera da'22 luglio 1600 sino a 12 settembre* 1615.

colaborado en varias ocasiones tanto en Florencia como en otras ciudades italianas, de quien Giulio fue discípulo.

Tras la muerte de su maestro en 1608 Giulio, conocedor de todos los fastos y montajes elaborados desde Vasari a Buontalenti, pasando por Ammannati, fue quien se encargó de dar imagen a la política cultural de los Medici. Fue Giulio Parigi quien en las primera década del siglo XVII elaboró todo un completo repertorio escenográfico basado en la iconografía del esquema de los cuatro elementos de Buontalenti que pronto se propagó por toda Europa a través de los grabados de Jacques Callot (1592-1635) o Stefano Della Bella (1610-1664) y fueron asimilados por artistas como su hijo Alfonso Parigi (1606-1656); Alfonso Rivarola (1607-1640), quien llevó estos modelos a Ferrara; Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) a Roma, así así como Giuseppe Alabardi (-/1645) y Giovanni Burnacini (1610-1655) partieron de los planteamientos de Parigi para sus trabajos en el entorno veneciano, siendo los Burnacini: Lodovico y Giovanni, quienes exportaron estas fórmulas a Austria.

Las propuestas escenográficas de Parigi se manifestaron en obras tempranas como *ll giudizio di Paride* (1608), y posteriormente en otras como; la *Liberazione di Tirreno* en 1617; una comedia *La Fiera* (1619); la tragedia *Il Solimano* (1620); *Festa di Santa Orsola, representada* (1624); o *La liberaciones di Ruggiero dall isola Alcina* (1625), por citar solo algunas de su extensa producción. Sin embargo, las obligaciones de Parigi abarcaron también la intervención los en los jardines Bóboli, donde en los primeros años del siglo XVII, realizó la supervisión de la ampliación del jardín, donde Parigi trazó un segundo eje en ángulo recto con el primigenio; e igualmente proyectó el *Estanque de la Isla*, construida entre entre el 1618-1620, y la *Grotticina di Vulcano* en 1617, así como el anfiteatro del jardín; siendo igualmente en los jardines Bóboli donde realizó un espectacular aparato escenografico en 1606, donde se reproducía el asedio a una fortaleza, exhibiendo de esta forma las últimas innovaciones de ingeniería militar en un espectáculo lúdico en el que se aludía simbólicamente a la capacidad militar de los Medici.[166]En este sentido y al igual que ocurría con Buontalenti, resulta interesante que Baldinucci se refiriera a Parigi como un arquitecto militar. La actividad que realizó para los Médici manifiesta ya la figura del nuevo técnico de estado, trascendiendo en mucho

166 GÓMEZ, Consuelo. *Drammaturgia*, 2017, p. 53-78/ p.61.

el mero plano artístico, cuya estrecha relación con el gobernante -como era el caso de Giulio, quien llegó a dar clases de diseño y matemáticas a los hijos de Cosme II- y cuyo conocimiento de las diversas maquinarias derivadas de la técnica militar constituían un ámbito común entre la ingeniería militar y la escenografía,[167]que se mostró de manera más o menos acentuada en diversos espectáculos como el torneo-carrusel *la Guerra de la Belleza* en 1616, montaje realizado por entrada del hijo del Duque de Urbino, Federico della Rovere, en Florencia, para cuyos diseños Parigi partió de los modelos de *Sbarras* de Buontalenti y de las mascaradas realizadas por Vasari, para lograr erigir un aparato escenográfico urbano efímero cuya finalidad última era el enaltecimiento de los Medici ante los duques de Urbino y el resto de los nobles asistentes procedentes de distintas cortes italianas y europeas, los cuales tomaron buena nota de lo visualizado en el acontecimiento festivo.[168]

Fue su hijo, Alfonso Parigi, uno de los que mejor supo continuar el lenguaje escenográfico florentino ideado por Giulio, como se trasluce en las diversas obras en las que participó como *La Regina Santa Orsola* que se representó el 6 de octubre de 1624, donde Alfonso Parigi se encargó de grabar los diseños de su progenitor. Al año siguiente se representó otra obra en una sala de la villa de *Poggio Imperiale,* cuya autoría pertenece a la poetisa y multi-instrumentista de la corte florentina Francesca Caccini (1587-1640), apodada *La Checchina*, la ya mencionada *Liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina* (1625), para cuyo libreto Alfonso realizó cinco grabados que mostraban las escenografías de dicha obra (Fig. 56, 57, 58, 59, 60), conservados y digitalizados en el *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* de *Le Gallerie degli Uffizi* en Florencia.[169]

---

167 BALDINUCCI, Filippo.Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione (1686), Firenze, Stecchi e Anton-Giuseppe Pagani, 1767, p. 107. https://archive.org/details/progressodellart00bald/page/107/mode/1up?q=Architetto+militare

168 Para esta obra: MERINO, *Espéculo. Revista de estudios literarios.* UCM , 2011.

169 https://www.uffizi.it/search?query%5Bmatching_descriptive_tags%5D=Acquaforte



Fig 57. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Prima scena dove interviene Nettuno, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,5 cm (foglio 20 x 26), inv: GDS stampe sciolte n. 2303.



Fig 58, La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Quarta muta dove escono dalle grott[e] i cavalieri e dame. Dopo escono i cavalieri a cavallo, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,7 cm (foglio 20,5 x 26,3), inv: GDS stampe sciolte n. 2306.

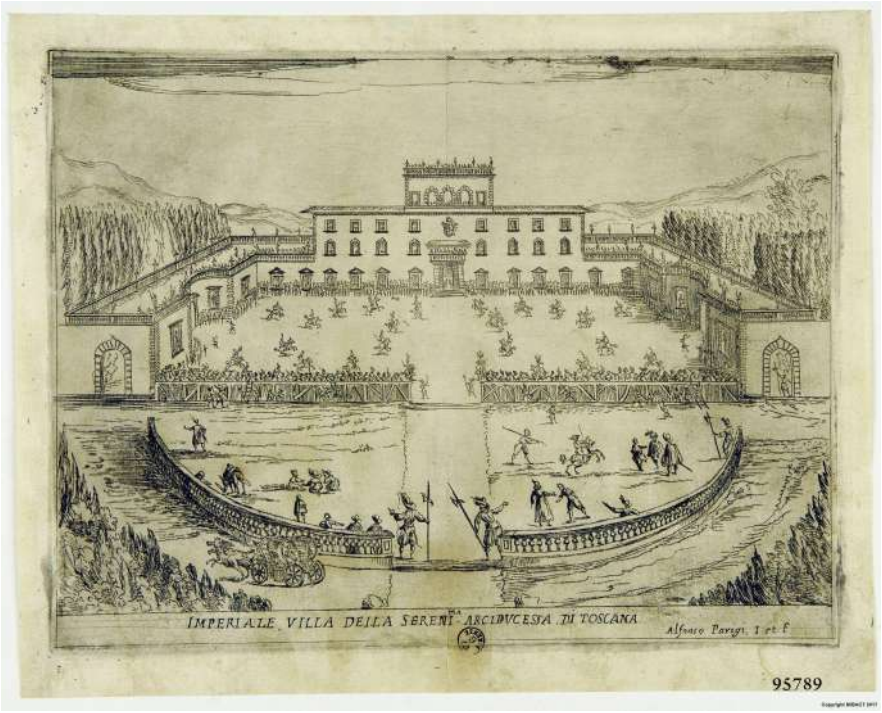


Fig 59. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Imperiale, villa della Sereni.ma Arciduchessa di Toscana, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 24 cm (foglio 22 x 26), inv: GDS 95789.



Fig 60. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, Isola d'Alcina ardente, tercer cambio de escenario, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 23,7 cm (foglio 20,5 x 26,3), inv: GDS stampe sciolte n. 2305.



Fig 61. La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina, 1625, segundo cambio de escenario, Alfonso Parigi (1606-1656), Gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dim: 18 x 24 cm (foglio 20,5 x 26,5), inv: GDS stampe sciolte n. 2304.

En 1628 bajo el gobierno de Ferdinando II (1628-1670), Alfonso Parigi realizó los diseños para el montaje en el Teatro *Uffizi* de *La Flora*, *o vero Il natal de' fiori*, de Andrea Salvadori, con música de Marco Gagliano, mientras Giulio se encargó de la maquinaria de este montaje[170]que fue estrenado el 14 de octubre en el Teatro de los Medici como parte de las celebraciones por la unión de Eduardo Farnese y Margarita de Medici. El gran acontecimiento se celebró igualmente en ese mismo año en el Teatro Farnesio de Parma, donde Aleotti planteó la tipología del recinto teatral que pronto se extendió por toda Italia, con la puesta en escena de la ópera-torneo de *Mercurio y Marte*. Para la representación florentina de *Flora*, Alfonso recurrió al uso de bastidores laterales, cuyo precedente se encontraba en el empleo de estos mismos por parte de Aleotti en el montaje de *Il Sacrificio* de Beccari en 1587 en el teatro del castillo de Sassuolo, que posibilitó una mayor libertad decorativa, lo que permitió desligarse de los motivos tipológicos fijos de las escenas codificadas de Serlio.[171]Dentro los alardes técnicos llevados a cabo por Alfonso en este montaje, que fue además el encargado de clausurar el Teatro de los Medici, se incluye la primera simulación del fenómeno de la

[170] MAESTRE, Rafael. Universidad de Murcia, 1989, p.40.

[171] MERINO, Esther. UCM, 2010. S/n: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html

lluvia (acto IV), que ni siquiera estaba incluida en las directrices de los escritos de Sabbatini para elaborar fenómenos naturales, y que sin duda debió provocar el absoluto asombro de los espectadores.

Tras el fallecimiento de su padre en 1635, Alfonso fue nombrado arquitecto e ingeniero de la corte Medicea, y con el cargo debió afrontar algunos de los proyectos inconclusos como la ampliación del Palacio Pitti, además de realizar las remodelaciones de la Villa Pratolino y la villa Poggio a Caiano. Sin embargo, y como no podía ser de otra manera, continuó con lo que fueron las más importantes empresas de los Medici, los festejos y representaciones teatrales. Dentro de estos programas destacó el montaje realizado para la celebración nupcial de Fernando II y Vittoria della Rovere, *Le nozze degli dei* (1637), montaje con el que se inauguró el anfiteatro de los Jardines Boboli, donde uno de los más sobresalientes grabadores del círculo mediceo, Stefano della Bella: que tras su marcha a Francia trabajó junto a Ferdinando Tacca de nuevo en los espectáculos de la corte florentina como grabador y diseñador de vestuario, realizó los grabados de los diseños escenográficos de Alfonso Parigi (Fig.61, 62, 63).



Fig 62. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), Department of prints and drawings, British Museum, Londres, dim: 204 x 289 mm, nº: X, 5,28.



Fig 63. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), MET, New York, dim: 20,1 x 29,1 cm, nº: 2012.136.558.5.



Fig 64. Escenografía de Alfonso Parigi (1625-1656), Le nozze degli dei, 1637, grabado de Stefano della Bella (1610-1664), MET, New York, dim: 20,2 x 29,2 cm, nº: 2012.136.558.2.

Ya a partir de la mitad del siglo fue Ferdinando Tacca, el hijo del eminente escultor Pietro, quien tomó el testigo de los Parigi como escenógrafo oficial en la corte florentina. Como sus predecesores, sus atributos como escultor y arquitecto revelaron

un talento polifacético requerido para ocupar el distinguido puesto de sus maestros Giulio y Alfonso Parigi. Su tendencia escenográfica entroncó con los planteamientos de Torelli, en cuanto a la utilización de maquinaria escénica, rasgo que ya se percibía en la habilidad que tenía para el diseño de aparatos, como que realizó en 1652 para *il Combattimento e Balletto a cavallo* en el anfiteatro de Boboli con motivo de la visita de la Archiduquesa Ana de Austria, hermana de Ferdinando II, en Florencia. con su marido Ferdinando Carlo y el príncipe Sigismondo. Se trataba de un mecanismo que hacía posible la transformación de un enorme orca que surgía de una gruta en un barco muy, en cuya popa se alzaban Proteo y Fama.[172]Sin embargo, a pesar de la proximidad en este sentido a las escenografías torellianas, los diseños de Tacca planteaban unas escenografías más contundentes arquitectónicamente. Como artista polivalente y polifuncional estaba igualmente capacitado para solventar cualquiera de las exigencias que pudieran plantearse en el amplio espectro que cubría la denominada Fiesta Barroca, desde aparatos mecánicos a escenografías, pirotecnias o naumaquias, hasta la proyección y construcción de teatros. Por sus características de artista poliédrico en 1656 el cardenal Giovanni Carlo de Medici encargó a Tacca la creación de un nuevo teatro, el Teatro *della Pergola*, con el que actualizaba el espacio de representación florentino adaptado a las exigencias de maquinaria imperantes en la segunda mitad de siglo e implícitas en la producción escenográfica de Tacca.

Dentro del terreno netamente escenográfico la producción de Tacca ofreció importantes aportaciones como las tempranas referencias al ruinismo por medio de la escena de *Hipermestra* (1658) *Campagna della torre*; o la novedosa tipología escénica de la cárcel en *Ercole in Tebe* (1661), modelo escenográfico que tendrá continuidad durante casi tres siglos, siendo ese mismo año cuando realizó la escenografía y maquinaria del *balletto a cavallo* de *Il Mondo Festeggiante*. Las escenografías de Tacca recogían toda la tradición florentina de Buontalenti y Giulio Parigi pero sin embargo bajo un léxico más actualizado donde la articulación comenzaba a vislumbrarse un cierto alejamiento de las formas escenográficas canónicas y un interés por la búsqueda de nuevas propuestas o tipos escénicos.

[172]Annamaria Negro Spina - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81 (2014)
https://www.treccani.it/enciclopedia/parigi_%28Dizionario-Biografico%29/

Roma fue el lugar donde mejor se podían apreciar los vestigios de esa anhelada Antigüedad Clásica, que hizo de la Ciudad Eterna un destino obligatorio para todo tipo de artistas y pensadores. Sin embargo, en el foco romano todo ese mensaje de glorificación estaba orientado a mostrar la magnificencia y poder del papado**,** cuyos programas culturales siempre estuvieron gestionados por ilustres artistas versados en varias materias, como Bramante (1443-1514): cuya concepción arquitectónica y escenográfica le permitió proyectar la composición del Patio del *Belvedere*, que dotaba de un carácter unitario todo el complejo Vaticano; Peruzzi (1481-1536); quien en el contexto de la representación de *La Calandría* realizó la primera escena donde se combinaron pintura y relieves, además del uso de bastidores decorados, que proporcionaban un efecto de profundidad; o el mismo Rafael Sanzio (1483-1520); quien llevó a acabo la decoración escénica de *I suppositi*, de Terencio. Todos ellos fueron quienes supieron articular y proyectar hábilmente la ideología del papado y determinados sectores de la nobleza por medio del cauce de las diversas formas que ofrecían los espectáculos. La gestación del concepto del arquitecto profesional, que se articuló por medio de las creaciones de los citados artistas, asumió a su vez la escenografía como parte integrante de la arquitectura, hecho por el que buena parte de las decoraciones de los espectáculos celebrativos, de índole cortesanos de aquella época se encargaron a los arquitectos.

Durante el siglo XVII fueron especialmente los Barberini los que impulsaron la práctica teatral en Roma, entorno en el que se desenvolvieron diversos artistas, entre los que destacó el escultor, arquitecto, escenógrafo y maquinista napolitano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), autor de alguno de los más sobresalientes trabajos en la Roma de su tiempo -entre los que destacó la plaza del Vaticano- cuya influencia artística bajo la protección del papado se extendió al ámbito teatral y escenográfico. Como figura artística más significativa de la Roma del siglo XVII, a su faceta de extraordinario pintor, arquitecto y escultor se sumó la de dramaturgo: actividad esta última iniciada en los años treinta de la que ha quedado una de sus obras, *L'impresario*, escrita probablemente entre 1643 y 1644.[173]

[173] SFORZA, Nora Hebe. Poder, comitentes y teatro en "El empresario" de Gian Lorenzo Bernini, en V Congreso Internacional de Letras. 2018, pp.2628-2629.

Como escenógrafo, bajo el patrocinio de los Barberini había llegado a realizar complejos aparatos relacionados con los elementos naturales, provocando por ejemplo por medio de un sistema de diques la inundación del río Tíber; creó un carro con palafreneros y antorchas de las cuales una de ellas prendía fuego a los bastidores fingiendo un incendio que provocó el estupor del público, para ser de repente controlado, repertorio en el que también se incluía el derrumbamiento total de un edificio; cielos estrellados nocturnos en movimiento, violentos temporales, etc. Todo este dominio de la artificiosa representación de la naturaleza, relacionada casi con la magia, era la expresión de la poética y la práctica artística berniniana, como dice Carandini, donde los elementos actúan libremente, son reales y manifiestan de forma masiva aunque artificiosamente controlados para manifestar el dominio del escenógrafo sobre los elementos naturales, como máxima expresión de violencia amenazante de las fuerzas de la naturaleza a las que somete.[174]

Dentro de la producción que realizó bajo el mecenazgo de los Barberini diseñó las decoraciones escenográficas para diversos tipos de espectáculos, entre los que se encuentra el aparato para la canonización de Andrea Corsini (1301-1373) en San Pedro en 1629,[175]Sin embargo también trabajó en una de las obras más relevantes del momento, la representación en 1632 de *Il Sant'Alessio*. Esta obra constituyó un momento importante en la promoción de los Barberini, más concretamente de Urbano VIII (1568-1644), ya que dicho montaje, auspiciado para celebrar la anexión de Urbino a los estados pontificios, debió competir con las numerosas representaciones que entonces se realizaron durante la época de carnaval llevadas a cabo por los distintos nobles que las patrocinaban. Aunque no consta ningún pago a Bernini, es más que probable que los Barberini contaran, como solían hacer en prácticamente todas los espectáculos que patrocinaron, con el arquitecto napolitano para realizar la supervisión de todo la composición decorativa, argumento que en cierto modo respaldó Baldinucci cuando afirmó que Bernini de una forma u otra había estado presente en todos los montajes patrocinados por la familia Barberini durante todo el siglo XVII, bien diseñando las escenografías y la maquinaria en concreto o bien supervisando las

174 CARANDINI, Silvia. "El ingenio, el dibujo y el arte mágico. GL Bernini inventor de comedias, aparatos, tramoya teatral". 3ZU: revista d'arquitectura, maig, núm. 3, 1994.pp.41-42. https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/2286/6.pdf

175 ZAMMAR, Leila. *Scenography at the Barberini court in Rome: 1628-1656*. 2017. Tesis Doctoral. University of Warwick. p.51.

producciones en general, haciendo las funciones competencia del escenógrafo. Lo que sí se puede documentar con certeza es la participación de Pietro da Cortona (1596-1669) en al menos una de las escenografías, lo que sugiere, que las cuatro escenografías pudieron ser asumidas por Bernini y Pietro da Cortona al unísono.[176]

Dentro de su producción también se encuentran las escenografías para *La fiera di Farfa* (1639): un intermedio que se convirtió en una de las piezas teatrales más célebres del siglo XVII, para cuyo montaje Bernini contó con la colaboración de los especialistas más cualificados de San Pedro, logrando el asombro del público, en el cual al parecer llamó la atención sobremanera una máquina ideada por Bernini que fingía seguir el movimiento del sol desde el amanecer hasta la noche, consistente en un telón pintado de cielo tras el que se disponían unas antorchas insertas en unos conductos que se podían mover de arriba a abajo por medio de un aparato mecánico.[177]

Dentro del círculo de los Barberini se encontraba también el pintor y escenógrafo boloñés Francesco Grimaldi (1606-1680), exponente temprano del gusto por la ambientación paisajística, preludio de los postulados de la Academia Arcadiana, también se manifestó en Roma desde los años treinta bajo la protección de los Barberini, círculo en el que también estuvo activo el pintor romano Andrea Sacchi (1599-1661), quien realizó las escenografías para *Il Palazzo incantato di Atlante* de Giulio Rospigliosi en (1642). En 1638 Grimaldi realizó las escenografías de una obra de Ottaviano Castelli (1598-1680) y Angelo Cecchini titulada *La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire*, cuyo montaje se realizó en honor al nacimiento del futuro Rey Sol, cuyas diseños sirvieron de modelo para una de las escenas de Torelli (*Puerto de la isla de Scyros*) de *La finta pazza*, donde se muestran evidentes concomitancias, incluso en la propuesta de escena *tripartita*, que igualmente había quedado codificada en el tratado de Sabbattini ese mismo año, y que Grimaldi planteó de forma temprana. La actividad de Francesco Grimaldi se vinculó desde 1651 tanto a la corte francesa: desde la que había sido requerido en 1648 para realizar la decoración del palacio del cardenal Mazzarino; como a la española, siendo para ésta para la que diseñó las decoraciones festivas por la celebración del nacimiento del príncipe Carlos en 1661, así como la decoración

[176] ZAMMAR, Leila. 2017, pp. 59-61.

[177] ZAMMAR, Leila. 2017, p.184.

pictórica del aparato funerario de Felipe IV. Su trabajo escenográfico se registra de nuevo en 1656, año en el que se realizaron tres obras en el teatro del palacio Barberini en honor a Cristina de Suecia: *Dal Male il bene*, *Le armi egli amori,* y *La vita humana ovvero Il trionfo della pietà*, las tres con música de Marco Marazzoli y libreto del futuro Clemente IX. Grimaldi realizó las escenografías de dos de las tre obras: *Le armi egli amori*, donde trabajó junto al pintor Giovanni Maria Marini y la *La vita humana ovvero Il trionfo della pietà*, obra cuyas escenas diseñó ya en solitario, en las que partiendo de sus dibujos paisajísticos se reveló ya totalmente la anteriormente mencionada cercanía al tipo escenográfico de la Academia Arcadian.[178]

Ya pasada la mitad del siglo el pintor y escenógrafo genovés Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), apodado *Il Baciccio* también estuvo activo en Roma a partir de 1657, donde destacó bajo la promoción que le proporcionaron, tanto Bernini, como la familia Chigi, sus mayores clientes, contactos a través de los realizó diverso encargos relacionados con la decoración de palacios e iglesias romanas, a la vez que cultivó una no menos importante producción retratística, habilidades que del mismo modo le hicieron destacar en el ámbito escenográfico en el que realizó los diseños para la obra *Il Colombo* (1691) del Cardenal Pietro Ottoboni.

Por otro lado, la llegada de Cristina de Suecia a Roma en 1655 fue un impulso fundamental en cuanto a lo que la promoción teatral respecta, siendo uno de los principales artistas e investigadores de la arquitectura y el espacio teatral Carlo Fontana, quien llevó a cabo en 1671 el diseño del primer teatro público en Roma en época moderna, el Teatro Tordinona, donde se basó en los modelos de los teatros emilianos y venecianos, con planta de herradura, con un escenario de más de catorce metros de profundidad,[179]experiencia que ya había llevado a cabo en la remodelación del Teatro SS Giovanni e Paolo en Venecia en 1654.

Fontana fue una de las personalidades que más repercusión e influencia tuvo en el ámbito escenográfico y teatral romano, cuya producción, que abarcó desde proyectos teatrales como el mencionado Tordinona, hasta catafalcos como el de Leopoldo I

---

178 BATORSKA, Danuta. Grimaldi's Designs for the Sets of "Il Trionfo della Pietà ovvero La Vita Humana", in *Master Drawings* , 1994, Vol. 32, No. 1 (Spring, 1994), pp. 40-49 / p.40.. https://www.jstor.org/stable/1554141

179 MERINO, Esther, Escenarios de Poder III, 2016, p.123.

(1705),[180]se basó en un estilo más canónico de plantear las arquitecturas asimiladas de su maestro Bernini, tendencia que transmitió a su discípulo más aventajado, Flippo Juvarra. Fue tal vez el arquitecto de Mesina el caso más evidente, ya en los primeros años del siglo XVIII, de la figura del escenógrafo como brazo ejecutor de todo el ideario de su principal mecenas, el Cardenal Pietro Ottoboni, bajo cuya protección pudo emprender una auténtica revolución escenográfica basada en la reformulación de los planteamientos escénicos, basados más en la iluminación y en efecto evocador de ésta que en la maquinaria teatral, y proponiendo una confrontación de paisaje-arquitectura donde las propuestas arquitectónicas se basaron en una presentación más pura de los elementos arquitectónicos aprendidos de su maestro Fontana. Fue esta estrecha colaboración de Juvarra y Ottoboni la que impulsó la reactivación de la actividad teatral romana en 1711 con la reapertura de los teatros públicos, contexto en el que el clausurado Capranica abrió sus puertas de nuevo renovado por Juvarra por encargo de Ottoboni, quien por medio de su escenógrafo planteó allí el estilo de arquitectura clasicista acorde con los postulados arcadianos que respaldaron esta empresa de revitalización teatral como parte de un programa cultural de renovación literaria, teatral y escenográfica que acabó extendiéndose por toda Italia, en gran parte por el impacto de los diseños escenográficos que Juvarra elaboró para dichas obras: *Il Costantino Pio* (1710), *Teodosio il Giovane* (1711) e *Il Ciro* (1712),[181]

Una de las personalidades que marcó el devenir de la conformación del espacio teatral a comienzos del siglo XVII, tanto en Ferrara como en Parma, fue Giovan Battista Aleotti (1546-1636). Por su interdisciplinariedad como ingeniero hidráulico y militar, arquitecto, escenógrafo y experto en maquinarias definió la figura del artista total,[182]estuvo en estrecho contacto con su mecenas ferrarense, Enzo Bentovoglio: uno de los hombres más eruditos e instruidos de su época, proyectando en 1606 lo que se ha visto como el primer ejemplo arquitectura teatral barroca, *il Teatro degli Intrepidi*. Es precisamente esa colaboración de ambos, comitente y artista, la que creó una sinergia de la que los valores de raigambre clasicista derivados de la *Accademia degli intrepidi*

180 BONACCORSO, Giuseppe; FAGIOLO, Marcello L'architteto e la collaborazione letteraria: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani. *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e barocco*, 2008, pp. 141-70./ pp.151-151

181 MERINO, Esther. Roma: Viella, 2021, p. 10.

182 Para el estudio de la figura de Aleotti consultar la completa monografía de SCHERF, Gregor. *Giovanni Battista Aleotti (1546-1636):"architetto mathematico" der Este und der Päpste in Ferrara*. Tectum Verlag. 1998.

fueron traducidos por Aleotti en la proyección del mencionado teatro, contando además con un espacio más que considerable para los impresionantes despliegues técnicos derivados de las investigaciones de Aleotti sobre referentes de la antigüedad clásica como Herón de Alejandría y con la inclusión de un arco de proscenio que además de ocultar los mecanismos escénicos delimitaba el espacio de representación del de la denominada plaza. Este proyecto conjunto, se podría decir, de Aleotti y Enzo Bentivoglio fue al mismo tiempo un incentivo y punto de partida para el diseño del Teatro Farnese de Parma, donde *Argenta* perfeccionó el modelo de Ferrara en un grandioso espacio clasicista que disponía de una descomunal profundidad para dar cobijo a todo el aparataje que exigían las impresionante óperas que debían realizarse allí. Sin embargo y tal como se ha visto en los artistas escenógrafos tratados anteriormente, el carácter polivalente en las numerosas disciplinas artísticas fue hábilmente empleada en proyectos de diversa índole. De esta forma Aleotti trabajó en la fortaleza de Ferrara y aplicó sus conocimientos científicos a la realización de dos tratados de ingeniería militar: *Modo nuovo di tirare l'artiglieria con ragione* y *Fortificazione dell'Argenta* (1623); *Giovan Battista Aleotti* (1546-1636). Del mismo modo trabajó en la creación de escenografías teatrales, sin duda influido por su contacto con las maravillas hidráulicas de Pratolino realizadas por Buontalenti, que había conocido hacia 1591, así como por un ambiente en el que circulaban ingenieros militares e hidráulicos como Giovan Battista Belluzzi, Baldasare Lanci, Simone Genga, Giulio Parigi o Gianfrancesco Cantagallina: este último, cosmógrafo, geógrafo y matemático que trabajó en Flandes como ingeniero militar al servicio de la Corona Española, se convertiría en uno de los mejores discípulos y colaboradores de Parigi.[183]Por otro lado, hacia la mitad del *Cinquecento*, Aleotti había adquirido una enorme fama como autor del diseño del teatro ferrarense *degli Intrepidi*, y por su más conspicua obra, el Teatro de Parma, así como por la variedad de encargos que afrontó: que abarcó desde la construcción de iglesias y edificios públicos, sistemas de drenaje y abastecimiento de aguas, hasta el diseño de fortificaciones en las que actuó como ingeniero militar.[184]

183 GÓMEZ, Consuelo. *Drammaturgia*, 2017, pp.67-67.

184 CÁNOVAS, Manuel Fernández. Lazos de unión entre la ingeniería civil y la ingeniería militar. Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias, 2009, no 11, pp. 45-59/ p.50.

En este ámbito de la hibridación entre la ingeniería militar y la escenografía, que parecía ser requerimiento esencial en las distintas cortes, se movió también Francesco Guitti (1605-1645), discípulo de Aleotti y técnico conocedor de los principios de la la artillería, quien trabajó como ingeniero y como escenógrafos en montajes de una enorme sofisticación donde la maquinaria se convertió en parte misma del espectáculo, como se deduce de la información sobre la construcción de máquinas e instrumentos complejos a través de los documentos encontrados en el archivo privado del ingeniero militar Floriani, realizados al parecer en colaboración con Guitti.[185]

De manera que Gutti (1605-1645) continuó con las propuestas, tanto en lo relativo a la maquinaria como al espacio y arquitectura teatral, aprendidas de Aleotti, las cuales reflejó en diversos proyectos como el teatro lígneo provisional dentro del complejo palatino de *La Pilotta* en el cortile de San Pietro Mártir: donde planteó la orientación diagonal de los palcos hacia el escenario, una fórmula que se comenzó a implantar en el contexto de la elaboración del espacio teatral polivalente para favorecer la visión -cuyo sistema visual acabaron posteriormente por revolucionar los Bibiena- adoptada posteriormente por los teatros públicos venecianos y genovés.

Del mismo modo, fue otro de los artistas cuya experiencia derivó de la colaboración con Aleotti en Parma, Gaspare Vigarani (1586-1663), quien exportó el modelo de Argenta a Reggio, donde realizó el diseño del Salón de Comedias (1635-1637) en el Palacio Comunal. No obstante las resonancias de Aleotti se mostraron más claramente se pasada la mitad de siglo (1652-1654) en Módena por medio del diseño del Teatro de la *Spelta* comisionado por de Francesco I d´Este, contando con espacio necesario para albergar la maquinaria puesta en funcionamiento con la inauguración de dicho espacio en 1656; Siendo igualmente Vigarani quien dio dimensión europea y continuidad al modelo del Teatro Farnese que acabó recalando en Francia en 1659 donde, junto a su hijo Carlo, a través del diseños de la *Salle des Machines* (1662).

Pasada la mitad del siglo XVII fue Carlo Pasetti (1639-1695) quien dio continuidad a las aportaciones de Aleotti en Parma, donde a finales del siglo XVII fueron los hermanos Mauro: Gaspare, Domenico y Pietro, quienes habían llevado a cabo

185 GÓMEZ, Consuelo. *Drammaturgia*, 2017, pp. 53-78 p.67

sobresalientes trabajos en Venecia en el Teatro Crisostomo: el centro de producción de las más sofisticadas obras teatrales venecianas, así como en Munich -donde Gaspare y Domenico trabajaron entre 1685 y 1686 en las celebraciones de la boda del elector Maximiliano Manuel II de Baviera con María Antonia de Habsburgo, siendo en esa misma época cuando intervinieron el en el teatro *Salvatorplatz* añadiendo el palco real y modificando el arco del proscenio. Con toda la experiencia mencionada los Mauro se encontraban activos a partir en 1690 en el contexto celebrativo de la boda de Odoardo Farnese con on Dorotea Sofía de Neoburgo, evento para el que se contó con los mejores escenógrafos del momento para el montaje de *La Gloria d'Amore*, donde Gaspare realizaó la gran naumachia: conocimiento derivado de sus trabajos en el ámbito de la ingeniería naval, como ocurrió en el caso de Torelli anterioremente; y *L'età dell'Oro*, obra en la que también participó Ferdinando Bibiena, quien desde 1687 realizó ya diversos proyectos en Parma bajo protección de Ranuccio II y Francesco Farnese. La presencia de estos escenógrafos daba idea por un lado de la reputación que éstos habían adquirido, y por otro de cómo las altas cotas que presentaba ya en esas fechas la evolucionada infraestructura teatral exigió una organización más articulada del trabajo en la que la sinergia entre las distintas especialidades era fundamental, concepto que se evidenció en la participación de los distintos artistas en la misma obra, como pasó en el caso de *L'Eta dell'Oro* o en *Il favore degli Dei.*

Otro de los importantísimos focos artísticos italianos en general y en particular en lo que respecta al ámbito del desarrollo de la fiesta y el teatro fue Venecia, convertida, a partir de la tercera década del siglo XVII, en el mayor foco de producción teatral desde el que se gestaron las nuevas propuestas escénicas que se irradiaron desde allí al resto de Italia y de Europa. Ya desde las últimas dos décadas del siglo XVI se fueron estableciendo diversas compañías de la *Commedia dell'Arte* al mismo tiempo que se inauguró la apertura de dos teatros en 1581, el Teatro Tron y el *Michiel*, en los que se representaron comedias.[186]A las tempranas iniciativas privadas de las distintas familias nobles, como las que se acaban de mencionar, se sumaron también las que se gestaron dentro de las distintas academias como las de los *Pazzi Amorosi* (1593), los *Riuniti* (1593), o ya a comienzos del *Seicento* la *Academia de la Fama*, además de academias posteriores como la de los *Incogniti* (1641): que acabó asumiendo la creación y

[186] MERINO, Esther. *Ludica.*Viella, 2020, p.36.

dirección del teatro *Novissimo*, uno de los centros más importantes en el ámbito del teatro barroco veneciano. Por otro lado el calendario de celebraciones que estaba establecido, y que por consiguiente constaba de una serie de festejos que se repetían anualmente, entre los que destaca el carnaval, fue el contexto en el que se terminaron insertando las propuestas teatrales derivadas de estas academias. Desde los años veinte del siglo XVII se tienen ya registros de un importante desarrollo escenográfico, como se aprecia en diseños como el de Giuseppe Alabardi realizado para *la Rosilda* (1625), obra financiada por la academia genovesa de los *Sollevati*, aunque todavía se aprecia la influencia que se irradiaba desde el hegemónico foco florentino por medio de los diseños de los Parigi. Todo el desarrollo especulativo y el sustrato teatral dio su fruto en el año 1637, cuando se presentó por primera vez, por iniciativa de la compañía teatral formada por Benedetto Ferrari y Francesco Manelli, una ópera de pago en un teatro público, el San Cassiano. La obra, *Andromeda*, encargada de inaugurar un teatro y un género, fue la primera de una extensa serie de producciones de este nuevo modelo que llevaron a Venecia a convertirse en sede mundial del nuevo teatro comercial, donde se plantearon sus rasgos definitorios. Precisamente fue en ese contexto veneciano, donde se había trasladado la vanguardia teatral por medio de esta nueva fórmula de teatro comercial, donde encontraron un lugar ideal para el desarrollo de su actividad como escenógrafos profesionales varias de las grandes figuras de la historia de la escenografía barroca. Dos de ellas fueron Giovanni Burnacini y Giacomo Torelli, rivales profesionales en esta carrera escenográfica en la que sin embargo acabó Torelli destacando: responsable de la implantación del modelo escénico veneciano en Europa vía Francia, mientras Burnacini, tal como se ha mencionado, tuvo mejor suerte en la corte austriaca junto a su hijo, Lodovico.

La labor de Giacomo Torelli en Venecia está vinculada tanto al diseño de escenografías y maquinaria, partiendo de los trabajos en el ámbito de la escenotécnica de su maestro Nicola Sabbatini, como al diseño de teatros, siendo precisamente el artífice del Teatro *Novissimo*, donde se encargó de las escenografías de la obra que inauguró este espacio de espectáculos el 14 de enero de 1641, *la finta pazza*, la primera de una serie de espectáculos en los que Torelli pudo ostentar su desmesurado talento, como *Bellerofonte* (1642), *Venere gelosa* (1643) o la última producción que Torelli realizó en Venecia, *L'Ulisse errante* (1644). Giacomo Torelli fue en la primera mitad del *Seicento* el auténtico impulsor del teatro basado en los grandes despliegues de maquinaria

escénica, como en el caso de otros escenógrafos estos conocimientos se derivan de su trabajo como ingeniero naval. En el caso del Teatro *Novissimo*, donde Torelli por primera vez puso en práctica sus dotes escenográficas, fue también donde puso en contexto las ideas de sus comitentes para generar un espacio basado en los teatros como el de Parma, donde la ingente maquinaria requería una espacio extra, mientras por otro lado el sistema de palcos y corredores, en la línea del teatro ligneo de Gutti en La Pilotta, gestionaba el ingente tránsito de un público que iba siendo cada vez mayor. Estos modelos de maquinaria escénica y escenográficos fueron llevados a Francia con motivo de la representación parisina de *la finta pazza*, donde Torelli pasó a ser el escenógrafo oficial del Cardenal Mazzarino, quien desarrolló todo un programa teatral por medio de una serie de obras, a partir de la representación de *La finta pazza* en las que Torelli debió conciliar los avances derivados de la escenografía italiana con el gusto francés.

En el caso de Giovanni Burnacini fue la corte vienesa de Leopoldo I (1640-1705) la que solicitó los servicios del escenógrafo, a la que Burnacini se trasladó en 1651 acompañado de su hijo Lodovico. La llegada de Giovanni a Austria supuso la introducción y asentamiento de los modelos escenográficos italianos así como de la maquinaria desarrollada en Venecia,[187]y previamente en Ferrara, que se reflejaron en los diversos montajes que realizó en la corte imperial, entre los que se encuentra la ópera-torneo *La Gara* (1652), para celebrar el nacimiento de la hija de Felipe IV (1605-1665), la princesa Margarita, cuya representación se llevó a cabo en una sala del palacio imperial que fue acondicionada por Burnacini, además de realizar igualmente las escenografías de la obra de Alberto Vimina (1603-1667), donde se planteaba una disputa entre las cuatro partes del mundo por la celebración del nacimiento de la princesa.

---

187 Para la influencia italiana en Viena a través de los distintos escenógrafos que estuvieron activos en la corte imperial sobre cuyas aportaciones fue evolucionando tanto las propuestas escenográficas como los espacios de representación: SOMMER-MATHIS, Andrea. "The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena." *Music in Art*, vol. 42, no. 1–2, 2017, pp. 71–96, https://www.jstor.org/stable/90019498. Accessed 18 May 2022.
https://www-jstor-org.bucm.idm.oclc.org/stable/pdf/90019498.pdf?refreqid=excelsior%3A689687c8c40f54ee94d88020312af817&ab_segments=&origin=&acceptTC=1

Sin embargo, la figura que realmente supo elaborar todo la fastuosa iconografía del poder imperial fue su hijo, Lodovico Burnacini (1636-1707). Al asumir el título de arquitecto de corte tras el fallecimiento de su padre en 1655, se encargó de todos los espectáculos cortesanos, entre los que destacaron diseños escenográficos como los realizados para *Il Pomo D'Oro* en 1668, con motivo de la boda del emperador Leopoldo I y Margarita Teresa de España, en cuyas escenas se reflejaba no solo todo el extraordinario lenguaje que había asimilado Lodovico de las experiencias venecianas, sino también las aportaciones de su propio ingenio, del que fue fruto la original y necesaria iconografía del poder militar del emperador por medio de unos diseños que pasaron a obras posteriores con soluciones como las de la primera escena del segundo acto de *Il fuoco eterno* (1674), la *Sala de Armas* (Fig. 65), donde una serie de armaduras, escudos, flechas y demás instrumentos propios de la batalla, se dispusieron en todo el espacio arquitectónico.

Como se ha deducido de lo expuesto anteriormente en lo referente a la ingenieria militar, las escenografías relacionadas con el contexto bélico tuvieron un gran desarrollo desde el siglo XVI, y especialmente a lo largo de todo el XVII, por medio torneos, ballets ecuestres, naumaquias, escenas de asedios, etc. Este tipo de escenografías adquirió cada vez un mayor grado de sofisticación por su complejidad escénica y simbólica, ya que suponía la exhibición del poder militar del gobernante dentro de los programas propagandísticos, a lo que se sumaba el prestigio que suponía la incorporación de dispositivos técnicos cada vez más complejos, hasta llegar a convertir a este tipo de escenografías en espectáculos mecánicos donde la técnica pasaba a ser la protagonista.[188] Es en este contexto donde tal vez fue más sobresaliente la contribución de Lodovico a la corte austriaca, ya que sus escenas se podrían entender como un elemento conformador del prestigio militar en el que se basaba el mantenimiento imperial, motivos que seguramente en estrecho contacto con el emperador Leopoldo, pudieron ir trazando hasta conformar una iconografía del poder militar imperial, concepto que se evidencia en la escena del *Triunfo de Venus y Marte* del *Il Pomo D'Oro*, representada en el *Teatro Auf der Cortina*.

[188] GÓMEZ, Consuelo. *Drammaturgia*, 2017, p.60.



Fig 65. Lodovico Ottavio Burnacini, Sala de Armas, Acto II, escena 1, Il fuoco eterno, 1674, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/18565.

Sin embargo, las aportaciones de Lodovico no quedaron únicamente en la creación de una plástica visual del poder imperial traducida a escenografía, sino que como valor añadido sintetizó el esquema tradicional basado en los cuatro elementos, planteando una reducción en la que las escenas de jardín se vinculan a temas donde intervienen las divinidades, mientras el plano material se asoció a la iconografía de salas regias, cortiles, arsenales, etc. Esto indica una de las características de la figura del escenógrafo profesional, quien recibe una consideración especial, se convierte en artista de corte en toda su extensión, aún más, en "brazo ejecutor" de la política cultural de los Estados del absolutismo, embajador, a través de sus creaciones, de las campañas diplomáticas subliminales, y "gestor" de la propia imagen imperial.

La obra de Lodovico Burnacini supuso un punto de inflexión en el desarrollo escenográfico del *Seicento*, cuyo nutrido lenguaje escénico ofreció igualmente planteamientos más heterodoxos en los que sus diseños escenográficos comenzaron a

despegarse de las fórmulas tradicionales, dotando de un gran decorativismo a sus escenografías, creando auténticos programas del triunfo a base de imaginativos diseños arquitectónicos, lejos ya del realismo derivado de la articulación canónica de los órdenes de la primera mitad de siglo. Por medio de sus diseños de escena, en los que trazó todo un discurso visual y semántico del poder imperial, alcanzó una relevante posición en la corte austríaca, cuyo lenguaje asimilaron sus colaboradores, quienes lo acabaron difundiendo en Italia, como ocurrió en el caso de Pasetti, quien acabó por llevar a Roma estos planteamientos.

Otro de los artistas que diseminaron el lenguaje veneciano en territorio europeo fue Francesco Santurini (1627--1682), uno de los escenógrafos venecianos que sin duda mejor supo trasladar su desbordante imaginación a sus fantásticas escenografías.[189] Hay pocas noticias sobre su formación, sin embargo hay constancia de su actividad en 1654, cuando fue requerido por el elector de Baviera Fernando María de Wittelsbach (1636-1679) a la corte bávara, para diseñar lo que fue el primer teatro estable de Munich, la ópera *Operhaus*, inaugurada en 1657 con la puesta en escena de *L'Oronte* de Giorgio Giaco-mo Alcain. El diseño escenográfico de esta obra fue encargado también a Santurini, en cuyos diseños, de alguna manera, se trasluce la influencia tanto de Giulio Parigi, como en la escena de la *Piazza di Candia*, donde se resuelve la sucesión de pilastras en una lejana fuga donde cierra la composición una arquitectura en forma de exedra; como de los planteamientos torellianos, como la especie de caverna que se abre en la escena *Reggia Infernale* (Fig. 66), incluso más ostensible aún resulta el parecido en otro diseño titulado *Caverne Infernale*, que abre el segundo acto de *Fedra incoronata* (1662), con un diseño de la *Morgan Library & Museum* realizado por Torelli en 1647 (Fig.68).

---

189 Para este tema: MERINO, Esther. Escenarios de poder en el *Seicento*: la escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea: Francesco Santurini. *Escenarios de poder en el Seicento: la escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea: Francesco Santurini*, 2020, pp. 35-49.



Fig 66. Diseño escenográfico de Francesco Santurini (1627-1682) grabado por Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Acto II, escena 5, Reggia infernale*, 1657,* L'Oronte*,* Beinecke Rare Book and Manuscript Library *of Yale University Library, 7219605.*

De regreso a Venecia trabajó en la instalación de aparatos escénicos en los distinto teatros venecianos, como el Teatro Vendramin o el Sant Giovanni e Paolo, así como en el teatro San Apolinar, donde realizó las escenas de una obra de Aurelio Aureli titulada *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), en colaboración con otro de los personajes más relevantes de esa época en el ámbito escenográfico veneciano, Gaspare Mauro, con quien colaboró de nuevo en *L'Incostanza Trionfante overo il Theseo* de Francesco Piccioli, estrenada en el teatro San Cassiano en 1658, cuya dirección escénica asumió Gaspare Beccari. Su actividad se vuelve a rastrear en Munich nuevamente en 1662 donde se le encargaron las escenografías de tres obras como parte de los fastuosos festejos con motivo del nacimiento del heredero Massimiliano II Emanuele (1662--1726): *Antiopa giustificata* y *Medea vendicativa,* cuyos ejemplares se encuentran en la Biblioteca Nacional de España,[190]y *Fedra incoronata*, que junto a un ejemplar de *L'Oronte* se encuentra en la colección *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* de la Biblioteca de la Universidad de Yale.[191]Dichos montajes fueron concebidos con un

[190] Ejemplares facsímiles de la BNE de *Medea Vendicativa* y *Antiopa giustificata*, ambos de 1662: http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

[191] Los ejemplares de dichas obras se encuentran en la colección *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* of Yale University Library. https://collections.library.yale.edu/catalog/2033742

carácter unitario, como una trilogía en la que se representaban espectáculos acuáticos, fuegos artificiales, torneos, etc, cuya escenificación se llevó a cabo en varios lugares durante ocho días, en los que Santurini vertió su gran creatividad mostrando ya la orientación que empezaba a tomar el diseño escenográfico de finales del siglo XVII, con decoraciones más fantásticas, en contraposición al carácter realista de las escenografías de principios y mediados de siglo, anticipándose unos años incluso a Lodovico Burnacini en los mencionados planteamientos sobre la multiplicidad de puntos de vista, como ocurre en la escena de la *Grotta di Volcano* de la *Medea vendicativa*, que los Bibiena desarrollaron completamente ya en el último tercio del siglo. Es igualmente en una de las escenas de esa misma obra, donde se percibe una desvinculación del arraigo al concepto de la ventana albertiana que parece más bien aludir, como señaló Esther Merino en su completo artículo monográfico, a la idea de un ingenioso juego de representación dentro de la representación (teatro dentro del teatro), donde se rompe con la verosimilitud voluntariamente para poner ante la vista del espectador esa buscada artificiosidad,[192]como en el caso de la escena octava del primer acto de *Medea vendicativa* (1662) en la que Plutón y Proserpina aparecen en su trono enmarcados por un enorme mascarón a modo de proscenio, donde son observados por Caronte y Medea que aparecen en la barca (Fig.67).

Aunque a su retorno a Venecia llevó consigo toda la experiencia adquirida en los magníficos diseños escénicos llevados a cabo en Munich, las altísimas cotas de grandiosidad que alcanzaron dichas escenografías no eran asequibles para las producciones del teatro comercial veneciano, y se trasladaron al mismo nivel de grandiosidad únicamente en los espectáculos patrocinados por el procurador Marco Contarini en el teatro privado de su Villa en *Piazzola sul Brenta* que dirigió Santurini entre 1679-1680, tras lo que volvería a Baviera definitivamente y hasta su fallecimiento dos años más tarde.

De dichos ejemplares solo se incluyen las imágenes de los diseños escenográficos de Santurini los libretos de *L'Oronte* (1657) y de *Fedra incoronata* (1662).
https://collections.library.yale.edu/catalog?fulltext_search=1&search_field=all_fields&fulltext_search=1&q=Francesco+Santurini+

192 MERINO, Esther. *Ludica,*Viella, 2020. p.44.



Fig 67 Diseño escenográfico de Francesco Santurini (1627--1682) grabado por Melchior Küsel (1626-1684), Acto I, escena 8, 1662, Medea vendicativa, Biblioteca Nacional de España, R/3677(3) http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000256375&page=1



Fig 68. Diseño de Giacomo Torelli (1608-1678), Caverna rocosa, 1647, Morgan Library & Museum, Londres dim: 309 x 420 mm, nº: 1982.75: 635: 2.

A finales del siglo XVII fueron los boloñeses Ferdinando y Francesco Bibiena, quienes encauzaron bajo sus propuestas, ya perfectamente articuladas, los mencionados planteamientos escenográficos sobre los que ya se habían realizado algunos estudios

dentro del ámbito de las investigaciones ópticas, como las ya mencionadas escenas Lodovico Burnacini para *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (*Bosque de cedros* o *Caverna de Eolo*), incidiendo en la misma línea cuatro años más tarde en el diseño de *Campi Elisii* (Fig.69) *de La monarchia latina trionfante* (1678), donde de nuevo se manifiesta el interés de estas propuestas.



Fig 69. Diseño escenografico de Lodovico Burnacini para La monarchia latina trionfante, Campi Elisii. 1678, Museo del Teatro de Viena. https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/983862/

En 1687 Ferdinando Bibiena realizó las escenografías de una obra titulada *Didio Giuliano*,[193](Fig.70) donde por primera vez se plantearon una serie de escenas que acabaron siendo una seña identitaria de la estirpe familiar de escenógrafos y un lenguaje innovador que tendría continuidad en el siguiente siglo como propuesta conservadora, conviviendo junto a los modelos derivados de la revolución escenográfica llevada a acabo por Filippo Juvarra bajo el patrocinio del cardenal Pietro Ottoboni, cuya obra de

193 *Didio Giuliano. Drama rappresentato nel nuovo Teatro Ducale in Piacenza e consacrato a sua altezza serenissima il sig.or duca padron clementissimo. Poesia del dottor Lotto Lotti e musica di don Bernardo Sabadini, ambidue servitori attuali della suddetta altezza serenissima*. Parma: Stamperia Ducale, 1687. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo04899/

referencia acabó siendo *Il Ciro* (1712) posiblemente la producción escenográfica en la que mejor se expusieron los ideales arcadianos.[194]

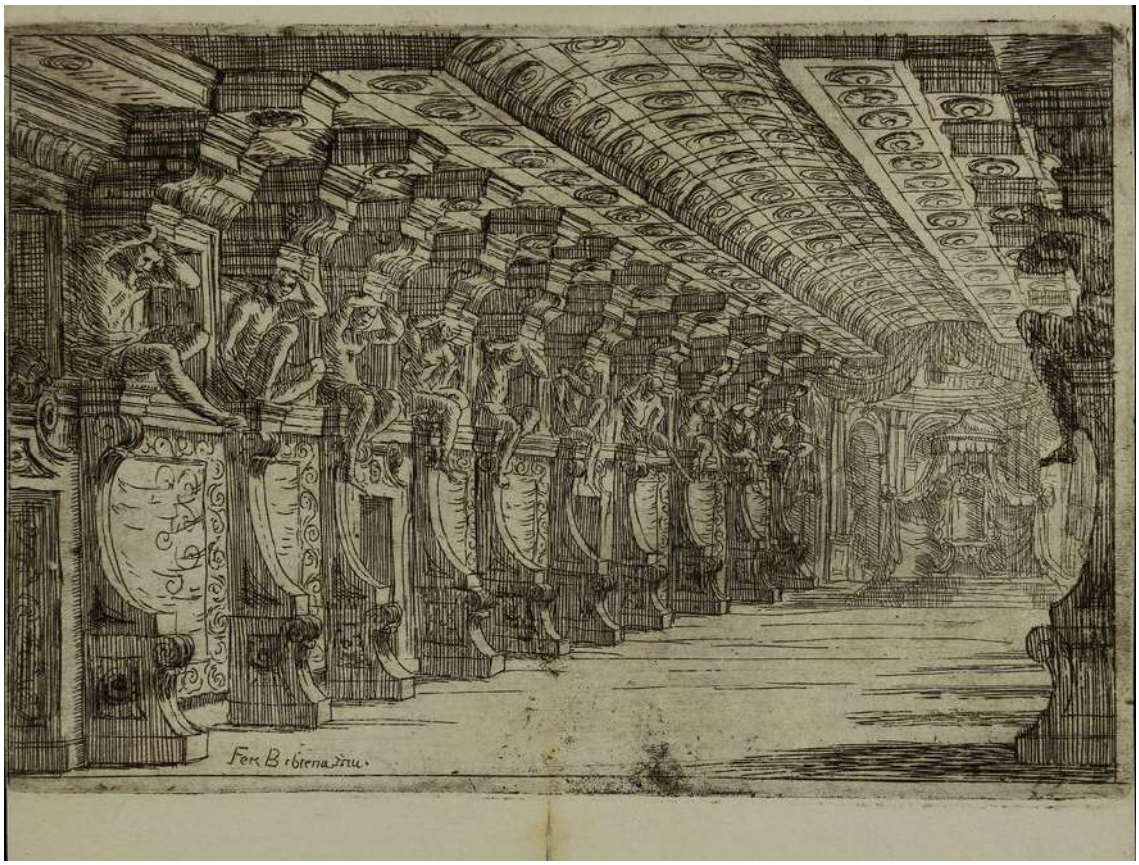


Fig 70. Diseño de Ferdinando Bibiena (1657-1743), Sala antica nel palazzo di Pertinace, Acto I, escena 1, Didio Giuliano, 1687, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.

Los planteamientos escenográficos de Bibiena en esta obra, que sirvió para mostrar las primeras propuestas de la *veduta per angolo*, revelaron la gran aportación que se dio por medio del léxico bibienesco, ya que mientras el libreto del el drama presenta pocas novedades, el escenario de Ferdinando Bibiena supuso un auténtico revulsivo para la práctica escénica, donde se presentaba un nuevo sistema visual con diversos puntos de vista y con espacios que discurrían diagonalmente continuando fuera de la composición. La escena de apertura con la sala palaciega, cuyas líneas de perspectiva convergen a la izquierda del escenario, no solo inauguró las novedosas escenografías ponían un nuevo repertorio visual ante los espectadores, sino que implicó una nueva forma de mirar, ya que aunque la acción se desarrollaba en el proscenio, los espectadores tenían que

[194] MERINO, Esther. Firenze University Press, 2020.
https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984#_ftnref46

inclinar la cabeza para vislumbrar el trono al fondo.[195]Este tipo de perspectivas denominadas *veduta per angolo* posibilitaban la visión de todo el estudio óptico de la escenografía desde diversos emplazamientos, lo que vino a ser en cierto modo, una democratización de la visión, que de alguna manera rompía con el tradicional *ojo de principe*, ese lugar exclusivo y privilegiado en el que se emplazaba a la máxima autoridad, desde donde todo el planteamiento escenográfico se mostraba en su máximo esplendor, un punto de vista *privilegiado*.

Desde las aportaciones de Bibiena, que fueron desarrolladas desde entonces en adelante por el propio Ferdinando y por su hermano Francesco, hubo artistas que asumieron este tipo de planteamientos perspectivos derivados de la tradición cuadraturística boloñesa, tal fue el caso de Jacopo Chiavistelli (1621-1698), uno de los que mejor supo asimilar dicha tradición boloñesa de mano de dos de los máximos exponentes de esta tipología, Mitelli y Colonna, pero también de los trabajos de Bibiena -así como la asimilación de los trabajos de su predecesor Ferdinando Tacca- y trasladarla al contexto florentino, donde creó una auténtica escuela de cuadratura. La destreza de Chiavistelli y la asimilación de las mencionadas influencias que le posibilitaron crear su propio léxico propiciaron que se vieran en él al candidato idóneo para suceder a Ferdinando Tacca como organizador de espectáculos y festejos en la corte Medici. Como era normal, dentro de las atribuciones laborales de este tipo de artistas encargados de crear y articular todo lo referente a los eventos auspiciados por sus promotores, Chiavistelli también trabajó en el ámbito de la arquitectura teatral, de la que ha quedado un magnífico diseño en el MET (Fig.71)[196]donde se muestra la disolución de las formas canónicas de la aplicación de los órdenes característica de la segunda mitad del siglo XVII por medio de las superposición de los tres niveles de palcos, donde se aprecia la articulación de dos órdenes toscanos en los dos primeros; y unos estípites con esculturas en el último nivel, además de las columnas jónicas de orden gigante sobre las que discurre un entablamento profusamente decorado.

---

195 FORMENT, Bruno. Trimming scenic invention: oblique perspective as poetics of discipline. *Music in Art*, 2009, pp. 31-43 / p. 34.

196 Diseño para un teatro, atribuido a Jacopo Chiavistelli (1621-1698), MET, New York, dim: 26.6 x 43.4 cm, nº 52.570.295 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342170

De manera más clara esa asimilación del lenguaje de tradición boloñesa, y más específicamente de los nuevos planteamientos escenográficos de los Bibiena, se evidenciaba en algunas de las escenografías que Chiavistelli realizó en 1688 para *Il Greco in Troia*, asistido por el fresquista veneciano Federigo Cervelli (1642-1696) y los pintores Lucca Bocci, Francesco Sacconi y Bartolomeo Bimbi, obra representada en el Teatro della Pergola, remodelado entonces por Filippo Sengher, con motivo del matrimonio de Ferdinando de Medici y Violante de Baviera, de cuyos diseños de escena se han conservado ocho grabados sueltos en la Biblioteca Nacional de España, además del libreto.[197]Dichas decoraciones escénicas muestran los planteamientos que se implantaron en las dos últimas décadas del siglo, donde el carácter grandilocuente[198]se expresa a través de un lenguaje escenográfico de corte neoclasicista expuesto por medio de las nuevas tendencias perspectivas derivadas de las iniciativas de Ferdinando Bibiena, que se acabaron irradiando desde Bolonia a toda Europa.

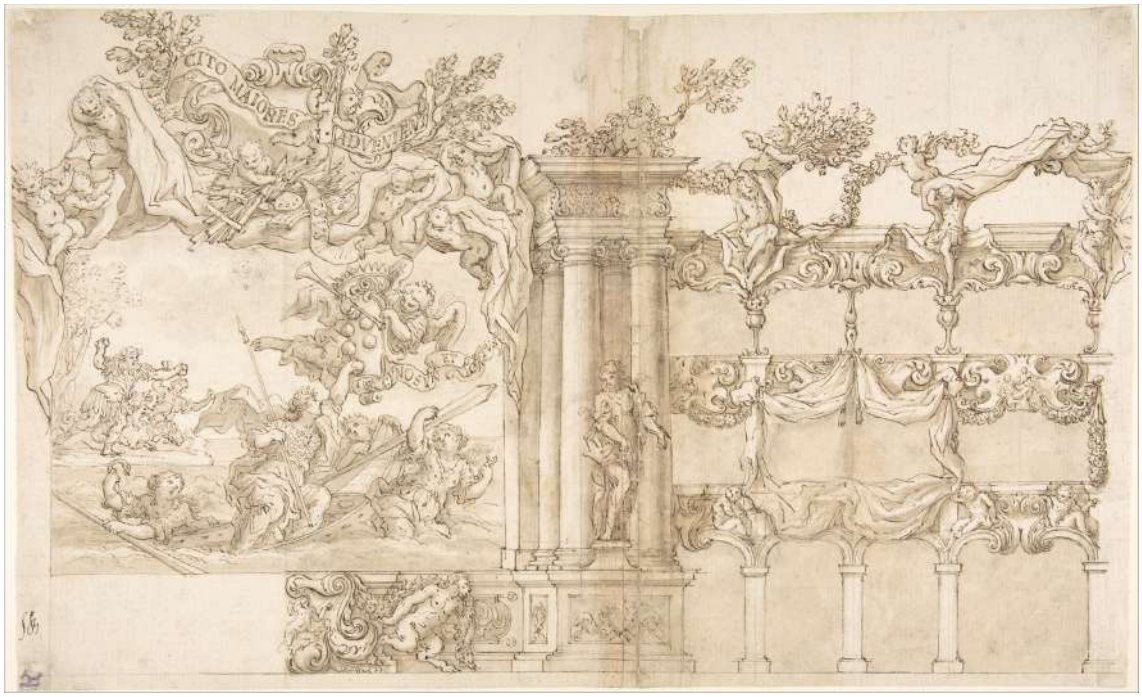


Fig 71. Diseño para un teatro, atribuido a Jacopo Chiavistelli (1621-1698), MET, New York, dim: 26.6 x 43.4 cm, nº 52.570.295 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342170

197 *Il Greco in Troia: Festa Teatrale Rappresentata in Firenze Per le Noze De'Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo... e Violante Beatrice Principessa di Baviera.* Firenze, 1688: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149884 BNE bdh0000149884

198 MERINO, Esther. *Performing Arts. Journal International,* Vol. 6, 2020, p.189.

Otro de los artistas que mejor representó el nuevo lenguaje escénico emanado del entorno boloñés de finales del siglo XVII fue Marcantonio Chiarini (1652-1730), quien no obstante se decantó por la utilización de un léxico escénico cuya originalidad se basaba más en una caprichosa e ingeniosa articulación de los elementos arquitectónicos, donde empleó recursos que entonces no se encontraban dentro del repertorio arquitectónico protocolizado desde el siglo XVII, como por ejemplo los arcos apuntados, la diversidad decorativa de las bóvedas, o el uso de elementos orientalizantes como los capiteles de palmiformes. Son elementos que se muestran en algunas escenografías que realizó para la obra *La forza della Virtù*, que fueron grabadas por Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1710), donde a pesar de mantenerse las escenas tipo, se aprecia un claro e intencionado alejamiento en lo formal de la articulación canónica de los órdenes clásicos, en un repertorio escénico en el que se refleja tanto la tradicional disposición monofocal típica de las escenas del *Settecento*, como las nuevas propuestas bibienescas de fugas laterales o de varios puntos de vista, asimilados como elemento innovador, que acabó pasando al siglo XVIII donde los propios descendientes de los Bibiena continuaron con la tradición escénica desarrollada por Ferdinando y Francesco, que convivió con los planteamientos de Juvarra dentro de su actividad como ejecutor escénico del ideario de la Academia Arcadiana, más orientados al efecto dramático que proporcionaba el estudio de la proyección de la luz en los distintos planos de la composición, que en los alardes ópticos, de los que sin embargo tomó buena cuenta uno de los discípulos de Ferdinando Bibiena, Pietro Righini (1683-1742) en el círculo de Parma.

Desde la recuperación de los antiguos espectáculos revisados bajo los principios del humanismo para ser adaptados a las necesidades de los distintos programas políticos de las diversas cortes, se fue elaborando un tipo de representación cuyo entramado fue exigiendo la intervención de un director artístico que cohesionara todas las disciplinas que se conjugaron en los diversos programas culturales planteados principalmente a través de las representaciones escenográficas. La exponencial sofisticación de estos programas culturales políticos y doctrinarios exigió la necesidad de un artista multidisciplinar que fuera capaz de organizar y coordinar transversalmente estos complejos proyectos.

La figura del escenógrafo profesional en contacto directo con el gobernante, encargado de articular todos los recursos posibles para establecer un programa cultural, político y propagandístico que ensalzara a su gobernante promotor, era en quien se depositaba la confianza de gestionar y exhibir todo el prestigio de las diversas estirpes familiares que se habían ido gestando durante todo este proceso evolutivo de las artes escénicas. Dichas semblanzas que partieron de especulaciones diversas en base a la amplitud de su capacidad multitarea, como las de Vasari o Buontalenti, cristalizaron en la figura de Giulio Parigi como primer escenógrafo profesional ya en los primeros años del siglo XVII, cuyo relevo dentro del foco florentino fue pasado a su propio hijo Alfonso y de éste a Ferdinando Tacca quien optó por soluciones escenográficas basadas en los grande despliegues de maquinaria teatral y posteriormente a Chiavistelli, instaurador de la escuela cuadraturística boloñesa en Florencia; así como por otros artistas que propagaron las tipologías escénicas de Parigi por toda Europa como Giovanni y Lodovico Burnacini hicieran en la corte de Viena; Torelli en Francia, donde posteriormente los Vigarani llevaron el modelo teatral y maquinístico de Aleotti; o Francesco Santurini, quien fue el introductor de estos modelos en la corte bávara, siendo ya a finales de siglo los Bibiena quienes aglutinaron toda una experiencia derivada de la cuadratura boloñesa y de lo planteamientos aprendidos en el foco de Parma, en contacto con los hermanos Mauro, e igualmente relevante la experiencia romana. Todo ello fue trasladado a la corte española, a través de Cataluña, donde se introdujeron los modelos bibienescos ya en los primeros años del siglo XVIII, modelos que tuvieron que discurrir en paralelo con las evolucionadas escenografías de Juvarra emanadas de su colaboración con Pietro Otttoboni, donde el artificio escenotécnico quedó reducido o anulado a la vez que se proponía una escenografía más depurada en lo formal y se incrementaron las escenas ajardinadas como contexto predilecto de las nuevas propuestas arcadianas traducidas a escenografía por Juvarra.

La figura del escenógrafo, que en sus atribuciones excedió considerablemente a las de los tempranos directores artísticos, se derivó o fue consecuencia de la propia evolución de los espectáculos que adquirieron tal sofisticación que debieron ser gestionados por un artista formado en todas las disciplinas que conforman este tipo de representaciones como representante del artista global, el escenógrafo.

Capítulo I. Los órdenes arquitectónicos en la escenografía italiana del siglo XVII

1.1. Los órdenes clásicos.

Resulta imposible hablar de la arquitectura clásica, incluso de la Antigüedad como ciclo histórico, sin aludir a los órdenes arquitectónicos, que dentro del contexto del desarrollo, tanto escenográfico, como de la propia arquitectura teatral, tuvieron un impacto fundamental desde el punto de vista de la simbología de los diseños escénicos, así como en su función de elementos de articulación y definición espacial.

Los denominados órdenes clásicos son una serie de elementos arquitectónicos canónicos que mediante su articulación, concreta en cada uno de ellos, el edificio adquiere una proporcionalidad en todas sus partes. Estos órdenes determinan sus respectivas tipologías por la relación que se establece entre el tipo de columna, la morfología del capitel y el elemento sustentado. Las aportaciones griegas, que alcanzaron su máximo desarrollo en el siglo V a.C., contemplan tres órdenes: dórico, jónico y corintio, mientras que en el ámbito italiano, donde se asumieron los citados tipos griegos, se aportaron los órdenes toscano y compuesto, siendo éste último una mezcla del capitel jónico y del corintio.

En el siglo XV el humanista italiano Poggio Bracciolini (1380-1459) descubrió en 1414 la obra manuscrita en latín del arquitecto e ingeniero romano de la época de Augusto Marco Vitruvio Polión, *De Architectura*. El tratado escrito en el siglo I a.C. es una obra enciclopédica, formada por diez libros, que fue publicada por primera vez, aún en latin, en Roma en 1486 por Fra Giovanni Sulpizio da Veroli (c.1440-c.1508); posteriormente Fra Giovanni Giocondo (c.1433-1515) publicó una nueva versión ilustrada en Venecia en 1511; y en 1521 Cesare Cesariano (1475-1543) realizó la primera traducción al italiano publicada en Como, sucediéndose en adelante diversas ediciones traducidas al idioma del país impresor, algunas acompañadas de comentarios explicativos, entre las que destaca la edición italiana de Daniele Barbaro (1514-1570) publicada en Venecia en 1556, cuyo rigor se reflejaba igualmente en las ilustraciones de dicha edición, las cuales corrieron a cargo del eminente arquitecto Andrea Palladio.

La obra vitruviana aporta información sobre los conocimientos de la teoría y práctica de la arquitectura Antigua, abordando temas como los órdenes arquitectónicos, las técnicas ornamentales, los materiales, la construcción, los tipos de edificios, hidráulica, mecánica, etc. Desde su aparición este "manual" se constituyó como una referencia imprescindible, una revelación para el estudio de la arquitectura greco-latina para los humanistas y los artistas del Renacimiento, inicialmente en el entorno florentino, que desarrollaron una obsesión por la interpretación de esta obra a fin de recuperar la esencia de la Antigüedad, de la que el texto vitruviano era la única fuente que aportaba una visión tanto de la arquitectura clásica como del arquitecto.

Los órdenes, que como elementos articuladores de la arquitectura conectan coherentemente las partes del edificio permitiendo su identificación y comprensión, se asumieron como la mejor forma de crear una visión racionalizada de la arquitectura.
Vitruvio habla de los órdenes en los libros tercero y cuarto. Concretamente habla sobre el orden jónico en el capítulo quinto del tercer libro, en el cuarto libro explica el orden corintio en el primer capítulo y el dórico en el tercero, dedicando el séptimo del mismo libro a algunas referencias sobre el orden toscano.

En cuanto a la significación, más que a la funcionalidad, las características de cada uno de estos órdenes son las que nos dan ciertas directrices o sugerencias sobre su uso óptimo, de este modo el dórico se revela como el más sencillo, carente de decoración alguna, compuesto únicamente por una columna estriada con aristas vivas que se dispone directamente sobre el estilobato y que termina en una moldura (collarino) sobre la que se encuentra el capitel, compuesto por el equino sobre la que se asienta el ábaco, todo ello sustentando un entablamento decorado con metopas y triglifos. Según Vitruvio dicho orden tomó su nombre de los dorios, un pueblo de Asia Menor. Los griegos concibieron el orden dórico partiendo de las proporciones del cuerpo masculino, siendo una columna seis veces el pie humano.[199]Por su carácter austero y robusto indica Vitruvio que es idóneo para templos consagrados a divinidades fuertes y viriles, como

[199] POLION, Vitruvio. Libro IV, cap I, Alianza, 1995, pp.97-98.

Minerva, Hermes o Hércules,[200]poniendo como ejemplo el templo de Quirino y de Éfeso.[201]

El orden jónico también narra Vitruvio que es originario de otra provincia de Asia, Jonia.[202]Consta de una basa sobre la que se asienta una columna, con acanaladuras rebajadas, coronada por un capitel decorado por dos volutas, sobre el que discurre una plataforma dividida en tres bandas y un friso corrido,[203]cuyo modelo tipológico remite al templo de Artemisa en Éfeso, o al Tesoro de los Sifnios de Delfos, como ejemplos primarios de este orden, donde en el caso del Tesoro de los Sifnios aparecen ya en el periodo arcaico como fórmulas novedosas los frisos historiados y las cariátides como soporte en combinación con las robustas pilastras, que anticipan propuestas posteriores como en los templos atenienses de Atenea Niké y el Erecteion. Según el texto vitruviano (Libro I cap. II) los jonios crearon este orden inspirados en la delicadeza del cuerpo femenino. Le agregaron una basa, a modo de calzado, siendo las volutas del capitel una alusión al cabello femenino y las estrías del fuste los pliegues de una túnica.[204]Vitruvio indica que esta tipología (jónica) es adecuada para erigir templos a Juno, Diana, Baco y divinidades similares, lograndose una solución intermedia: *Si se levantan templos jónicos a Juno, Diana, Baco y otras divinidades similares, se logrará una solución intermedia pues poseen unas características que suavizan la índole austera propia del estilo dórico y la delicadeza del corintio*.[205]

El orden corintio, como el templo de Zeus Olímpico en Atenas, procede, como su nombre indica, de la ciudad griega Corinto. Este orden, según Vitruvio: *imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud poseen una configuración conformada por miembros delicados, y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos.*[206]El arquitecto romano narra el origen de este orden a través de una leyenda: sobre la tumba de una doncella de Corinto, colocó su nodriza un canasto

200 POLION, Vitruvio. Libro I, cap II, Alianza, 1995, p.34.

201 POLION, Vitruvio. Libro III, cap II, Alianza, 1995 p.85

202 POLION, Vitruvio. Libro IV, cap I, Alianza, 1995, p.98.

203 Para la descripción y composición del orden jónico: POLION, Vitruvio. Libro III, cap V, Alianza, 1995, pp. 90-95.

204 POLION, Vitruvio. Libro IV, cap I, Alianza, 1995, p.98.

205 POLION, Vitruvio. Libro I, cap II, Alianza, 1995, p.34.

206 POLION, Vitruvio. Libro IV, cap I, Alianza, 1995, p.98.

lleno de vasos de licores, y para que el viento no lo derribara, cubrió el cesto con un ladrillo. Bajo el canasto brotó una flor de acanto, que se fue enredando entre el mimbre y al llegar a los ladrillos, sus hojas se enroscan hacia abajo. El escultor Calímaco, al ver el hermoso conjunto de flores y mimbre, decidió reproducirlo en mármol, dando origen al capitel corintio que conforma este orden, cuyas características son similares a las del orden jónico, salvo la decoración del capitel, que en este caso está decorado con unas hojas de acanto de forma troncocónica invertida.[207]

El orden toscano, si bien está referenciado en el tratado,[208]no se incluye en los mencionados órdenes arquitectónicos griegos (dórico, jónico y corintio). Su procedencia es Etruria (Italia) y su uso se registra desde la época anterior a la conquista de Grecia. Posteriormente fue adoptado y difundido por los romanos y formalmente se puede entender como una simplificación del orden dórico, con un fuste liso, y a diferencia del dórico griego, que se apoya sobre una basa, ésta lo hace sobre un podio.

Como se puede apreciar en esta sucinta definición de los órdenes, Vitruvio explica los tres órdenes griegos y proporciona algunas notas sobre el toscano, explica el origen geográfico de éstos e indica a qué divinidades debe asociarse cada orden. Sin embargo, no hace mención al quinto, el orden compuesto de origen romano, basado en los órdenes griegos jónico y corintio, es prácticamente igual al orden corintio, salvo que la base es más rica en molduras y se asemeja a un fuste dórico invertido, mientras que el capitel es una combinación de las volutas del capitel del jónico y las hojas de acanto del capitel del corintio.

A pesar de que la aplicación de los órdenes garantiza cierta estética y carácter al edificio, está también el tema de las proposiciones, que dará lugar a ciertas correcciones ópticas. Así, templos como el de Ceres en Paestum (VI. a.C.) muestra un orden dórico con robustas columnas y potentes fustes, mientras otros posteriores como el archiconocido Partenón de Atenas, compuesto igualmente por un orden dórico que se combina con el friso historiado de la cella, propio del orden jónico, creando lo que podría interpretarse como orden híbrido, muestra columnas más esbeltas y ábacos y

---

[207] POLION, Vitruvio. Libro IV, cap I, Alianza, 1995, pp.98-99.

[208] POLION, Vitruvio. Libro IV, cap VII, Alianza, 1995 p.110.

equinos menos sobresalientes que en el templo de Paestum, sin embargo, ya con las correcciones ópticas mencionadas a fin de generar una percepción del edificio más simétrica. Además del valor tectónico Vitruvio planteó un valor simbólico: *Para Venus, Flora, Proserpina y las Náyades, los templos serán corintios, pues poseen cualidades apropiadas por su delicadeza, ya que son templos esbeltos, adornados con flores, hojas y volutas, que parecen aumentar el esplendor de tales divinidades. Si se levantan templos jónicos a Juno, Diana, Baco y otras divinidades similares, se logrará una solución intermedia pues poseen unas características que suavizan la índole austera propia del estilo dórico y la delicadeza del corintio. Atendiendo a la práctica, el ornamento se plasma de la siguiente manera: construiremos vestíbulos apropiados y esmerados si se trata de construcciones magníficas con elegantes interiores.*[209]

En relación al tema del consabido quinto orden, compuesto, ausente en el texto vitruviano, serán los posteriores revisores del tratadista romano los encargados de asumir la inclusión de este orden, así como el resto, en sus diferentes tratados de arquitectura. En relación a éstos, fue el del arquitecto genovés Leon Battista Alberti (1404-1472), *De re aedificatoria*, el primero en la historia moderna. La *editio princeps* del tratado, como primera codificación de la teoría arquitectónica de la Edad Moderna, en el que Alberti planteó la arquitectura como una disciplina científica cuyo fundamento se encontraba en la geometría, fue escrito en latín en Roma entre 1443 y 1452, e impreso por primera vez en Florencia en 1485 tras la muerte de su autor bajo la promoción de Lorenzo el Magnífico de Medici (1449-1492). El tratado de Alberti se basó en el modelo vitruviano de obra enciclopédica compuesta por diez libros, planteado en parte como una revisión crítica del texto del ingeniero romano, donde se encuentra la primera definición moderna de los órdenes clásicos de Vitruvio, además de la inclusión Alberti del orden compuesto. Alberti destacaba la interrelación de todas las partes que conforman los respectivos órdenes para el estricto cumplimiento de la aplicación de éstos, desde los que el edificio se dignifica, sin que sea lícito realizar ninguna combinación,[210]considerando las columnas como el mayor y más digno ornato de cualquier edificio.[211]También trató el de los capiteles y sus tipologías donde alude al

---

209 POLION, Vitruvio. Libro I, Cap II, Alianza, 1995, p.34.

210 ALBERTI, Leon Battista. *De re Aedificatoria*, edición traducida al castellano por Francisco Lozano, editada por Alfonso Gomez Impressor, Madrid, 1582 (*Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Battista Alberti*), Libro IX, cap, VIII p. 296. http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1582Losdiezlibrosdearquitectura.pd

211 ALBERTI, Leon Battista. Libro VI. cap. XIII, Madrid, p.186.

capitel compuesto, al que el arquitecto denomina Itálico, que quedó desde su obra clasificado como un orden aparte, fuera del grupo de los órdenes griegos.[212]

El arquitecto y teórico boloñés Sebastiano Serlio (1475-1554) en su tratado *I Sette libri dell'architettura* (1537), dentro de éstos en concreto el Libro IV,[213]fue el primero en plantear los cinco órdenes arquitectónicos (Fig. 72) como grupo cerrado que no admitía adiciones, donde de igual manera incluyó el orden compuesto como una tipología independiente y no como una derivación del orden corintio, como sugirió previamente Alberti. Por tanto se puede tomar la obra de Serlio como la primera gramática arquitectónica completa en la que, como valor añadido, se incluían ejemplos ilustrativos. Sin embargo, la propuesta de Serlio es mucho más ambiciosa ya que dota a los órdenes de una simbología cristiana, sugiriendo una adecuación de un tipo concreto de edificios a cada divinidad o santos, creando una teología de la arquitectura en base a los órdenes. De manera que el dórico por su robustez es conveniente para entradas de castillos, palacios y arsenales, así como para templos dedicados a Cristo y los santos Pedro, Pablo, Santiago, o San Jorge, así como a otros santos fuertes y humildes cuya entereza les hubiera permitido aceptar su martirio dignamente, tal como hicieron los dioses y héroes fuertes de la antigüedad, y de igual manera indicado para los palacio y para la casa algún valeroso alto rango militar,[214]o para casas de campo;[215]el jónico asociado a dioses moderados será apropiado para templos, dentro del ámbito cristiano, *para aquellos* santos *que ayan sido en partes robuftos y fuertes, y en parte delicados y humildes*, e igualmente para santas y para letrados y hombres de vida sosegada, y para mujeres varoniles y valerosas de gran autoridad;[216]el corintio es el orden apropiado para templos dedicados a divinidades femeninas siendo aplicado en el mundo cristiano para edificios dedicados a la Virgen y a santos y santas que hayan tenido una vida virginal, idóneo para monasterios, pudiendo implantarse este orden también en sepulcros;[217]y el

---

212 ALBERTI, Leon Battista. Libro VII, cap VI, Madrid, 1582, p.202.

213 Se ha cotejado el ejemplar toledano de 1552 traducido a castellano de la BNE:
SERLIO, Sebastiano. *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Bolonnes; en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios [sic]; con los exemplos de las antiguedades; agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto*, Juan de Ayala Impresor, Toledo, a costa de Francisco de Villalpando, 1552., BNE, R/10246.
http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1

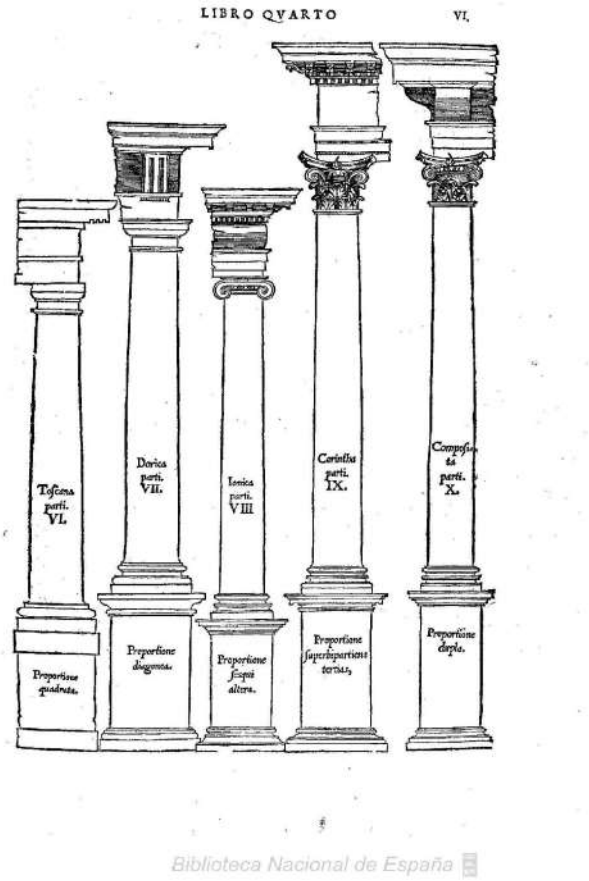
214 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VI, XIX, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.193.

215 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VI, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.210.

216 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VII, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.232.

217 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VIII, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.254.

orden rústico, así como el toscano, los órdenes más fuertes y robustos, los propone Serlio como apropiados para puertas de ciudades y fortalezas, así como para castillos, arsenales y sitios donde se guarden tesoros, cárceles o puertos marítimos,[218]así como para fachadas de palacios, jardines y villas,[219]o para ornamentar los pórticos de casas y templos, así como para puentes y acueductos;[220]apropiado para vanos de jardines y patios la propuesta de su lamnia XVII con nichos adornados con estilo rústico, que tan buena acogida tuvo en las escenografías del XVII[221]



Biblioteca Nacional de España

Fig 72. Lámina de los cinco órdenes según Serlio extraida del ejemplar de Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Bolonnes: Toledo, Juan de Ayala, 1552., BNE, R/10246. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1

218 SERLIO, Sebastiano. V, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.166.

219 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VI, Juan de Ayala, Toledo, 1552, p.178.

220 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VI, XVI, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.187.

221 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VI, XVII, Juan de Ayala, Toledo, 1552, p.189.

A partir de las aportaciones de Serlio los órdenes dejaron de ser únicamente elementos reguladores y articuladores del ritmo arquitectónico, y así fueron interpretados y utilizados en los planteamientos de los diversos artistas cinquecentistas, con claro carácter contrarreformista, bajo las trasposiciones del simbolismo cristiano, o más bien como define David García López, una *concordatio* entre Antigüedad y Cristianismo.[222] Elocuentes al respecto son los casos de Pellegrino Tibaldi (1527-1596), cuyo reflejo se puede observar en los frescos que realizó en el claustro grande del Escorial: de *la presentación de la Virgen en el Templo*; *los Desposorios de la Virgen*; y *Jesús entre los doctores*, cuyo marco arquitectónico está formado por unas columnas salomónicas con capitel corintio, sacralizando las imágenes con la alusión de este tipo de soportes al Templo de Salomón. Aunque el orden corintio se propone como idóneo para la Virgen, fue utilizado en este caso igualmente en la escena de *Jesús entre los doctores*. Sin embargo, esta aparente falta de coherencia iconológica no es tal si se tiene en consideración que el modelo de columna salomónica que plantea Serlio en la lámina XIII (Fig.73) de la *Descritione delle vinti porte dilicate* de su *Libro Extraordinario* de 1551, se ilustra por medio de unas columnas de capitel corintio cuyas espiras se sintetizan en unas acanaladuras dispuestas oblicuamente en el fuste. Por lo que la alusión de la columna salomónica remite a Jesús directamente, convirtiendo la estancia en un templo de la sabiduría, mientras los capiteles corintios incluidos en el modelo de la lámina de Serlio, fueron planteados, tal vez por el carácter naturalista de esta tipología, como el más apropiado para ornamentar este orden, aunque si se atiende a la descripción de Serlio podría deducirse más bien que se tratara de una columna corintia en cuyo fuste se han incorporado elementos de la columna salomónica.

Questa è pur Corinthia, come l'altra, ma diversa di forma, & di opera ancora. Le colonne della quale sonno dieci diametri & mezzo, & sonno dua terzzi fuori del muro. Le dua mezze colonne dalli lati la arrichiseno assat, nondimeno fi puote fare senza esse. Et chi non vorra quelle tabelle di sopra, lassara correre l'opera, & farà piu perfetta. E ben che li buoni antichi non hanno usato di cingere le colonne pel traverso, ma sempre

222 GARCÍA LÓPEZ, David. Arquitecturas del Escorial y la senda de lo salomónico en España. En *El Monasterio del Escorial y la arquitectura: actas del simposium*, 8/11-IX-2002. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2002. p. 467.

le han cannellate da basso a alto, non di meno oi piglio tale licenzia dalle colonne Gerosolimitane le quale erano al portico di Salamone.[223]



Fig 73. Lámina XIII de Descritione delle vinti porte dilicate de su Libro Extraordinario, In Lione: Per Giovan di Tournes, 1551, Columbia University Libraries; americana: https://archive.org/details/ldpd_12223091_000/page/n126/mode/thumb?q=eftoient+au+Portique+de+Salomon.

De igual manera el arquitecto genovés Galeazzo Alessi (1512-1572): quien llevó a cabo importantes proyectos genoveses, tanto arquitectónicos: como la reconstrucción de la Basílica de Santa Maria Assunta de Carignano, donde, siguiendo las indicaciones de Serlio, planteó un orden corintio de pilastras en la fachada por la advocación de la iglesia a la Virgen María; los diseños de la villa Cambiaso y la villa Sauli; o la robusta puerta Siberia de Génova, donde se refleja el modelo de puerta rústica de Serlio, por su carácter defensivo; o la fachada de la iglesia de Santa Maria de los Milagros en Milán; como urbanísticos ya pasada la mitad del XVI, como la proyección de la Via Nuova.

La importancia de los órdenes como verdadera semántica arquitectónica, desde la que modularmente se podía construir e interpretar un determinado edificio, se convirtió en

[223] Descripción perteneciente al modelo de columna salomónica, lámina XIII, en *Descritione delle vinti porte dilicate* del *Libro Extraordinario*, In Lione: Per Giovan di Tournes, 1551, ColumbiaUniversityLibraries; americana: https://archive.org/details/ldpd_12223091_000/page/n126/mode/thumb?q=eftoient+au+Portique+de+Salomon.

una reflexión constante para los teóricos que trataban de recuperar los fundamentos de la antigüedad clásica, cuya esencia parecía encontrarse en dichos órdenes. Sin embargo, hubo que esperar a 1562 para que el arquitecto Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) escribiera una obra dedicada exclusivamente al tema en cuestión titulada *Regola delli cinque ordini dell'architettura*, que fue publicada en Roma ese mismo año. Fue aquí donde se presentó una primera sistematización de los órdenes griegos: dórico, jónico, corintio, toscano y el compuesto, expuestos por medio una serie de grabados en cobre que, además de las medidas justas a partir de una relación de proporciones para el pedestal, la columna, y el entablamento. Estas imágenes iban acompañadas de un sucinto texto explicativo, a modo de esquema sinóptico, de cómo construir cada uno de los cinco órdenes arquitectónicos. Su gran valor como manual práctico hizo que se convirtiera en uno de los fundamentos didácticos de las escuelas arquitectónicas prácticamente hasta el siglo XIX.

El espacio teatral fue el principal campo de aplicación de las distintas propuestas de indagación de las posibilidades de articulación de los órdenes, ya que por un lado había una adecuación de cada orden a las distintas divinidades del panteón griego y romano ya planteada por Vitruvio, como se acaba de comentar, lo que era muy apropiado para la ambientación de las obras teatrales que en su inmensa mayoría trataban, o partían, de los antiguos mitos de la cosmología greco-latina, que además a partir de Serlio se dotaron de una interpretación en clave cristiana; y por otro lado la ambientación de los fondos de escena por medio de las arquitecturas, planteadas como la mejor forma de representar la perspectiva y las propuestas de Serlio que por fín ilustraron los distintos géneros dramáticos planteados por Vitruvio, creó todo un campo de experimentación que se fue desarrollando hasta el siglo XVIII, donde la disposición canónica de los órdenes clásicos fue descomponiéndose, surgiendo de esta forma un lenguaje arquitectónico mucho más imaginativo, cuyo laboratorio fue siempre la escena teatral. Por otra parte y ya en relación al diseño del edificio teatral los órdenes tuvieron una función igualmente simbólica, aunque también sirvieron como elementos de racionalización espacial conformadores de los espacios que se terminaron adoptando el recinto teatral como espacio polifuncional.

Establecida ya la función, el simbolismo y las características de los órdenes, como cánones arquitectónicos, en el siglo XVII surgieron propuestas como la del filósofo y

matemático madrileño Juan Caramuel (1606-1682), una de las figuras más relevantes en cuanto a las aportaciones teóricas de los órdenes arquitectónicos, quien abordó el tema en su tratado: *Arquitectura civil recta y obliqua* (1678)[224]hallándose un ejemplar de la obra en los fondos de la Biblioteca Nacional de España perteneciente a esta misma fecha. Un tratado de arquitectura en el que Caramuel incluye como parte fundamental el tema de los órdenes clásicos (Fig.74,75), asumiendo además del vínculo geográfico ya reflejado en cierto modo en el texto vitruviano, un componente social: el toscano (orden de campesinos y labradores[225]y de gentes rústicas); dórico (griego, para héroes y gentes importantes); jónico (toma su carácter femenino de la figura de una dama);[226]corintio (símbolo de opulencia por su origen en la ciudad de Corinto, una de las más ricas y bella de toda Grecia);[227]compuesto (que Caramuel asume como aportación romana al mundo griego y no como una mixtura surgida de la adopción de las tipologías jónica y corintia de éstos.[228]

224 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Arquitectura civil recta y obliqua*, En Vegeven: en la Emprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678, BNE, bdh0000199567 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199567&page=1

225 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Dorico, (Tratado V, Art VII), en en *Architectura Recta* (Tomo II) de Arquitectura civil recta y obliqua, 1678, p.54.

226 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. Del orden Jónico, (Tratdo V, Art VIII), en *Architectura Recta* (Tomo II) de Arquitectura civil recta y obliqua, 1678, p.58.

227 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. Del el Orden Corinthio, (Tratado V, Art IX), en *Architectura Recta* (Tomo II) de Arquitectura civil recta y obliqua, 1678, p.69.

228 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Compuesto, (Tratado V, Art X), 1678, p.72.

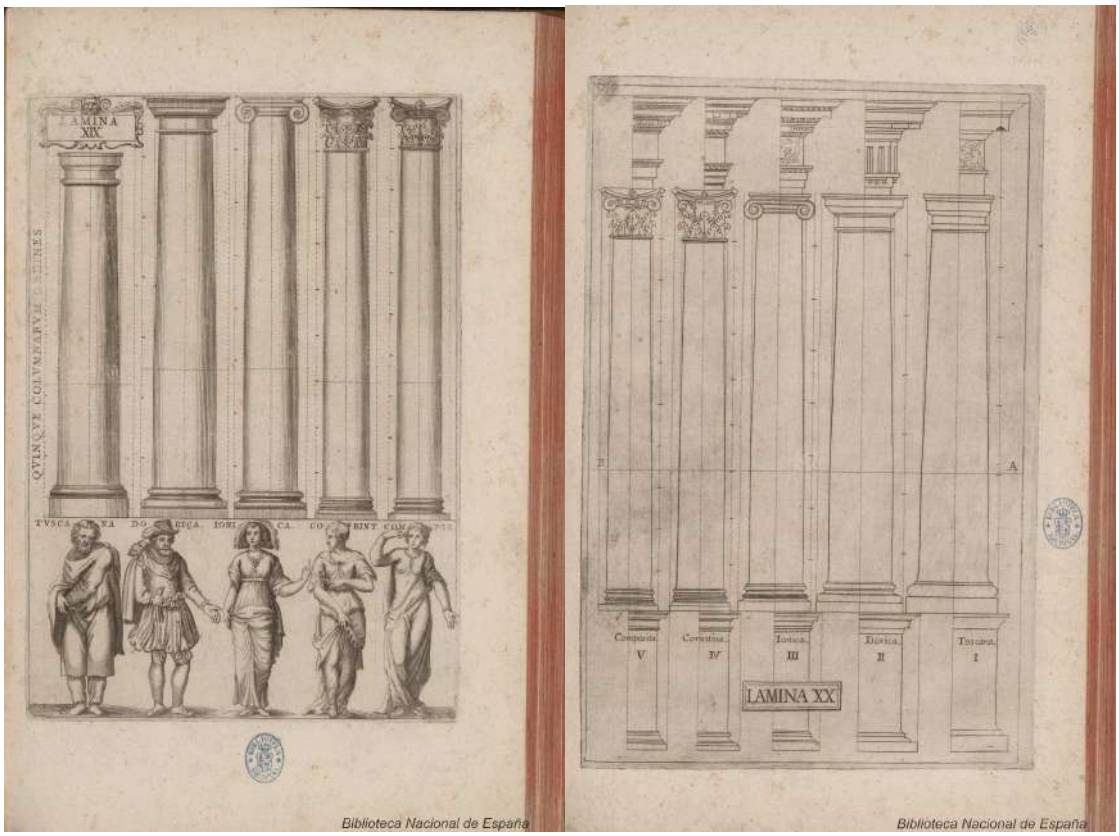


Fig 74 Fig 75 Láminas con los cinco órdenes arquitectónicos pertenecientes al Tomo III de, Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel, 1678, BNE.

Sin embargo, las aportaciones más importantes del tratado de Caramuel son dos. Por un lado considera la columna salomónica como la primigenia, anterior a todas las demás por ser de inspiración divina; y por otro lado toma en consideración edificios europeos de diferentes épocas y amplía a once el número de órdenes añadiendo seis nuevas tipologías.[229]De estos seis, el primero es el orden hierosolimitano,[230]utilizado en las columnas del templo; el segundo es el orden ático, aquel cuyos fustes son de planta cuadrada y no circular, con capiteles que se asemejan a los corintios, provistos en la base de dos cordones con un plinto en medio, y carentes de los capiteles y cornisas típicos de los órdenes griegos;[231]el tercero es el pilar gótico, originarios de los pueblos godos, que aparece por primera vez en un tratado de arquitectura dentro de los órdenes

229 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De los Ordenes y Generos de las Colunas, (Tratado V, Art IV) en *Architectura Recta* (Tomo II) de Arquitectura civil recta y obliqua, 1678, pp. 42-43.

230 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Tyrio, que por haver sevido en el Templo de Salomón, se puede llamara Hyerosolymitano, (Tratado V, Art V), 1678, p.44.

231 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Attico, (Tratado V, Art XI), 1678, p.73.

en el tratado de Caramuel;[232]el cuarto es la columna salomónica, a la que se denomina mosaica;[233]el quinto es el orden cuyas columnas son figuras humanas esculpidas, a las cuales da el nombre de atlánticas (Fig 76,77,78) por ser Atlas quien lleva el mundo a sus espaldas;[234]y, finalmente, el sexto es el de las paranínficas, en las cuales el cuerpo de la columna es una figura alegórica antropomorfa semejante a la representación de una ninfa.[235]



Fig 76, Fig 77, Fig 78. Láminas pertenecientes al Tomo III de, Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel, 1678, Biblioteca Nacional de España.

232 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Gothico, (Tratado V, Art XII), 1678, pp. 74-75.

233 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el orden Mosaico, (Tratado V, Art XIII), 1678 pp. 75-76.

234 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Atlantico, (Tratado V, Art XIV), 1678 p. 76.

235 CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. De el Orden Paranymphico, (Tratado V, Art XV), 1678, p.79.

El tratado de Caramuel fue sin duda una fuente de la que bebieron diversos arquitectos y escenógrafos, de especial importancia en lo concerniente a la variedad columnaria planteada, especialmente útil en un momento en el que la articulación canónica de los órdenes comenzaba a desintegrarse en búsqueda de expresiones mucho más fantásticas. Los órdenes constituyen una gramática de elementos arquitectónicos, sin embargo, la verdadera virtud de la arquitectura clásica radica en que según la elección de un orden concreto se determina el estado de ánimo de la obra arquitectónica, como afirmó el historiador y arquitecto John Summerson.[236]

1.2. Órdenes y arquitectura teatral en la tratadística italiana

Para abordar el tema de la evolución tanto del espacio escénico como de la escenografía y los órdenes arquitectónicos, se ha de partir de las primeras referencias a las representaciones grecolatinas que se encuentran en algunas alusiones del *Onomasticon* de Giulio Pollux o en la *Poética* de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), y especialmente a las indicaciones sobre la arquitectura teatral y la escenografía en el tratado *De architectura* de Vitruvio, sobre el que se comenzaron a realizar distintas elucubraciones sobre las semblanzas del edificio teatral a partir del texto del arquitecto romano, reflejadas en los distintos tratadistas, que estudiaron y elaboraron las primeras ediciones de Vitruvio, como Fray Giocondo (1433-1515) o Cesare Cesariano (1483-1543): quienes realizaron respectivamente ediciones de *De architectura*, pero también Francesco di Giorgio Martini (ca.1439-1501) en su *Trattato di Architettura Civile e Militare*, todos ellos elaboraron propuestas de edificio teatral con niveles superpuestos y articulados por los órdenes arquitectónicos, partiendo del modelo de prestigio del Coliseo como referencia fundamental del antiguo edificio de espectáculos.

Desde las directrices vitruvianas sobre los fondos de escena para representar los distintos géneros dramáticos: tragedia, comedia y sátira, toda una serie de artistas, pensadores y filósofos comenzaron a desarrollar diversas teorías y especulaciones sobre cómo se podrían restituir de forma fidedigna las propuestas de Vitruvio. Estos estudios de las escenas vitruvianas propiciaron la aparición, durante los siglos XV, XVI y XVII,

---

236 SUMMERSON Jhon. *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. p.18.
En esta misma línea de la simbología de los órdenes: ONIANS, John. Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, Princeton University Press, 1989.

de diversos tratados en los que se afrontaba el tema relativo a la definición y evolución del espacio teatral, la escenografía y la maquinaria escénica, como fueron los casos de artistas como Alberti (1404-1472); Prisciani (1435-1518), Leonardo da Vinci (1452-1519), Serlio (1475-1554), Vignola (1507-1573) o Palladio (1508-1580), quienes investigaron las posibilidades del espacio teatral y de la escenografía, siempre teniendo en cuenta las mencionadas escenas vitruvianas que acabaron siendo codificadas por Serlio.

Pionero en abordar el tema, entre otros, en su tratado de arquitectura, el primero en época moderna, fue el arquitecto genovés Leon Battista Alberti (1404-1472). Su obra *De Re Aedificatoria*, redactada en Roma entre 1443 y 1452 y publicada en 1485 tras su muerte, constituye una pieza clave en la Historia del Arte, especialmente desde la concepción arquitectónica, materia de la que se ocupa su obra organizada en diez libros, tomando como modelo la obra de Vitruvio. Supone una relectura de los textos vitruvianos junto con sus propias aportaciones, tanto de la arquitectura antigua como la de su tiempo, en la que se incluye una reflexión sobre el teatro en el libro octavo (VIII; cap.VII), así como los anfiteatros en el siguiente capítulo del mismo libro, definiendo las diferencias tipológicas y funcionales entre ambos, resultando especialmente importante el concepto planteado en su tratado *De Pictura* (1435) sobre la creación de un espacio ilusorio de representación al que poder asomarse como espectador desde un espacio real, lo que ha venido a llamarse la "ventana albertiana" y que fue finalmente materializado en la escena teatral con la creación del arco de proscenio. Es en este sentido donde la delimitación y significación de un espacio concreto se marca por medio de determinados órdenes arquitectónicos, cuya elección iba muy en función del tipo de mensaje que se quería transmitir, por lo que, como se ha mencionado anteriormente, la función simbólica otorgada por Vitruvio a cada orden tendrá una especial relevancia dentro del ámbito escénico.

En el entorno de la corte de los Este en Ferrara, el tratado de Pellegrino Prisciani (1435-1518) titulado *Spectacula*, escrito entre 1486 y 1502, se presentó como una obra basada en el estudio de los precedentes de Vitruvio y Alberti (1404-1472), en la que como valor añadido, se abordó más específicamente el tema de los edificios antiguos destinados al diseño de espacios teatrales modernos. Se trata de una de las primeras obras en ofrecer un estudio específico sobre los edificios de espectáculos y el espacio

teatral, donde Prisciani trata el tema del teatro como lugar donde ver y donde ser visto, proponiendolo como un lugar ideal para mostrar el rango social.

Otras de las obras indispensables para estudiar el tema de la tratadística alusiva al desarrollo escenográfico son: *Il secondo libro della Prospettiva* (París, 1545) de Serlio, que forma parte de un conjunto editado en Venecia en 1584 con el título de *I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese,* donde el arquitecto incluyó la ilustración de las escenas teatrales de Vitruvio, codificando el tipo de decoración escenográfica, que junto a sus indagaciones sobre la escena y la perspectiva aplicada a los planos, y especialmente ideadas para la ilustración de las escenas teatrales, se terminó asumiendo en toda Europa; y *Le due regole della prospettiva pratica*, editada en Roma en 1583, donde se aportan propuestas para el diseño tanto del espacio teatral como de las escenas. El impacto de la obra de Serlio incentivó la proliferación de otras obras de este tipo. Tal fue el caso del ilustre arquitecto Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), quien escribió la *Regola delli cinqve ordini d'architettvra*, publicada en Roma en 1563, un tratado planteado a modo de manual práctico-teórico que acabó siendo al mismo tiempo fundamento y referencia en lo que respecta al tema de los cinco órdenes clásicos.

En el *Seicento* se publicaron textos más específicos como el tratado de Nicolà Sabattini (1574-1654) *Pratica di fabricare le scene e machine ne' teatri*, publicado en 1636, que resultó ser una obra fundamental que abordó al mismo tiempo materia relativa a la escenografía y a la maquinaria escénica. La obra se presenta como un tratado recopilatorio de carácter práctico en dos partes, cuya primera parte se dedicó a la disposición del escenario, su correcta iluminación, y, por supuesto la implantación de su decorado y maquinaria escénica, planteando la importancia del efecto de la luz sobre la escena, y abordando igualmente temas que tendrían suma importancia en el desarrollo del espacio escénico, como el punto de vista más óptimo de la escena en el que se emplazaría al príncipe o gobernante.

El segundo libro se centra en las especificaciones para la realización de las mutaciones de las escenas, y en la exposición y explicación, además ilustrada, de gran parte de los métodos y artilugios técnicos que acabaron por definir las representación teatral del Barroco. Los preceptos planteados en la obra de Sabbattini: tanto la arquitectura teatral,

como en la técnica aplicada a la maquinaria escénica supusieron, no solo la superación del limitado engranaje escénico de raigambre greco-latina, sino también la base de los espectáculos del siglo XVII, especialmente por medio de la asimilación de dichos preceptos de uno de sus discípulos, Giacomo Torelli.

La otra gran obra de referencia del XVII, en lo que respecta al ámbito de la arquitectura teatral y la escenografía, es el *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta* en 1676, donde Motta resumió todas las características arquitectónicas del teatro reconociendo sus diferentes tipologías: con gradas, con palcos o galerías, con palcos unidos o no al proscenio, identificando cuatro partes principales denominadas: plaza del teatro, plaza de la escena, área de palcos y área del escenario. En cuanto a la llamada tipología de herradura, Carini Motta propuso dos modelos diferentes cambiando la relación entre el ancho y el largo del cuadrado de la escena. Entre las reflexiones de Motta se encuentra el planteamiento sobre el diseño de la partición entre los palcos y su disposición diagonal tomando un punto de referencia en el centro del arco de proscenio a fin de optimizar la visión, en cuya posición perpendicular se dificultaba la correcta visión del escenario al espectador sentado detrás. Esta propuesta evidencia parte de la importancia del tratado desde el contexto del edificio teatral, donde Motta estableció el paso de la tipología teatral basada en la forma del anfiteatro, al teatro de palcos, evolución que refleja en las distintas plantas incluidas en el tratado.[237]

Ya en el siglo XVIII se publicaron obras de gran relevancia en el ámbito escenográfico europeo que combinaban texto con imágenes de una gran calidad como el de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, de 1711: en cuya *Seconda Parte*: *Brieve Trattato dell Architettura Civile in Generale*, incluye como lecciones esenciales de la arquitectura una sección dedicada a explicar los órdenes (toscano, dórico, jónico y corintio), basándose en las proporcionalidades de Vignola, e ilustrando dicha sección con una

[237] GARCÍA, Juana Balsalobre. El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera. *Boletín de Arte*, 2001, no 22, pp. 189-200 / p.193.

lámina donde pone como ejemplo una columna salomónica[238]que será insistentemente empleada en muchos de sus diseños escénicos; mientras en la *Parte Quarta*: *Brieve trattato della Pittura in generale*, aborda las distintas formas de diseñar la escena, en cuya parte final expone su auto-atribuido método de *veduta per angolo*;[239]o los dos tomos de *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena* (1725), en el que en el segundo tomo incluye un apartado específico, el tercero, titulado *Prospettiva delle scene teatrali*[240]Las imágenes, diseñadas por Bibiena, que ilustran esta obra de carácter didáctico, gozaron de una gran difusión en su época, debido al gran prestigio del escenógrafo boloñés, ya que adquirió, como manual para aprender el nuevo método de composición escenográfica basado en la *perspectiva per angolo*, un gran valor. En esta línea destaca como continuador y preservador del tesoro familiar la obra de su hijo, Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757), *Architetture e prospettive*, publicada en Viena en 1740, dedicada a Carlos VI (1685-1740), donde se muestran varias escenografías basadas en los trabajos de su padre y los suyos propios; o en España *El Museo pictórico y escala óptica*, de Palomino (1724), que en el libro octavo del tomo segundo trata el asunto de la perspectiva en el teatro.

1.2.1. PRISCIANI, Pellegrino. Spectacula, Rimini, 1502.[241]

Hijo de Prisciano Prisciani, un importante funcionario de la corte d'Este que había servido como factor general del duque Borso desde 1458 al 1463 y había sido miembro del *Consiglio Segreto* del duque en 1466, Pellegrino Prisciani (1435-1518) fue una de las figuras más relevantes de la política cultural de la corte de Este de Ferrara durante la segunda mitad del siglo XV, que al igual que su progenitor, había prosperado en la corte

238 BIBIENA GALLI, Ferdinando. *L'architettura civile: preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche,* Parma: Per Paolo Monti, 1711, p.68.
https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n23/mode/1up

239 Ejemplar del Getty Research Institute de BIBIENA GALLI, Ferdinando. *L'architettura civile: preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, Parma: Per Paolo Monti, 1711, p.137. https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n23/mode/1up

240 BIBIENA GALLI, Ferdinando. *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena*, *In Bologna: Nella stamperia di Lelio dalla Volpe*, 1725.

241 PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, (a cura di) BASTIANELLO, Elisa, Guaraldi, 2015.

ferrarense donde llegó a asumir el cargo de Superintendente ducal de las artes de los duques Borso d'Este primero y Ercole d'Este (1431-1505) después, de quien fue igualmente tutor de sus hijos.

Pellegrino fue uno de los personajes más eruditos y polifacéticos de su tiempo: poeta, gran estudioso de las matemáticas, de la astrología y la astronomía, cartógrafo, gran estudioso del latín, griego y hebreo, teórico de la arquitectura y el teatro, archivero y bibliotecario ducal, diplomático e historiador de la familia Este, cuya impronta quedó fijada por medio de su importante trabajo en el panorama cultural italiano de los siglos XV y XVI en Ferrara. Entre las diversas e importantes contribuciones realizadas para la corte d'Este se encuentra el proyecto decorativo que Pellegrino dirigió, junto al pintor oficial de la corte ferrarense Cosmè Tura (c.1433-1495): quien fuera uno de los iniciadores de la escuela pictórica ferrarense, las magníficas decoraciones del *Salone dei Mesi* en el palacio de Schifanoia para Borso d'Este entre 1470 y 1471, en cuyo programa decorativo se reflejaron sus enormes conocimientos sobre astronomía y astrología, basándose en *Astronomicum* de Manilio, re-descubierto en 1417,[242]que fueron igualmente plasmados en su tratado sobre el tema, datado en 1508 y titulado *L'Orthopasca*, en el que trata sobre el calendario y la correcta adaptación de la Semana Santa respecto a las fases lunares. Su gran conocimiento y habilidad para estudiar los astros fue puesto en práctica por Prisciani en una de las importantes empresas como embajador de los Este en Venecia, el diseño topográfico de Ferrara, donde trazó y definió las fronteras entre el territorio de Ferrara y Venecia, cuyo diseño, desafortunadamente desaparecido, detonó la discusión político-territorial sobre dichas fronteras, lo que propició la creación de otra ambiciosa obra de Prisciani, la *Historiae Ferrariae* datada sobre 1495, donde se ofrecen una serie de textos e ilustraciones recopilados durante la última década del siglo XV, fruto de la ingente investigación llevada a cabo por el diplomático y archivero ducal, quien cotejó fuentes documentales narrativas y epigráficas, recurriendo igualmente a la historiografía clásica y las fuentes

[242] SUÀREZ QUEVEDO, Diego. Arte y Astronomía-Astrología de mediados del Quattrocento a Peruzzi y Rafael, en *Pecia Complutense*, 2016, 13, NUM. 25, Universidad Complutense de Madrid, pp.15-60, p.31.

judías, a fin de elaborar una compilación de recursos que respaldaran la legitimidad de la Casa d'Este en Ferrara.[243]

Bajo las iniciativas patrocinadas por Ercole I d'Este (1431-1505), interesado en la recuperación de los espectáculos clásicos, Prisciani llevó a cabo un profundo estudio del teatro antiguo, examinando las más importantes fuentes disponibles (Vitruvio, Tácito, Plinio el Viejo) que reflejó en su tratado, *Spectacula,* escrito entre 1486 y 1502.[244] La obra manuscrita dedicada a su patrón, el duque Ercole I d'Este, constituye una de las primeras reflexiones específicas donde se plantean propuestas especulativas sobre el espacio teatral y los espectáculos en un momento en que en Ferrara comenzaba a implantarse el renacimiento del teatro clásico, a partir del montaje de una obra de Plauto titulada *Menaechmi*, representada en 1486 en el patio del palacio ducal de Ferrara con motivo de la visita de Francesco Gonzaga (1466-1519) antes de su boda con la hija de Ercole, Isabella d'Este (1474-1539), para lo que se erigió un escenario elevado, frente al que se dispusieron con asientos para el duque y sus invitados, mientras el resto de los asistentes vio el espectáculo en el espacio entre el escenario y los palcos. El aparato escenográfico, probablemente ideado por el propio Prisciani, conocido como *la ciudad de Ferrara*, estaba formado por cuatro o seis viviendas de dos plantas con ventanas, mientras en el centro del escenario se representaba el castillo y las murallas como representación del poder ducal.[245]El modelo escenográfico establecía un vínculo entre el palacio ducal como sede del poder del gobierno de los Este, donde se dispuso dicho espacio teatral, y el espacio urbano como expansión de sus dominios, cuya prosperidad estaría garantizada bajo su protección, al mismo tiempo que la escena teatral se convertía en un reflejo de la ciudad al replicar algunos aspectos distintivos.

---

243 PALLOTTI, Riccardo. Pellegrino Prisciani umanista e officiale della corte estense. La sua riscoperta nel cinquecentenario della morte (1518-2018), in *La Rivista di Engramma*, Vol. 160, 2018. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3516

244 De *Spectacula* solo se ha conservado un manuscrito, incluído en un códice conservado en la Biblioteca Universitaria Estense en Módena: el Ms α X 1.6 (Cod. Lat. 466). Dicho códice consta de cuarenta y nueve folios de los que el tratado de Prisciani abarca desde el fol. 17v a fol. 40v, mostrando signos de deterioro en alguna de sus páginas: el texto del folio 40v está incompleto; el folio 24 se conserva en parte, mientras que el folio 29 falta por completo.

245 TORELLO HILL, Giulia. Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara, in *La Rivista di Engramma,* 85, novembre, 2010. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=580#nota7

Precisamente en relación con esta primera puesta en escena teatral en la época moderna del texto de Plauto, donde se manifestaron las características típicas del teatro latino que fueron adoptadas posteriormente por los sucesivos teatros permanentes, y teniendo en cuenta el importante papel de Prisciani como organizador y escenógrafo de los espectáculos de la corte estense, a cuya disposición puso su profundo conocimiento del teatro clásico, podría considerarse la posibilidad de que el manuscrito *Spectacula* fuese creado como un detallado manual de referencia para los espectáculos ferrarenses, partiendo del mencionado evento celebrativo de la boda de Isabella d'Este con Francesco Gonzaga, que marcó el inicio de la nueva tendencia de recuperación del teatro clásico. y que llevaron a Ferrara a convertirse en uno de los grandes focos teatrales del siglo XVI.

El tratado se presenta como una síntesis, aunque su información no deja de ser exhaustiva, donde Prisciani expone una interpretación de los principios teóricos del texto de Vitruvio: especialmente de los capítulos relativos a los antiguos teatros del Libro V, y de *De reaedificatoria* de Alberti sobre el diseño de los antiguos espacios de espectáculos para su adaptación a los entonces nuevos espacios teatrales. Prisciani somete las fuentes a un examen crítico, estableciendo un análisis comparativo con las referencias contemporáneas y aportando sus propias reflexiones y experiencias, donde cobra especial relevancia el viaje realizado a Verona para estudiar su anfiteatro, así como la misión diplomática que lo llevó a Roma en 1501, donde obtuvo las medidas precisas del Coliseo, como explica en su obra: *...perciò io ho voluto descrivere qui de sopto lo amphiteatro et Colloseo, lo quale a nostri giorni ancora sta in piedi (como perhò sta) in Roma, et del quale qui de sopto parlarò più oltra, aciò se intenda il tuto.*

Et di quello di Roma dico, perché quello solo feci mensurare, ritrovandomi io la oltre, et per homo lie molto laudato a tal opera, et tute le mensure ch'el mi dette apuncto scriverò.[246]

El estudio directo que Prisciani había realizado del Coliseo fue transferido a su obra por medio del plano que se incluye entre las diversas ilustraciones que complementan las explicaciones del texto (Fig.79), como referente de anfiteatro por excelencia en una

246 PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, edición crítica de Elisa Bastianello, Associazione Culturale Engramma, 2012, p.49.

sección dedicada a estos recintos,[247]con el objetivo de ofrecer al duque una serie de soluciones prácticas para su aplicación a la actividad teatral de la corte. Lo que se explicita igualmente en la premisa de su obra: ... *ne necessita al recerchare le antiche memorie de tal spectaculi de li ioci et de li edifici necessarii a ciò.*[248]

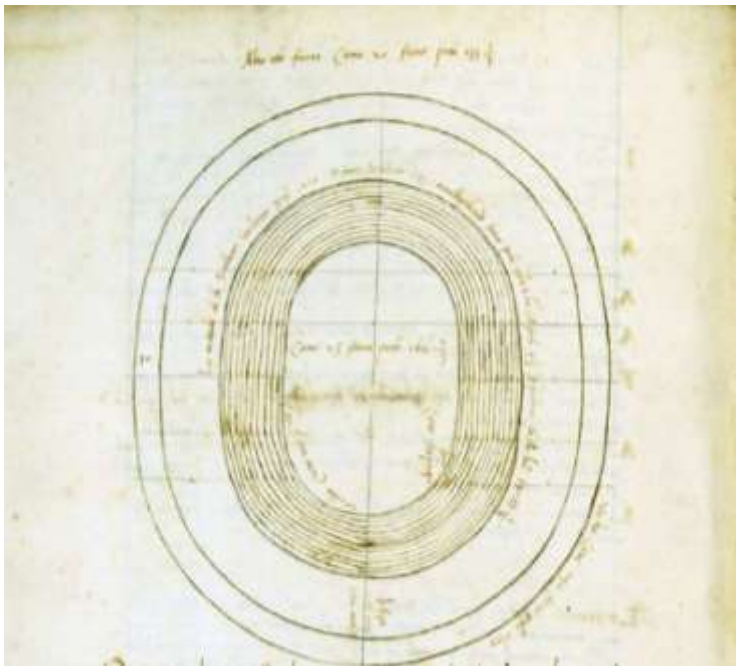


Fig 79. Planta del Coliseo según Pellegrino Prisciani, extraida de su tratado Spectacula, apartir de la edición crítica del mismo de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012. p.50.

En la introducción se realiza una revisión de la historia de los edificios de espectáculos partiendo de los tipos de teatros tratados por Alberti y Vitruvio, así como de los propios espectáculos, planteando algunas interesantes reflexiones sobre el valor educativo de éstos para la vida política y ciudadana, basándose también en referencias de la *Política* de Aristóteles y de la obra de Flavio Biondo (1392-1463), *Roma instaurata.* Sin embargo, las aportaciones de Prisciani no se reducen únicamente a meras interpretaciones de *De re aedificatoria* y de algunos fragmentos de Vitruvio: que de por sí puede considerarse como una de las primeras vulgarizaciones del texto de Vitruvio,[249]o a las explicaciones sobre geometría y los órdenes. Prisciani contrasta la *auctoritas* de las fuentes antiguas y modernas con sus propias experiencias, abordando

247 10v *De Amphiteatri*, en PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, edición crítica de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012, pp.47-54.

248 PRISCIANI, Pellegrino. Associazione Culturale Engramma, 2012, p.15.

249 PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, Guaraldi / Engramma, Rimini, 2015 p.14.

el tema de manera crítica y aportando interesantes consideraciones sobre el espacio teatral, la primer de ellas se deduce de uno de los fragmentos del tratado:

[...]alcuni spectaculi ne li quali poeti comici, tragici, satyrici et simili altri se travalgiano et li loci de questi se chiamano teatri: perché sí como quelli primi agricoli in li giorni feriali celebravano soi sacrificii a diversi soi dei per boschi, campagne et ville, cusí li athenesi prima, tal aggreste principio revolgendo in spectaculo urbano, lo chiamonno theatro: cioè visorio, nel quale stando grandissima turba, dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche essere visto.[250]

Resulta muy interesante que Prisciani, al exponer sus reflexiones sobre las festividades agrícolas, señala que discurrían en parte del trazado urbano, considerando, además de los teatros, los anfiteatros y los circos, la ciudad como espacio de representación, donde estructuras arquitectónicas como los pórticos, las plazas, el foro, las logias y las columnatas, ya habían tenido un referente como espacios de representación, por lo que debían ser recuperados, posiblemente con intención de generar una mayor empatía entre los gobernantes y su pueblo, a los que de paso se adoctrinaba por medio de estos espectáculos donde de alguna manera ellos, como ciudadanos, eran partícipes de esa ostentación del poder. Se creaba así una simbiosis donde la ciudad se representaba en la escena al igual que en sí misma pasa a ser el escenario urbano en el que se desarrollan todos los espectáculos que acaban generando el sentimiento del orgullo cívico. Este proceso dialéctico entre la ciudad de Ferrara como escenario y como parte de la representación se refleja unos años más tarde en la escena en perspectiva de *la Cassaria* de Ariosto de 1508, donde la representación de la ciudad se planteó como el contexto envolvente en el que se desenvuelve la obra.

De esta breve nota se destacan dos detalles relevantes sobre las pretensiones de las representaciones en la corte de Ercole I. Por un lado la asociación entre el teatro y la ciudad, ejemplificada por el modelo escenográfico ya mencionado de la ciudad de

---

250 2v en PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, Associazione Culturale Engramma, 2012, p.15.
Traducción a castellano: *Hay algunos espectáculos en los que poetas cómicos, trágicos, satíricos y similares, otros si van más allá de los loci de estos si llaman teatros: porque como los primeros agrícolas en los días de semana celebraban soi sacrificios a diferentes dioses soi por los bosques, el campo y villas, cusí los atenienses antes, tal principio revolgendo en el espectáculo urbano, lo llaman theatro: es decir, visera, en el que habiendo mucha multitud, dala longa todavía sin ningún impedimento veía y también podía verse.*

Ferrara, con especial predilección por el género cómico, que permitía reflejar en la escenografía propia de este género una mayor proximidad a la realidad local por medio de la inclusión de edificios representativos de la ciudad. Esto significa que Prisciani asume desde esa época temprana los postulados de Vitruvio y de la propia Antigüedad, de los géneros dramáticos asociados a unas tipologías escenográficas, por medio de la vinculación de la tragedia con edificios relacionados con la arquitectura palatina y divina, la comedia con el entorno urbano y el género satírico asociado al entorno rústico, antes incluso de que Serlio los sacralizara en sus emblemáticos grabados de las tres escenas dramáticas.

Otro concepto, tan interesante como relevante, es la importancia que Prisciani le da al aspecto visual del teatro. El edificio teatral debe garantizar al público una visión clara y sin interrupciones y, al mismo tiempo, debe ser un lugar para ser visto. Este "moderno" concepto de mostrarse, que por medio del tratado de Prisciani pasó a la tratadística del Renacimiento y permaneció entre los protocolos sociales de la época barroca, pasará a formar parte fundamental de la experiencia teatral del siglo XIX, en la que el espectáculo radicaba en la misma asistencia al lugar teatral,[251]cuyo concepto había sido ya destacado por Casiodoro en su *Variarum Libri XII*: "*theatrum graeco vocabulo visorium dominantes, quod eminus astantibus turba conveniens sine aliquo impedimento videatur*" en su tratado *Spectacula* a partir de la *Roma instaurata* de Flavio Biondo.[252]

Dentro de esta concepción del espacio teatral como lugar donde ver y ser visto la configuración del auditorio cobra una importancia capital para Prisciani, para quien el edificio teatral debe permitir al público una visión clara y sin interrupciones por parte de otros espectadores, como presumiblemente sucedió en las primeras representaciones de las obras de Plauto llevadas a cabo en el palacio ducal. Es por ello que Prisciani prestó especial atención a la organización del espacio teatral, cuyas partes presenta y describe en los distintos capítulos, contrastando diversos ejemplos para deducir las soluciones

251 ARREGUI, Juan. Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas, en *Revista Stichomythia*, 3 (2005), p.37.

252 Ejemplar del Fondo Antiguo de la Biblioteca histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 14750) de CASSIODORI, Magni Aurelii. *Variarum Libri XII*. Item De anima liber vnus, Augustae Vindelic: ex Aedibus Henrici Silicei, 1533., pp.107-108.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325122072&view=1up&seq=5&skin=2021

más convenientes. En lo que respecta a la organización del espacio escénico, tal como muestra el dibujo de la planta teatral que muestra unas gradas dispuestas en forma de semicírculo, que se incluye en el tratado, Prisciani asume los planteamientos de Vitruvio al dividir el espacio escénico en *scena*; *proscenium*; y *orchestra*, (Fig.80) donde Prisciani observa que a diferencia de los edificios teatrales griegos, en los que la orquesta es el espacio destinado al coro, en los teatros romanos dicho espacio era de mayores dimensiones: *Et sapasse che li theatri greci differivano dali latini in questo: che quelli ne{in} la area mediana deducendo li chori et scenici saltatori usavano menore pulpito, ma a li nostri, per farli tuti li ioci de la fabula bisognava maior*,[253]y que la *orchestra* se reservaba para emplazar a los senadores y el público más distinguido, donde se encontraban butacas muy ornamentadas**:** *...più verso el semicirculo era el proscenio, cioè nanti ala scena, nel quale se exercitavano li ioci id est ludi, denanti dal proscenio era la orchesta nel quale loco ali senato eran parechiate sue sede ornatissime, da qual loco tuti li gesti bellissimamente spectavano et in questo loco ancora signori forestieri et oratori da prima erano intromissi quantunche Augusto doppoi non volesse che li legati de popoli sotiali gli intrassero havendo inteso che de certi oratori mandatogi alcuni fussero de natione de libertini.*[254]Es precisamente esto último una característica que se fue desarrollando hasta llegar a ser una de las señales identitarias del teatro barroco, donde se emplazaba a los gobernantes en estos emplazamientos privilegiados, donde además eran contemplados por el resto de asistentes.

Es el tramo final del tratado el que dedica a la explicación de los órdenes: dórico, jónico, corintio e itálico (compuesto), de los que, siguiendo las aportaciones de Vitruvio, va desgranando los respectivos elementos de cada uno para posteriormente pasar a explicar el empleo de éstos como elementos articuladores de espacios como plazas, foros, o arcadas. Esta inclusión de un apartado explicativo de los órdenes, más o menos extensa, se mantuvo subyacente como elemento común a toda la tratadística arquitectónica y teatral que se generó durante prácticamente los dos siglos posteriores, donde los órdenes se asumen como los elementos vertebradores de todo un discurso

253 PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, apartir de la edición crítica del mismo de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012, p.17.

254 PRISCIANI, Pellegrino. Associazione Culturale Engramma, 2012, p.27.

arquitectónico canónico que representaba la expresión más elevada del mundo clásico.

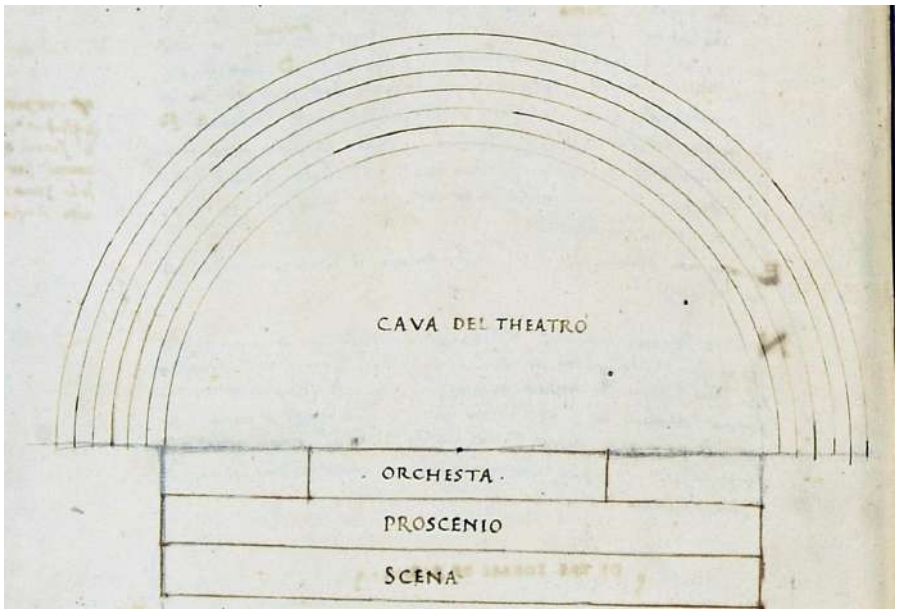


Fig 80. Diseño de Pellegrino Prisciani de la planta de un teatro, Spectacula, apartir de la edición crítica del mismo de Elisa Bastianello, edizioni Associazione Culturale Engramma, 2012, p.30.

De esta forma se planteó en las representaciones llevadas a cabo en el patio del palacio ducal 1486 y 1487, donde había una ostensible jerarquización del público, segmentado por su rango social, donde los asientos de las gradas reservados para invitados distinguidos, mientras el duque y su corte contemplaban el espectáculo desde las logias del palacio, quedando el resto del público emplazado entre el escenario y los asientos de los nobles. Esta segmentación espacial en base al estatus social de los asistentes, que se desarrolló posteriormente en prácticamente todas las propuestas de edificios teatrales, no se dispuso cuando los espectáculos se trasladaron al interior del Palazzo della Ragione, ya que las únicas personas que podían ver las representaciones se reducían a la propia corte d'Este.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos como Alberti (1404-1472), Poliziano (1454-1494), Ficino (1433-1499) o Leonardo (1452-1519), la figura de Prisciani, no ha trascendido de la misma manera, tal vez debido a la escasa circulación de su tratado fuera del territorio ferrarense, ya que se trató de un documento manuscrito que nunca fue impreso, cuyo cotejo fue accesible por los privilegiados que pudieron consultar la

obra directamente.[255]Sin embargo, el impacto de la obra de Prisciani, cuyas consideraciones no se basan solo en la exégesis de los estudios arquitectónicos, sino que complementan con la praxis adquirida en el montaje escenografico, hicieron mella en la evolución del espacio teatral ferrarés, desde los primeros espectáculos montados en el patio del palacio ducal, que constituyen el comienzo de la implantación del teatro clásico en Italia, hasta las representaciones llevadas a cabo en el Gran Salón del Palazzo della Ragione, cuya gramática visual se presenta por medio de los órdenes arquitectónicos, donde la obra de Prisciani se convirtió en algo así como una especie de manual de referencias para ese *revival* de representaciones clásicas ferrarenses auspiciadas por Ercole I que hicieron de Ferrara uno de los grandes focos teatrales del siglo XVI.

1.2.2. SERLIO, Sebastiano, I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, 1537-1551.

De manera incontestable el arquitecto boloñés Sebastiano Serlio (1475-1554) fue una figura clave, tanto en el desarrollo de la escenografía, como de la tratadística arquitectónica del siglo XVI.

Es imposible hablar tanto de la cultura arquitectónica clasicista como del desarrollo de la escenografía teatral sin considerar las aportaciones del arquitecto boloñés Sebastiano Serlio (1475-1554), cuya obra literaria, en forma de tratado arquitectónico, supuso un hito en la cultura humanística, cuyas ideas traspasaron las fronteras italianas, así como las del siglo en las que se gestaron estos textos que resultaron ser fundamentales. Nacido en Bolonia, hijo del pintor Bartolomeo Serlio, estuvo activo en su faceta de pintor en Pesaro entre 1511 y 1514, año éste último en el que marchó a Roma, donde estuvo trabajando en el taller de Baldassare Peruzzi (1481-1536), y fue allí donde pudo estudiar en profundidad la arquitectura antigua romana. En 1527, con el Saco de Roma, partió a Venecia donde tuvo contacto con artistas como Sansovino (1486-1570), Aretino (1492-1556) y Tiziano (c.1490-1576), y donde pudo realizar diversos encargos mientras elaboraba su obra literaria, que acabó abarcando prácticamente toda su vida. Fue en Venecia donde logró editar su exitoso primer libro (el libro IV) en 1537, antes de partir

[255] PRISCIANI, Pellegrino. *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, Guaraldi / Engramma, Rimini, 2015, p. 7.

a Francia, donde permaneció hasta su muerte, y donde trabajó en la *Grotte de les Pins*, y en *Salle du Bal* de Fontainebleau entre 1541 y 1547, años en los que igualmente trabajó en la construcción del Grand-Ferrare para el cardenal Ippolito d'Este, y el castillo de *Ancy-le-Franc*, que acabó de completar Pierre Lescot (1515-1578), ya que Serlio falleció un año antes de la terminación de su obra.
Sus investigaciones a partir de su etapa en Roma junto a Peruzzi, desde 1514 hasta el saco de Roma, se basaron esencialmente en la arquitectura antigua romana.

La obra de Serlio que se englobó bajo el título *I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, constituye el primer tratado teórico-práctico de arquitectura, así como el primero donde se codifican los cinco órdenes arquitectónicos vitruvianos.
La obsesión por el estudio y la figura de Vitruvio, abordada por primera vez por Alberti, llevó a Serlio a plantear su obra literaria en un formato enciclopédico, que abarcó finalmente siete tomos en lugar de los diez del arquitecto romano. Sin embargo, la aparición de estos tomos no fue editada simultáneamente, sino que seis de los libros se fueron publicando desde 1537 hasta la muerte del arquitecto boloñés (libros I, II, III, IV, V, *Extraordinario*) y tres más que quedaron manuscritos (VI, VII, VIII), se publicaron tras su muerte. Ese año de 1537 se editó en Venecia su primer tomo, que corresponde al Libro IV, titulado *Regoli generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Sopra le cinque maniere de gli edifici*, donde el arquitecto codificó y sistematizó por primera vez los órdenes arquitectónicos clásicos de Vitruvio, a los que además otorgó una función simbólica respectivamente, y expuso las características de las arquitectura renacentista italiana. La novedad era que además del práctico texto se incluía mucho material gráfico que ilustraba la obra, lo que propició el éxito del volumen. De esta forma el Libro IV, cuyo contenido es el estudio de los órdenes comienza con un grabado en el que, a modo de prefacio introductorio al tema, se representan los cinco órdenes dispuestos según el cociente entre el diámetro inferior y la altura.

El impacto que causó el libro llevó a Serlio a elaborar el que fue publicado en 1640 en Venecia, el Libro III, en el que se tratan los edificios antiguos a partir de las ruinas como restos deducibles, en el que igualmente se tratan edificios contemporáneos, donde se muestran proyectos inconclusos o desaparecidos de obras de Bramante y Rafael.

No fue hasta 1545 que vieron la luz los tomo I: centrado en la geometría euclidiana como base de la arquitectura, y el II: fue en éste último publicado en París, y dedicado al rey Francisco I Valois de Francia, donde se incluyó un monográfico sobre la perspectiva, donde se trata igualmente la escenografía, y donde se incluyen las tres escenas dramáticas de Vitruvio: las escena cómica, trágica y satírica, que quedaron codificadas desde entonces en las los tres grabados cuyos diseños se inspiraron en los bocetos de las escenas que su maestro Peruzzi había realizado para *La Calandria* en 1514 en Roma. En 1547 publicó el Libro V, *Tempii sacri secondo il costume christiano, & al mondo romano*, que abarca la materia relativa a la arquitectura clasicista religiosa que incluía variaciones sobre templos de planta centralizada. El denominado libro *Extraordinario*, a modo de adenda, fue publicado en Lyon en 1551, que se incorporó posteriormente a los otros cinco, tanto en las ediciones en italiano como en latín, como volumen último, en el que se mostraban diseños de diferentes tipos de portadas, treinta de ellas rústicas y las veinte restantes urbanas, cuyos grabados tenían una calidad muy superior a la de sus predecesores, mostrando una especial predilección por las imágenes, acompañadas en este tomo de un escasísimo texto. El Libro VI, trataba el tema de las villas y palacios, tanto en la ciudad como fuera de ésta, siendo el VII, editado en Francfort en 1575 por Jacopo Strada (1507-1588), una continuación que completaba al anterior, donde se incluyeron propuestas sobre la conservación y restauración de dichos edificios, mientras el contenido del Libro VIII se centraba en la arquitectura militar.

Tras la paulatina publicación de los diferentes libros, que se dilató durante más de tres décadas, finalmente fue en 1584 cuando se publicó en Venecia la compilación de los siete libros, más el denominado *Extraordinario*, bajo el título de *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese*, con posteriores ediciones en 1600 y 1618. La obra supone al mismo tiempo un manual operativo de arquitectura, donde además se realiza un estudio sistemático de las ruinas romanas y un catálogo ilustrado de propuestas y modelos arquitectónicos y ornamentales. Es precisamente esa importancia que Serlio da a la imagen la que supone uno de los alicientes más notables de la obra, dirigida no solo a un sector extremadamente cultivado, sino también a un sector que comprendía desde arquitectos y otros operarios de disciplinas relacionadas con la construcción, que podían servirse de estos escritos a modo de manual práctico

cuyas explícitas ilustraciones se presentaban bajo la forma del dibujo ortogonal.[256] La difusión de la obra de Serlio a nivel europeo, impulsada por la temprana traducción a otros idiomas, hizo que el tratado tuviera un gran impacto. En este sentido cabe destacar la repercusión en territorio español por medio de la traducción al castellano de los libros III y IV realizada por el arquitecto español Francisco Villalpando (1510-1561) bajo el patrocinio del entonces príncipe Felipe II, que fueron publicados en Toledo en 1552 y que supusieron uno de los cauces más importantes de asimilación del lenguaje clasicista en España.[257]

En lo que respecta al ámbito escenográfico, supuso un asentamiento categórico de las, por fin ilustradas y razonadas, escenas dramáticas planteadas por Vitruvio en lo que fue el primer tratado sobre la escena que formaba parte del *Secondo libro di Prospettiva*, donde se incluyen los tres tratados: *Tratatto di prospettiva quanto alle superficie*; *Tratatto di prospettiva quanto ali corpi*; y *Trattato sopra le scene*, en el que se incluyen las tres propuestas de escena teatral según corresponda (trágica, cómica y satírica), a partir de las que se comenzaron a realizar numerosas especulaciones, tanto en el terreno teórico como en el práctico, así como su propuesta de estructura teatral. El modelo de teatro propuesto por Serlio, del que él mismo afirma en la misma página en la que dispone la ilustración de alzado del teatro, que toda la teoría escénica desarrollada en este libro fue puesta en práctica por él mismo en un teatro construido en Vicenza, erigido en un gran *cortile*: *la scena ch'io fci in Vicenza, furono circa à questo modo, dall'un corno all'altro del Teatro era da piedi ottanta, per essere questo fatto in un gran cortile dove trovai un maggior spatio che dove era la scena per essere quella appoggiata ad una loggia*,[258]mantiene ciertas concomitancias con la tipología del teatro romano: con un proscenio elevado; una área cercana a la *orchestra* donde se emplazaban las sillas de los personajes más relevantes; y una serie de gradas dispuestas en altura por medio de una estructura de madera que distribuía jerárquicamente a los

256 CRIADO MAINAR, Jesús. Técnica y estética: los tratados de arquitectura. *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento: De la técnica imperial y la popular,* Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 205-214./ p. 208.

257 *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Boloñes; en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios [sic]; con los exemplos de las antiguedades; agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando arquitecto, Impreso en Toledo: en casa de Iuan de Ayala*, 1552, BNE, R/10246 Biblioteca Digital Hispánica

258 SERLIO, Sebastiano. *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar facsimil de la Biblioteca Central Militar, Signatura: 1551/B1(1), p.26.

asistentes según su rango social, estando los sectores más nobles más cerca de la escena, mientras las gradas más alejadas eran ocupadas por los grupos sociales más bajos. En cuanto a la disposición de la escena Serlio propone un escenario que aparece ligeramente inclinado para favorecer la perspectiva, motivo por el que lo incluye en su volumen dedicado a dicho asunto, lo cual fue el punto de partida fundamental sobre el que se comenzó a indagar en la implementación de los fondos de escena en perspectiva. El caso es que con los tres grabados de Serlio, que ponían definitivamente imagen a los fondos de escena descritos por Vitruvio para los respectivos géneros dramáticos, se constituyó el modelo básico escenográfico, según cada género, que quedó codificado desde entonces en toda Europa debido a la gran difusión del tratado.

Respecto a la escena cómica (Fig.81), Serlio da unas directrices del tipo de arquitecturas que han de aparecer en el fondo que se asocia a esta tipología dramática, donde deben representarse viviendas privadas entre las que han de figurar edificios como el templo, que identifica el espacio público al fondo de la escena; la casa de la rufiana, que aparece representada en el primer plano de la ilustración; o la hostería de la luna.

> […] *i casamenti della quale vogliono essere di personaggi privati, come saria di cittadini, avocati, mercanti, parasiti, e altre simili persone. Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, né sia senza hostaria, e uno Tempio vi è molto necessario*.[259]

[259] SERLIO, Sebastiano. *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar facsimil de la Biblioteca Central Militar, Signatura: 1551/B1(1), p. 28.
https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=1136

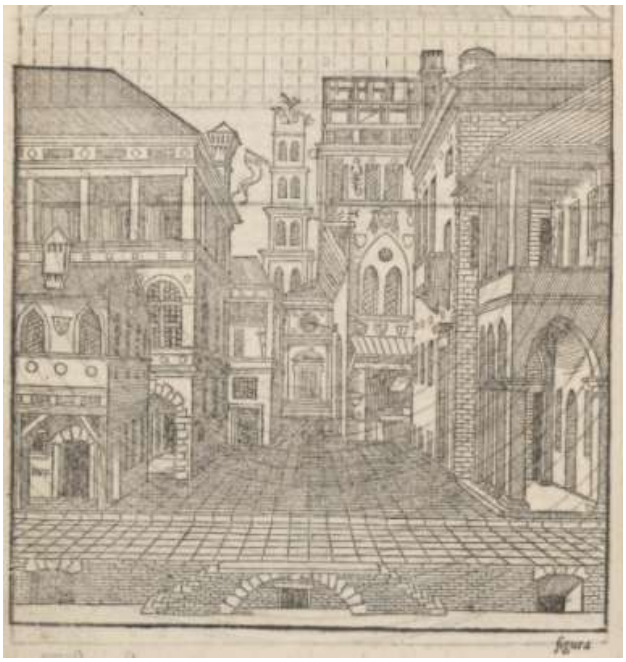


Fig 81. Escena cómica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia.

Para la escena trágica (Fig.82) se proponía una decoración con bastidores frontales y laterales de tela, donde debía haber igualmente ciertos detalles en estuco. En esta escena debían disponerse una serie de edificios de los nobles o gobernantes, es decir, la arquitectura áulica que alude directamente a las más altas clases sociales, que solían ser los protagonistas de estas tragedias, donde igualmente se mezclaban con los diferentes tipos de arquitecturas clasicistas, como logias, arcos triunfales, obeliscos, etc, que se disponen en perspectiva racionando el espacio escénico en dos tramos en los que confluye la fuga que generaba la sensación de la prolongación espacial.

> *Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personagi: per cio che gli accidenti amorosi et casi inopinati, morte violenti e crudeli (per quanto si lege nelle tragedie antiche e anco nelle moderne) sonno sempre interamente dentro le case dei signori, duchi, o gran principi, imo di re, e perho (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habia del nobile.*[260]

El fondo de la escena trágica que planteó Serlio se presentaba como el modelo de su ciudad ideal, a la manera de las propuestas renacentistas, como las de Urbino, Baltimore

[260] SERLIO, Sebastiano. *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar facsimil de la Biblioteca Central Militar, Signatura: 1551/B1(1). p. 29.

y Berlín. Este concepto de ciudad ideal que se representaba por medio de las distintas arquitecturas que la conformaban, cuya identidad se definía por medio de los distintos órdenes arquitectónicos empleados, fue trasladado al léxico simbólico de los fondos escenográficos durante los siglos XVII y XVIII. El deseo de transmitir la dignidad por medio de la presencia de arquitecturas representativas de las altas clases sociales es por lo que en la propuesta de escena trágica de Serlio se opta por órdenes sobrios y fuertes como el toscano, o el orden rústico, representado por medio de los almohadillados, que remiten a los modelos de palacios renacentistas, como señaló Esther Merino.[261]

Finalmente, la escena satírica (Fig.83) debía estar constituida por un entorno agreste: con árboles, montañas, elementos florales, fuentes, cabañas, etc, tal como proponía Vitruvio.[262]Es esta escena la que tal vez ofreció más libertad y más posibilidades al no tener una perspectiva unificada, y sobre ello especularon con gran interés insignes escenógrafos del *Seicento* como Lodovico Burnacini, los Mauro, los Bibiena y el gran Filippo Juvarra, quienes trabajaron sobre este entorno que remite a una Arcadia, una naturaleza idílica, primigenia y perfecta donde el hombre alcanzaría su plenitud.



Fig 82. Escena trágica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia.

261 MERINO, Esther. Escenarios de Poder III, p.27.

262 SERLIO, Sebastiano. *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar facsimil de la Biblioteca Central Militar, Signatura: 1551/B1(1), p.30.



Fig 83. Escena staírica incluida en Il Secondo Libro di Prospettiva, en Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese, 1584, del ejemplar conservado en la Universidad de Columbia.

Dentro del ámbito escenográfico se aborda en el apartado final del tratado el tema de la iluminación teatral, donde explica cómo obtener distintos tipos de iluminación para dar más dramatismo a la escena, incluyendo la iluminación adecuada para el escenario: por medio de luces colocadas tras el telón de fondo de escena, o efectos de rayos solares logrados mediante la reflexión de un fuego en una superficie de metal.[263]

Serlio por medio de su obra aportó la primera gramática arquitectónica ilustrada del Renacimiento, de la que los órdenes arquitectónicos se presentaban como la esencia misma de la arquitectura clásica, planteando el tema de su aplicación a la organización del diseño de la arquitectura teatral, y de igual manera de su obra se tomaron las respectivas simbologías que otorgaban a los órdenes para su aplicación en las distintas escenas aportando dichos órdenes, no sólo un lenguaje articulado por medio del cual se podía entender el diseño arquitectónico, sino que además se podría interpretar, en clave simbólica, una determinada construcción arquitectónica, lo que resultó esencial para su aplicación en el ámbito escenográfico.

263 Di lumi arteficiale delle scene, en *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar facsimil de la Biblioteca Central Militar, Signatura: 1551/B1(1), p.31.

1.2.3. VIGNOLA, Jacopo Barozzi, Regola delli cinque ordini d'architettura, Roma, 1563.

La figura de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) es sin duda una de las más conocidas y referenciadas de la historia de la arquitectura renacentista italiana. Sin embargo, sus aportaciones como tratadista van mucho más allá de su época, habiendo sido sus textos la base fundamental de todo un desarrollo especulativo posterior que tuvo una enorme repercusión hasta finales del siglo XVIII. Tras sus comienzos en Bolonia como arquitecto marchó a Roma sobre 1530, donde trabajó como ayudante de Peruzzi y donde entró en contacto directo con las antigüedades romanas, y fue allí donde conoció al cardenal Alejandro Farnesio, bajo cuyo auspicio realizó varias de sus grandes obras arquitectónicas. A partir de 1538 junto a Antonio Sangallo el joven trabajó en el Vaticano: donde posteriormente tras el fallecimiento de Miguel Angel en 1564 recibió el cargo de arquitecto de las obras de San Pedro, junto con Pirro Ligorio, tras pasar una etapa (1541-1543) en Francia requerido por *Primaticcio* (1504-1570) para realizar el vaciado de una serie de esculturas clásicas, donde fue requerido posteriormente por Francisco I (1494-1547) para trabajar en Fontainebleau. De vuelta a Italia, ya con un cierto renombre, trabajó de nuevo en Bolonia entre 1543 y 1550, siendo éste último año en el que regresó a Roma, donde trabajó de nuevo para el papado, esta vez representado en la figura de Julio III (1487-1555), siendo en la década de los cincuenta cuando realizó las empresas arquitectónicas romanas de *Sant' Andrea in Via Flaminia* (1551-1553), donde Vignola aplica la planta elíptica por primera vez en un edificio religioso; y la *Villa Giulia* (1551-1555), junto a Vasari y Ammanati, auspiciada por el papa Julio III.[264] En 1559 Vignola asumió una de sus grandes obras de arquitectura civil, el Palacio Farnesio de Caprarola (1559-1573), comisionado por el cardenal Alejandro Farnesio, cuyas trazas estaban realizadas desde 1529 por Antonio Sangallo (1484-1546) y sobre supervisión de Peruzzi,[265]deteniéndose la construcción en 1534 y reanudándose de nuevo en 1559 bajo los diseños de Vignola, cuyo desarrollo duró más de veintisiete años, dando lugar finalmente a una imponente estructura de planta pentagonal que se estableció como uno de los referentes de la arquitectura renacentista, ejecutando durante este amplio periodo, en 1568, otra de sus obras más

264 SUÁREZ QUEVEDO, Diego. 2008, 18, UCM, pp.274- 275.

265 SUÁREZ QUEVEDO, Diego. 2008, 18, UCM, p.278.

célebres, la Iglesia de *Il Gesú* en Roma, que se implantó como modelo de iglesia católica.

Constituido ya como un gran artista y como una de las figuras que mejor podían conocer las antigüedades romanas desde un punto de vista práctico y teórico, conocimientos que divulgó igualmente como miembro de la Academia vitruviana de la Virtù, en 1562 publicó en Roma su *Regola delle cinque ordini dell'architettura*, que desde su primera edición, fue reeditada innumerables veces,[266]e igualmente traducida, constando en lo sucesivo con la adhesión de constantes adiciones, en un principio de obras de Vignola como *Il Gesú*, *Il Tempio*, *Caprarola*, etc, a las que posteriormente se sumaron ediciones con diseños de otros artistas como los de Francesco Villamena (1555-1624) ya entrado el siglo XVII, siendo el caso de las ediciones parisinas que llegaron hasta mediados del XVIII (1665, 1694 y 1750), tan exageradas las incorporaciones de ilustraciones y comentarios, que acabó por disiparse el carácter fundamentalmente práctico de la obra original.

La obra, que como su propio título indica, centra su interés en estudio de los órdenes clásicos, se plantea como un manual operativo en el que se codifican los fundamentos y principios de la arquitectura clasicista por medio de los treinta y dos grabados de los cinco órdenes arquitectónicos, que quedaron sistematizados desde entonces en adelante, y establecidos como los propios "pilares" de la arquitectura clasicista. La obra se presenta como un detallado catálogo de imágenes de extraordinaria calidad, debido a la utilización de planchas de cobre (en lugar de los tacos xilográficos que había utilizado Serlio) con sucintas especificaciones: tan solo unos breves pies de página, de gran practicidad con un enorme trasfondo teórico, donde se exponen los órdenes y los elementos que los conforman de manera rigurosa. Vignola logra aplicar a dichos órdenes un sistema de proporciones mediante una relación constante entre el pedestal, la columna y el entablamento, planteando las medidas en módulos: siendo un módulo el radio de la circunferencia del fuste de la columna tomado en el imoscapo; y minutos: la

266 Se ha manejado el ejemplar de la *Regola delli cinque ordini d'Architettura* conservado en el fondo antiguo de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, [BH FLL 10541]. Aunque no figura la fecha, parece ser una edición temprana, ya que carece de las adiciones características de las ediciones más tardías. También se ha manejado el facsímil de la edición traducida al castellano por Patricio Cajés: BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo, *Regla de las cinco ordenes de architectura / de Iacome de Vignola; agora de nueuo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi*, 1593, Madrid: en casa del autor en la calle de la chruz, ejemplar de la BNE http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000235417

división del módulo, dividiéndose el módulo en 12 minutos en el caso de los órdenes toscano y dórico, mientras para el resto de órdenes (jónico, corintio y compuesto) el módulo se divide en 18 minutos.[267]Este sistema modular permitía, incidiendo en la enorme practicidad del tratado, la fácil equiparación de las distintas medidas locales, por lo que suponía un material de gran pragmatismo tanto para arquitectos, como para ensambladores y pintores, quienes recurrieron a los modelos de Vignola insistentemente. La posibilidad de implantar los órdenes en distintos espacios por medio del sistema modular supuso una útil opción para posibilitar la racionalización y monumentalización de estancias de diversas dimensiones, incluídas las de reducidas dimensiones, y por medio de ello se establecía el carácter de tipo normativo, de "regla" aplicable planteado por Vignola, cuyo objetivo era sacar un partido práctico de la esencia numérica de los órdenes clásicos, poniendo fin al viejo debate sobre la proporcionalidad de éstos. En este sentido fueron los fondos de escena teatrales, a modo de *frons scaenae*, los que primeramente se sirvieron de su aplicación, siendo posteriormente también la utilización de los órdenes los que delimitaron el espacio que enmarcaba la zona de representación, e igualmente por medio de los órdenes se articularon los palcos superpuestos, sistema que acabó por normalizarse desde el siglo XVI, desarrollándose en los siglos XVII y XVIII.

Esta sistematización de los órdenes clásicos: toscano, dórico, jónico y corintio y compuesto, tuvo por vez primera una adición, que no implementación, la tipología salomónica de diecisiete módulos (Fig.84), que consta de seis espiras, que Vignola plantea e ilustra de forma independiente del resto. La inclusión de la columna de fuste helicoidal en la *Regola* estimuló una serie de reflexiones posteriores en distintos tratadistas y eruditos que trataron de atribuir una identidad para esta columna salomónica, ya que Vignola no asignó un orden concreto para ésta.[268]

---

267 DELAGARDETTE, Claude-Mathieu. Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola: con un orden dórico de Posidonia y un apéndice que contiene las lecciones elementales de las sombras en la arquitectura, demostradas por principios naturales. México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1858, p.9. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018667/1080018667.PDF

268 FERNÁNDEZ, Martha. Los tratados del orden salomónico". Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana, en *Quintana* Nº7, (2008). ISSN 1579-7414. pp. 13-43, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, p.14.

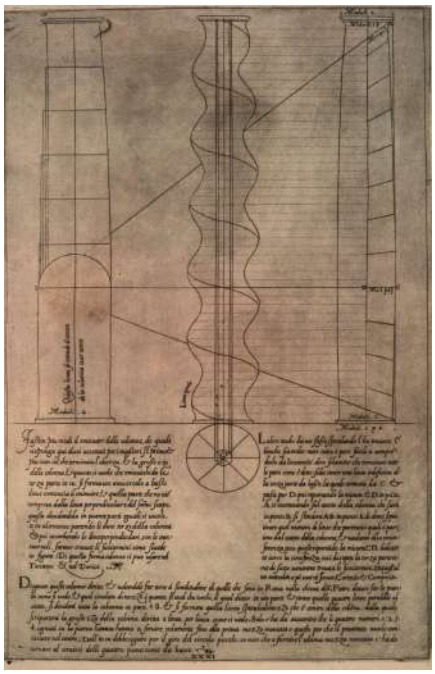


Fig 84. Diseño de columna salomónica de seis espiras de Vignola incluida en Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola, Roma, s. XVI, ejemplar de la Biblioteca Histórica Complutense, BH FLL 10541.

Más relevantes aún son sus consideraciones sobre la escena incluidas en la publicación póstuma de *Le due regole della prospettiua prattica* (Fig.85) editada en Roma en 1583 con comentarios del arquitecto, matemático y astrónomo Ignazio Danti (1536-1586): uno de los hombres más eruditos de su época, quien previamente había trabajado como cosmógrafo, cartógrafo y matemático para Cosmi I en Florencia, donde realizó 30 de los 53 mapas que decoran la denominada sala de mapas del segundo piso del Palazzo Vecchio, además de haber traducido y comentado la *Optica* de Euclides (c. 325 a. C.- c. 265 a. C.) en 1573. Fue tal vez por este cúmulo de capacidades por lo que fue deseo expreso del hijo de Vignola, Giacinto Barozzi, que Ignazio fuera quien realizara la edición del trabajo de su padre, que tuvo desde su publicación un enorme impacto, ya que presentaba los dos modelos utilizados hasta entonces en la perspectiva práctica.[269] Es en esta obra, en cuya edición Danti aporta la primera biografía del ilustre artista, donde Vignola dedicó un capítulo a la escena teatral, *Del modo che si tiene nel disegnare le prospettive delle scene, acciò il finto della parete accordi con quello, che si dipigne nelle case vere, che di rilievo si fanno sopra il palco*,[270]en el que el arquitecto

[269] DIAZ MORENO, Félix. "De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti ", *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, 13, pp. 191-210. / p.204.

[270] Ejemplar del Getty Research Institute de *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti,* Roma, ed. Francesco Zannetti,1583, pp.90-92.

plantea sus propuestas para el diseño del espacio escénico y de las escenas, sobre la idea de crear un solo punto de fuga como forma idónea de representar la perspectiva. Esta convicción sobre la perspectiva monofocal probablemente tendría su referente empírico en el proyecto de un teatro que Vignola había diseñado sobre 1560, y que no llegó a terminarse, para ser emplazado en el patio del palacio del duque Ottavio Farnesio (1524-1586) en Piacenza. El planteamiento de Vignola de instalar un teatro en un cortile de las estancias palaciegas supuso, como señaló Diego Suarez, un importante sustrato (que junto al realizado por Pirro Ligorio en el patio inferior de Belvedere Vaticano en las mismas fechas: la llamada *Cavea a gradinata,* inaugurado con la representación de una *giostra* en 1565), sobre el que se desarrollarían posteriormente propuestas como las del Teatro Olímpico de Vicenza, Sabbioneta y Parma.[271]



Fig 85. Portada del ejemplar de Le due regole della prospettiua prattica, Roma,1583, Getty Research Institute.

https://archive.org/details/dveregoledellapr00vign/page/n4/mode/1up

271 SUÁREZ QUEVEDO, Diego. 2008, 18, UCM, pp. 276-277.

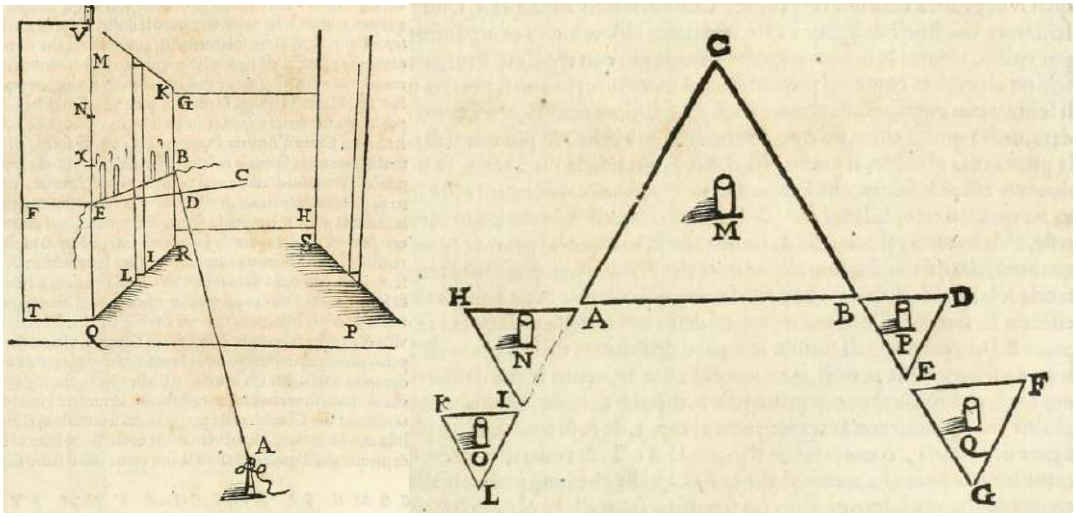


Fig 86, Fig 87. Diseños de escenario y disposición de periaktois de Vignola incluidos en el ejemplar de Le due regole della prospettiua prattica, Roma, 1583. Getty Research Institute.

La utilización de la escena fija que se continuó empleando hasta finales del siglo XVI quedó superada por la posibilidad de poder realizar cambios escenográficos durante la función por medio de dos procedimientos: la denominada *scena ductilis*, basada en la mutación del fondo escénico por medio de unos raíles deslizantes o la *scena versatilis* por medio de la decoración de las caras de los *periactois*.[272]Dentro de la valiosa información del texto se encuentra la primera explicación del uso de los periactos en la escena moderna, cuya configuración se incluye entre las ilustraciones de gran calidad aportadas por Danti, junto con el ejemplo de escena (Fig.86,87). Estos dispositivos (*Periactus*), que fueron utilizados desde el teatro griego, fueron ya mencionados por Vitruvio como mecanismos con los que se posibilitaban tres cambios de escena: *El escenario posee también su propia distribución: las puertas intermedias poseerán la ornamentación de un palacio real y las puertas laterales serán para extranjeros (huéspedes); habrá también unos espacios hábiles para los decorados, que en griego se llaman periactus, donde se ubicarán las máquinas dotadas de unos triángulos giratorios para cada una de las tres clases de decorados*.[273]Sin embargo, la disposición de los *periaktois* que se plantea en la ilustración de *Le due regole della prospettiua prattica*: uno grande en el fondo del escenario y dos de menor tamaño a cada lado,

[272] SERRAZANETTI, Francesca. Lo spazio prospettico e la sua rappresentazione nella definizione della scena teatrale, in *Stratagemmi*, Pontremoli Editore, Milano, 2012, pp. 61-83 / p.76. https://www.academia.edu/24734689/Lo_spazio_prospetti

[273] POLION, Vitruvio. Libro V, cap VI, Alianza, 1995, p.128.

formando todos una forma triangular, permitía más de tres cambios de escena, propuesta con la que Vignola recuperaba los antiguos *periaktois* para ser puestos al servicio de las nuevas necesidades como soporte de los decorados en perspectiva, atribuyendo la aplicación de estos dispositivos por primera vez en la Edad Moderna a Aristóteles da Sangallo (1481-1551) en una obra realizada para el Duque Pier Luigi Farnese (1503-1547),siendo posteriormente empleados de nuevo por Baldassarre Lanci (1510-1571) en una comedia representada en el Palacio Ducal de Florencia por la llegada del Archiduque Carlos de Austria en 1569.[274]

El tratado de Vignola fue una de las obras de la tratadística más importantes del Renacimiento y su repercusión se reflejó hasta finales del siglo XVIII, en buena parte debido a la sistematización y practicidad de las instrucciones relativas a los órdenes arquitectónicos, que sometidos al sistema modular de Vignola podían ser implantados en casi cualquier tipo de espacios guardando la respectiva proporcionalidad de cada orden. Dentro del ámbito escenográfico fue la posibilidad de trasladar a la escena esta rigurosa proporcionalidad de los órdenes lo que proporcionó un léxico arquitectónico incorporable a los fondos de escena, que además potenciaban el efecto de la perspectiva aplicada a estas decoraciones. Y de igual manera fue esto mismo lo que permitió incorporar de forma óptima estos órdenes en los distintos recintos que las cortes fueron habilitando para albergar sus representaciones, ya que en sus primeras tentativas fueron salones de los propios palacios, o recintos anexos, de no muy grandes dimensiones, en los que los órdenes pasaron a articular y definir el espacio teatral conformando su tipología arquitectónica, en un momento en el las representaciones dramáticas comenzaron a ser un asunto de suma importancia dentro de las especulaciones insertas en los programas culturales de los distintos estados absolutistas, que adoptaron el teatro como un poderoso vehículo de transmisión de los idearios legitimadores y doctrinarios de las respectivas cortes.

[274] Ejemplar de The Wellcome Library, London: BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo. *Le due regole della prospettiva pratica / di Iacomo Barozzi da Vignola; con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti*, In Roma: Per Francesco Zannetti, 1583, p.92. https://archive.org/details/hin-wel-all-00001766-001/page/n110/mode/1up

1.2.4. SABBATTINI, Nicola, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini. Flaminio Concordia, Pesaro, 1637.[275]

Nacido en Pesaro en 1574, Nicola Sabbatini (1574-1654) desarrolló su actividad artística como arquitecto de la corte del duque della Rovere en Urbino. Nicolò, por tanto, creció en un ambiente familiar culto y distinguido, y pudo formarse en la escuela del matemático Guidobaldo del Monte (1545-1607), coetáneo y colega de Galileo Galilei (1564-1642), y autor de una obra publicada en Pesaro en 1600 titulada *Perspectivae Libri VI*,[276]de cuyas teorías sobre la perspectiva Sabbatini asumió gran parte de su instrucción en este ámbito. Su desarrollo profesional discurrió bajo la dirección del arquitecto ducal Girolamo Arduini, experto en matemáticas y arquitectura militar, figurando Nicola como arquitecto ducal, al frente del proyecto de restauración del puerto de Pesaro, tras la inundación de 1612. Entre 1613-614 Nicola rectificó uno de los tramos del río Foglia por encargo directo de Francesco Maria II, que fueron reforzados al año siguiente. Ese mismo año (1615) Sabbatini reanudó las obras, interrumpidas, del *Palazzo della Paggeria*, según el primitivo diseño del arquitecto e ingeniero boloñés Filippo Terzi (1520-1597), trabajando posteriormente en la remodelación interna del palacio ducal entre 1620 y 1622.

Además de su participación en el Palacio Ducal, en cuyo interior proyectó el *Vecchio Teatro di Corte*, destruido posteriormente, las habilidades del resuelto artista se reflejaron también en la creación de diversas instalaciones efímeras para los distintos actos oficiales de los duques de Urbino, entre los que se encuentra la organización de las celebraciones en Pesaro por la unión matrimonial entre Federico Ubaldo della Rovere (1605-1623) y Claudia de Medici (1604-1648) en 1621, cuya labor se reflejó en la publicación de Pier Francesco Macci en 1622, *Relatione d'apparati fatti in Pesaro nella venuta della serenissima principessa Claudia de' Medici scritta dal sig. Pier*

[275]SABBATTINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini*. Flaminio Concordia, Pesaro, 1637 https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/116/mode/thumb

[276] DAL MONTE, Guidobaldo. *Guidiubaldi e' Marchionibus Montis Perspectiuae libri sex*, 1600, Pisauri: apud Hieronymum Concordiam, Ejemplar de la Biblioteca Nacinale Centrale di Roma: https://archive.org/details/bub_gb_pmk2Tp5SuHUC/page/n298/mode/1up
Precisamente en esta obra se incluye en el sexto de los *Libri* un capítulo titulado *De Scenis* dedicado a la elaboración de escenas teatrales en perspectiva.

Francesco Macci all'eccellentiss. sig. Francesco Gatti da Casteldurante, ... e dedicata all'illustriss. & eccellentiss. sig. il sig. Rinieri Borbone marchese di Monte Barocci.[277]

Para el importante evento Sabbatini diseñó un aparato escénico que incluyó cuatro arcos triunfales: uno de orden toscano y otro de orden dórico emplazados en el puerto, un tercero de orden jónico en la *strada Maggiore*, y un cuarto arco de orden corintio entre la *strada dei Fondaci* y la *strada Maggiore*; un obelisco; y un anfiteatro con una logia y columnas, asociado al diseño de la Biblioteca Oliveriana de Pesaro (Fig.88).

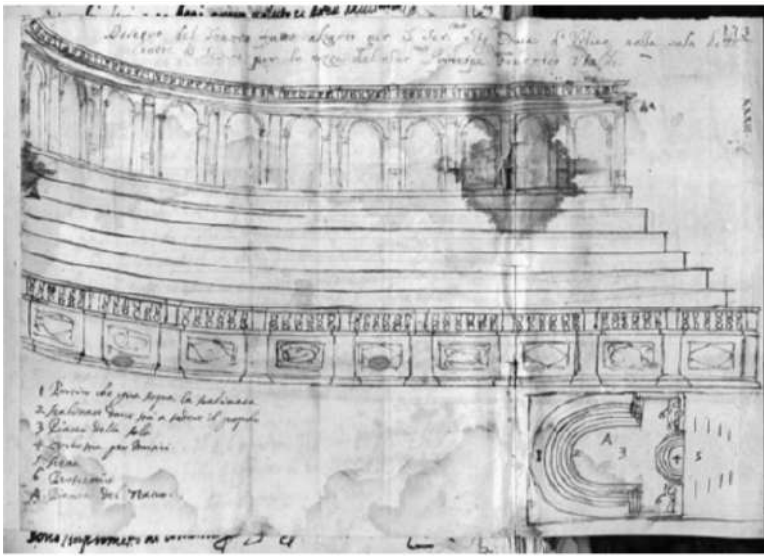


Fig 88. Diseño de anfiteatro atribuido a Nicola Sabbatini (1574-1654), 1621, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 387, vol.x, c. 173.

En 1637 se encargó del diseño del nuevo teatro público de Pesaro, el Teatro del Sole, instalado en las antiguas caballerizas ducales de Porta Collina. El recinto diseñado por Sabbatini no era un gran teatro ni en cuanto a dimensiones ni en cuanto a decoración.[278] Estaba dotado de un pequeño escenario decorado a modo de fortificación con falso sillar, y estaba provisto de un rico conjunto de escenas y máquinas, y una orquesta

---

277 MACCI, Pier Francesco. *Relatione d'apparati fatti en Pesaro nella venuta della serenissima principessa Claudia de 'Medici scritta dal sig. Pier Francesco Macci all'eccellentiss. sig. Francesco Gatti da Casteldurante, ... e dedicata all'illustriss. ... sig. Rinieri Borbone marchese di Monte Barocci*, 1622, in Pesaro: per Flaminio Concordia, ejemplar de la Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma, Id: BVEE029247.

278 SABBATTINI, Niccoló. *Prattica di fabbricare scene e machine ne' teatri di... giá architetto del Ser. Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo Sig. di Pesaro. All'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore V. Legato Grimaldi, Pesaro, Flaminio Concordi*, 1637 [Ed. facs.: POVOLEDO, Elena (ed.), Niccoló Sabbatini: Prattica di fabricar scene e machine ne'teatri. Con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di Elena Povoledo, Roma, Bestetti, 1955]. p. 150.

emplazada en el ático, por lo que la audiencia solo podía escuchar la música, pero no ver a los instrumentistas, lo que potenciaría el asombro experimentado por el espectador. El teatro se inauguró en Pesaro el 23 de febrero de ese mismo año (1637) con la tragedia de Giovanni Hondedei *Asmondo*: cuyo texto revisó personalmente Francesco María II,[279]con escenografías y maquinaria de Sabbatini.

Tan solo un año antes de la realización del Teatro *del Sole* Sabattini había publicado su tratado sobre el teatro y la escena con el título de *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini* (Fig. 89). Fue sin embargo la segunda edición, tan solo dos años después, en 1638, cuando agregó un segundo volumen donde se daban directrices explícitas de cómo elaborar maquinaria escénica, lo que supuso una absoluta novedad en la época. La obra resultó ser una aportación crucial para entender el funcionamiento y composición tanto de los tipos de escena, como de la maquinaria escenográfica. Bien es cierto que antes de Sabbatini se había reflexionado y escrito mucho sobre la arquitectura y espacio teatral, así como sobre la maquinaria del espectáculo, sin embargo, hasta la obra de Sabbatini no se había publicado una tratado específico completamente orientado al ámbito de la escena y máquinas teatrales. Se trata de una obra extremadamente práctica en la que se compilan todos los conocimientos referentes al espacio teatral y su maquinaria, incluyendo temas relacionados con la iluminación, tratados muy sucintamente en Serlio. La rigurosidad de las descripciones y los diversos dibujos que se incluyen sugieren que la obra no es únicamente el fruto de la creatividad del autor, sino que se parte, en gran medida, de ciertos conocimientos prácticos.

279 FERRATI, Lucia. Un grande evento teatrale del 1735 a Pesaro, in *Notizie dall'auditorium Montani Antaldi*, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro 1841, 2/ 2014, pp.8-9.


PRATICA
DI FABRICAR SCENE,
E MACHINE NE' TEATRI
DI NICOLA SABBATTINI
DA PESARO
Già Architetto del Sereniſſimo Duca Franceſco Maria Feltrio della Rouere
Vltimo Signore di Peſaro.
Riſtampata di nouo coll' Aggiunta del
Secondo Libro.
All' Illuſtriſſ. e Reuerendiſſ. Sig. Monſig.
HONORATO VISCONTI
Arciueſcouo di Lariſſa della Prouincia di Romagna,
& Eſſarcato di Rauenna Preſidente.
CON PRIVILEGIO.
Libro di mè
Caualiere dei
Antonio
Fleming
In RAVENNA, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battiſta Giouannelli
Stampatori Camerali 1638. Con licenza de' Superiori.

Fig 89. Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, Pesaro, 1638.

El tratado se divide en dos libros. El primero se refiere a las partes fijas del teatro: palco, escena, sala, y a todos los elementos indispensables para la representación, como dónde y cómo disponer a los músicos y cómo diseñar escenas en perspectiva, donde Sabbatini vuelca gran parte de las enseñanzas de su maestro Guidobaldo**,** y explica todos los procedimientos para realizar el efecto ilusorio de profundidad de la escena, incluyendo propuestas de perspectivas con uno o varios puntos de fuga, hasta tres (Fig.90,91,92), sentando las bases sobre las que desarrollaron propuestas artistas posteriores como su propio discípulo, Giacomo Torelli; Ludovico Burnacini; o los Bibiena, Francesco y Ferdinando, siendo estos últimos quienes llevaron a su máxima expresión los diseños escénicos con varios puntos de fuga a finales del siglo XVII, que habían quedado sancionados en el tratado de Sabbatini. También en este primer libro se expone el concepto del *œil du prince* (el ojo del príncipe), al que dedica un capítulo: *Come fi debba accomodare il luogo per il Prencipi* (cap. 34). Se trata de un lugar concreto, con una elevación y distancia específica del escenario, que permite al espectador una visión privilegiada en la que la perspectiva se aprecia de la mejor manera posible.[280]

[280] SABBATTINI, Nicola. 1638, p. 55.

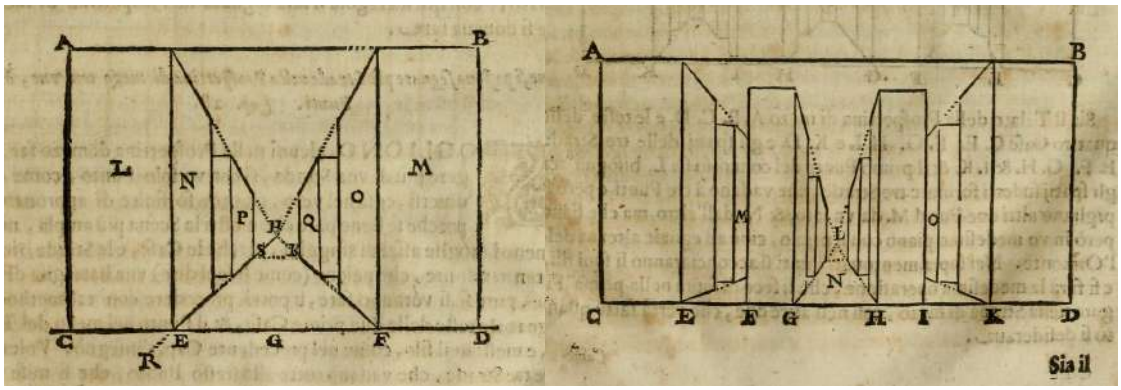


Fig 90, Fig 91. Propuesta de escena en perspectiva con un único punto de fuga, Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638.

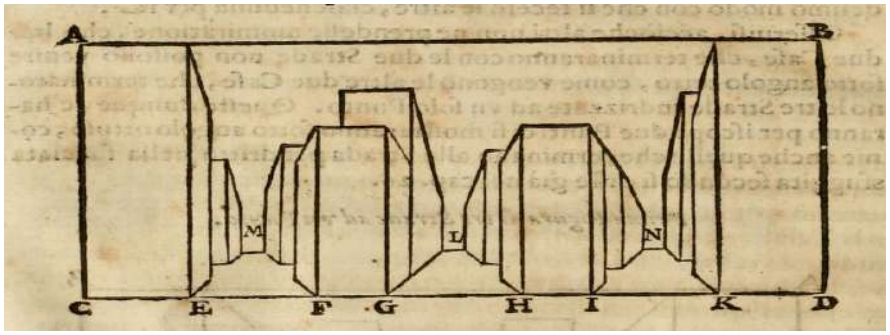


Fig 92. Propuesta de escena en perspectiva con tres puntos de fuga, Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638.

Igualmente se incluyen en este tratado las interesantes explicaciones de cómo afecta la iluminación, según su colocación, a la escena, mostrando tres ilustraciones de diseños escenográficos en perspectiva (Fig.94,95,96). Sabbatini estudió los ángulos de incidencia de la luz para determinar la mejor disposición posible, de lo que dedujo que la luz frontal genera un efecto de planitud en la escena que impide que los elementos se distingan bien, así como una excesiva iluminación detrás de la escena la oscurece y proyecta molestas sombras, proponiendo finalmente la iluminación lateral como la más adecuada.[281]Este interés por la utilización de la luz se refleja también en el segundo libro por medio de distintos dispositivos de iluminación, tanto para dentro como para afuera de la escena, realizados por Sabbatini, entre los que destaca un dispositivo de cilindros móviles colocados sobre los puntos de luz con los que se creaba un efecto de degradación lumínica (Fig.93).

[281] SABBATINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini*, Ravvena, Per Pietro de 'Paoli e Gio. Battista Giouannelli stampator, 1638. pp.20-22.

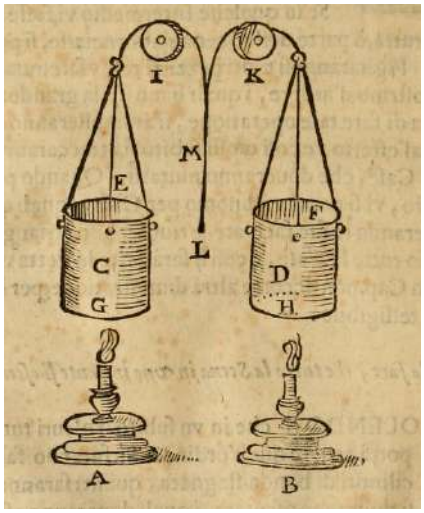
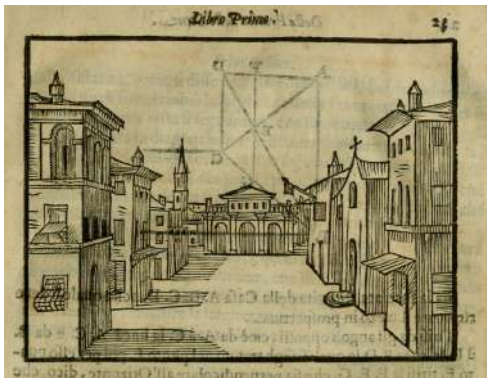


Fig 93. Sistema de Sabbatini (1574-1654) para reducir gradualmente la intensidad de la luz de las velas, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638.





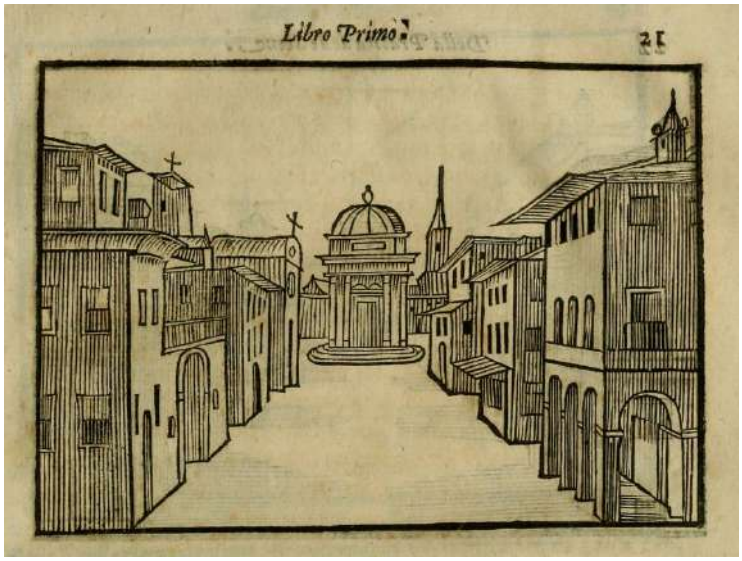


Fig 94, Fig 95, Fig 96. Diseños escenográficos incluidos en el Libro Primo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, 1638.

El segundo libro se dedica a la construcción de maquinaria y la elaboración de efectos, descritos con exhaustivo detalle, algo de lo que tomó nota Torelli, quien difundió posteriormente gran parte del amplio repertorio de ingenios técnicos que reflejó su maestro en este libro con tanto rigor, de lo que se deduce que dichos conocimientos se basan en la práctica y la construcción concreta de esos dispositivos, como el propio Sabbatini menciona en el último capítulo su obra titulado *Della facilità della pratica* el propio autor declara y recuerda al lector que:

> *La teorica non è difficile, ma è più facile la pratica, e per darne un esempio fresco, le machine mentovate in ambidue questi libri sono state in gran parte praticate negli spettacoli nobilissimi, che ultimamente si sono rappresentati in Pesaro, nel Teatro del Sole, e sono riuscite così felicemente, che hanno apportato particolare amirazione e diletto ai riguardanti. Il teatro fu eretto l'anno passato, con occasione che da quei gentiluomini, con apparato di sontuosi intermedij, si rappresentò l'Asmondo, tragedia del sig. Giovanni Hondedei, nobile di detta città. Opera degna dell'autore, che stimatissima dagl'intendenti, sì nel tutto come nelle parti, porta i vanti del poeta, che senza traccollare dai confini dei precetti dell'arte ha saputo inalzare i voli dell'ingegno. Sì che l'esperienza insegna, che con molta agevolezza si mette in opera, quanto si è mostrato intorno all'apparenza delle scene, e delle machine.* [282]

> *La teoría no es difícil, pero es más fácil de practicar, y por poner un ejemplo fresco, las máquinas mencionadas en estos dos libros han sido puestas en prcatica en gran parte en los espectáculos más nobles, que se han representado recientemente en Pesaro, en el Teatro del Sole, y lo han logrado tan felizmente que han traído particular admiración y deleite a los involucrados. El teatro se erigió el año pasado, con motivo de que por aquellos señores, con un aparato de suntuosos intermedios, de Asmondo, una tragedia de Mr. Giovanni Hondedei, noble de esa ciudad. Una obra digna del autor, que, muy estimada por los intendentes, tanto en el todo como en las partes, lleva el orgullo del poeta, que sin trazar los límites de los preceptos del arte ha sabido levantar los*

[282] SABBATTINI, Nicola. *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri di Nicolò Sabbatini* (a cura di POVOLEDO, Elena), Carlo Bestetti Edizioni D'Arte, Roma, 1955, p.131.

vuelos del ingenio. . Sí, la experiencia enseña que lo mostrado en torno a la apariencia de los escenarios y las máquinas es muy fácil de implementar.

La original propuesta del segundo libro está muy en consonancia con el interés por mostrar la destreza del ingeniero como conocedor de todo el complejo entramado que requería la elaboración de estos espectáculos, a fin de elevar el *status* social del artista, desvinculado ya del trabajo mecánico, cuya labor era esencialmente intelectual, lo que se reflejó en las tentativas para incluir la ingeniería mecánica en las artes liberales.[283]El tratado reunía todo el desarrollo técnico que se había dado hasta el momento,[284] incluyendo: dispositivos para controlar la iluminación artificial, bastidores móviles sobre raíles, nubes móviles, telones mutables, etc, es decir, todas las técnicas y elementos escénicos que posibilitaron el desarrollo de la *scaena ductilis*, a la que los Parigi, especialmente Alfonso, habían dado ya una importante dimensión, y cuya evolución vendría a cargo del discípulo aventajado de Sabbatini, Giacomo Torelli.

Las máquinas del tratado de Sabbatini propiciaron la mejora sustancial del engranaje escénico, especialmente en lo que respecta a la agilización del cambio de escenas gracias a distintos mecanismos como los paneles deslizantes; los *periaktoi*, recuperados del antiguo teatro griego: paneles de sección triangular que giraban sobre su propio eje posibilitando la representación de diferentes escenas, ya mencionados en el tratado de Vignola; los bastidores móviles: que se desplazaban por unos raíles en el suelo del escenario; telones enrollados; carros móviles que portaban escenografías, etc. En conclusión, una serie de fórmulas técnicas necesarias para crear lo que de ahora en adelante se llamó *scènes á l'italienne*. A esto se sumaban los efectos destinados a generar el absoluto asombro de los asistentes a estos impresionantes espectáculos, auspiciados por los gobernantes como parte de su política cultural. Por medio de éstos se podían generar fenómenos atmosféricos diversos como: oleajes, cielos cambiantes, elevación de nubes que subían desde el suelo del escenario hasta la parte superior por

283 GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía, 2017, *Drammaturgia,* Anno XIV / ns 4 - 2017, pp. 53-78, p. 57.

284 PERUARENA, ARREGUI, Juan, Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en *Castilla: Estudios de literatura*, Universidad de Valladolid, Nº 27, 2002, pp. 31-62, p. 46.

medio de tornos con contrapesos, máquinas de vuelo por medio de las cuales aparecían en escena dioses, truenos, relámpagos, etc.

Dentro de los métodos para emular los elementos de la naturaleza reflejados en el tratado se plantean tres formas de representación del elemento marino (Fig. 97, 98, 99). El primer modo consiste en anclar al escenario un marco rectangular de madera sobre el que se dispone una tela pintada de azul, bajo la que se pasan cuerdas paralelas, movidas por dos personas a fin de sugerir la sensación del movimiento del agua. En el segundo planteamiento se dispone una tablilla larga fijada al escenario, y en ésta se agregan dos más cortas, cada una con un extremo clavado a la tablilla principal, y la lámina azul que se extiende sobre las dos más cortas produciendo el efecto de mar. La tercera opción que plantea Sabbatini consiste en instalar en el escenario unos rodillos giratorios sobre los que se dispone la lona azul.

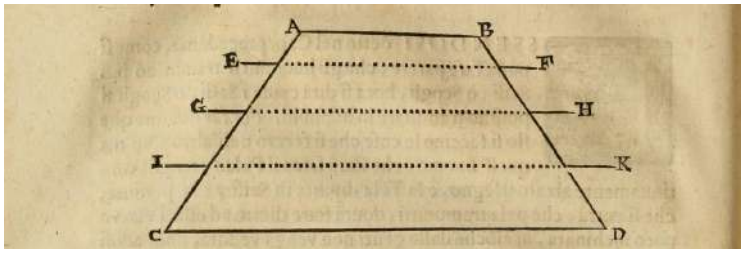


Fig 97. Primer modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638.

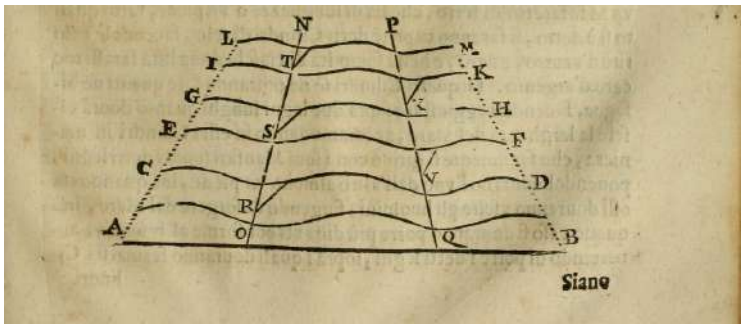


Fig 98. Segundo modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638.

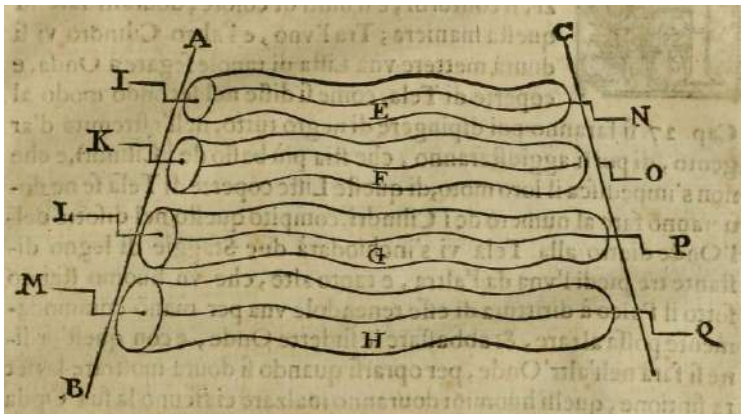


Fig 99. Tercer modo de representar el mar, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638.

Otra de las invenciones citadas, asociadas a los efectos acústicos, eran la máquina que generaba el sonido del viento y la del trueno (Fig.100). La simplicidad de estas máquinas de sonidos atmosféricos contrasta con la enorme complejidad de otros dispositivos como la máquina de vuelos: un elaborado dispositivo que permitía tanto el vuelo de personajes como la mutación de cielos,[285]sin embargo causaban un gran efecto ya que además no eran visibles por los espectadores.

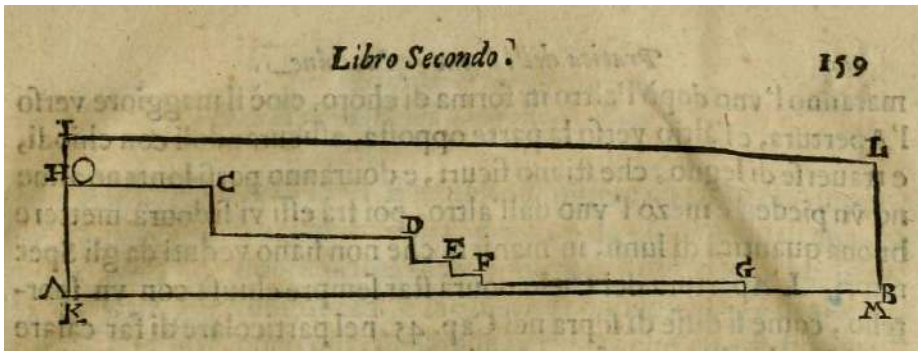


Fig 100. Diseño de la máquina generadora de sonido de truenos, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638.

En esta ilustración incluida en la obra de Sabbatini, el círculo representa una bola de cañón, marcada con H. Cuando la esfera comenzaba a rodar por los escalones (C, D, E, F, G), dispuestos en diferentes intervalos, iba golpeando y rodando por éstos logrando así emular el sonido de los truenos.

285 BAKEWELL, Lyndsey. (2016): *Changing scenes and flying machines: re-examination of spectacle and the spectacular in Restoration theatre, 1660-1714*. Loughborough University, Thesis. https://hdl.handle.net/2134/21792, p. 95.

Las grandes aportaciones teóricas que se encuentran en el tratado estaban respaldadas por la práctica llevada a cabo por Sabbatini en los espectáculos que había realizado, tanto en el Teatro del Sol, como en los distintos eventos promocionados por los della Rovere, para los que había elaborado escenas trágicas inspiradas en el tipo de diseños de Peruzzi y Serlio y escenografías donde se incluían ruinas a la manera de algunos modelos de Buontalenti.[286] Dentro de las diferentes escenografías, ya protocolizadas desde Giulio Parigi a principios de siglo como parte del sistema de los cuatro elementos, se encuentran las representaciones del infierno asociadas al elemento ígneo. Estas escenas resultaban especialmente impactantes debido al uso de fuegos artificiales y otros materiales inflamables empleados en estas complejas representaciones. En su tratado Sabbatini menciona un ingenio por medio del cual se podía representar el infierno (Fig.101): *come si possa fare aparire un inferno* (*cómo se puede hacer aparecer el infierno*).[287] Se trata de un recipiente cuyo centro está perforado, insertándose en esta perforación una antorcha. Dicho recipiente estaba lleno de brea y cubierto con una campana de cartón con diversas perforaciones. Con un movimiento del recipiente se hacía saltar la brea que salía por los orificios de la campana entrando en contacto con la llama de la antorcha y generando la combustión que producía el ambiente infernal.

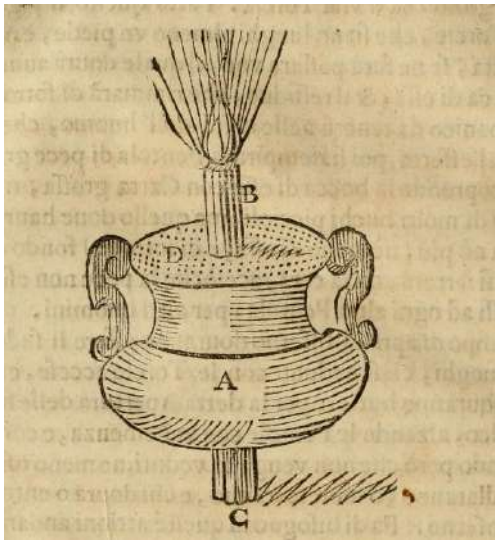


Fig 101. Dispositivo para escenas de infierno, Libro Secondo, Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini, 1638.

286 MAESTRE, Rafael, Humanismo, Historia y Teatro en el Renacimiento: el Fenómeno Italiano, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, Nº 5, 1985, p. 221.

287 SABBATTINI, Nicola, 1638, p.102.

El tratado de Sabbatini asume el teatro como un compendio de conocimientos de diversos ámbitos, donde se plantea una sistematización teórico-práctica de la escenografía y se establece la fijación de una serie de técnicas definidas y reproducibles. El impacto de esta obra se reflejó en los diseños escenográficos de toda Italia y Europa, en gran parte como consecuencia de la difusión que dio uno de los discípulos de Sabbattini de las técnicas que se exponen en este tratado, Giacomo Torelli, una de las figuras más importantes dentro del ámbito escenográfico del siglo XVII. Fue éste quien llevó primero a Venecia y posteriormente a Francia sus propios diseños escénicos basados en buena parte de estos dispositivos, que posibilitaron los primeros espectaculares logros dentro del contexto del nacimiento del teatro público en Venecia desde 1637, aunque previamente en la corte florentina Giulio y Alfonso Parigi habían realizado ya espectáculos basados en estos mecanismos amplificados que se compendian en la obra de Sabbatini, que fueron asimilados posteriormente por Ferdinando Tacca.[288]

1.2.5. CARINI MOTTA, Fabrizio, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta architetto del serenissimo di Mantoua consacrato al merito sublime dell'altezza serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua, Guastalla, Alessandro Giauazzi stampator ducale, 1676.[289]

La actividad de Fabrizio Carini se documenta por primera vez en 1648 como ayudante del diseño de las escenas para una tragicomedia de Diamante Gabrielli, representada en Mantua, *La Psiche*, por la boda de Isabel Clara de Habsburgo (1629-1685) con el duque de Mantua Carlos II Gonzaga (1629-1665). Desde entonces su actividad en los diferentes festejos de Mantua fue continua. En 1652 se encargó de los festejos celebrados en Mantua por la llegada de los archiduques Fernando Carlos (1628-1662) y

288 MERINO, Esther, BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. 2014. p.10.

289 CARINI MOTTA, Fabrizio, *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta architetto del serenissimo di Mantoua consacrato al merito sublime dell'altezza serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua, Guastalla, Alessandro Giauazzi stampator ducale*, 1676 https://archive.org/details/bub_gb_DISQknPpV0AC/page/n12/mode/thumb

Segismundo de Austria (1630-1665), y Anna Medici (1616-1676); quince años después se encargó de la elaboración de las escenografías de un drama de Annibale Lanzoni representado en el Teatro Castello titulado *L'Almaduro* (1667), asumiendo en los sucesivos años los diseños de escena de las diferentes representaciones llevadas a cabo en la corte mantuana de los Gonzaga como: *Penelope* (1674); *Ottaviano Cesare Augusto* (1682); o *Il Roderico* (1686), encargándose igualmente del aparato funerario de la emperatriz Eleonora Gonzaga Nevers (1630-1686) en la iglesia de Santa Bárbara, así como de las escenografías de *L'Armida* (1695), ya con una edad considerable.

Además de atender los diversos diseños de los espectáculos auspiciados por los Gonzaga, Fabrizio realizó, en 1668, el proyecto de un teatro para Luigi Fedeli, el llamado teatro Fedeli-Gonzaga o *teatro delle Commedie*, en el que trabajó nuevamente en 1688 para realizar la restauración del mismo, mientras por esas mismas fechas se encargó de la reconstrucción del antiguo teatro de corte por encargo directo de Ferdinando Carlo Gonzaga (1652-1708), originalmente diseñado en 1608 por el pintor y arquitecto Antonio Maria Viani (1550-1635): quien había trabajado desde 1586 al servicio del duque Guillermo V de Baviera (1548-1626), siendo en 1591 requerido por el duque Vincenzo I Gonzaga (1562-1612) a la corte de Mantua, donde fue nombrado superintendente de las fábricas ducales y ejerciendo a su vez como asesor cultural y escenógrafo de los Gonzaga; y reconstruido por ilustre arquitecto, ingeniero y escenógrafo de los Este, Gaspare Vigarani (1588-1663) en 1651, quien igualmente se encargó del proyecto del Teatro de la Spelta en Módena (1654) antes de su marcha a la corte de Luis XIV en 1659, donde acabó realizando el *Théâtre des Machines* en París en 1660. Ambos ilustres arquitectos y diseñadores escenográficos de dimensión europea, habrían sido igualmente una influencia para Frabrizio, especialmente en lo que respecta al ámbito de la cultura escenográfica en la que se pudo desarrollar en Mantua.

En 1676, ya con un bagaje importante como escenógrafo, publicó su tratado bajo el título *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene*.[290]La obra, dedicada a *Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua*, fue impresa en Guastalla por A.

[290] CARINI MOTTA Fabrizio. *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta architetto del serenissimo di Mantoua consacrato al merito sublime dell'altezza serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua*, In Guastalla: per Alessandro Giauazzi stampator ducale, 1676. Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma. Id: MILE036221

Givazzi, con catorce ilustraciones que documentan el desarrollo del teatro italiano de la segunda mitad del siglo XVII, donde se enlazan ejemplos anteriores de diseño teatral con los teatros comerciales del *Seicento*. Motta da instrucciones detalladas de cómo desarrollar diferentes proyectos de teatro, expone todas las características arquitectónicas del teatro, y distingue las diferentes tipologías establecidas. De esta forma se plantea la estructura teatral del siglo XVI en la que pueden proyectarse con graderíos o con palcos, pudiendo estar éstos últimos unidos o no al proscenio. En cuanto a las principales partes del teatro Motta diferenciaba asimismo las cuatro tipografías imprescindibles, *la piazza del teatro*; *la piazza de la escena*; la zona de los palcos y la del escenario.

Además de exponer una serie de espacios y soluciones anteriores al autor, especialmente sobre planteamientos de Vitruvio y Serlio, el tratado ofrece igualmente algunas aportaciones en cuanto al tipo de disposición de herradura, donde se proponen dos modelos diferentes según la relación entre el ancho y el largo del cuadrado de la escena. Sin embargo, la aportación estructural más importante en lo que se constituyó como modelo tipológico del teatro moderno es la superposición de los palcos, tema sobre el que reflexiona Motta en su tratado planteando la posibilidad de seleccionar un punto focal en el medio del arco de proscenio a fin de construir los tabiques de los palcos diagonales (Fig.102), orientados a dicho foco con el fin de permitir la mejor visibilidad del escenario de los asistentes situados detrás: tal como se muestra en la ilustración XI del tratado, ya que éstos no podrían ver bien el escenario si los tabiques de los palcos estuvieran dispuestos perpendicularmente al perímetro del auditorio, fórmula ya materializada en el Teatro Falcone de Génova en 1652, cuyos palcos se diseñaron bajo estas propuestas.

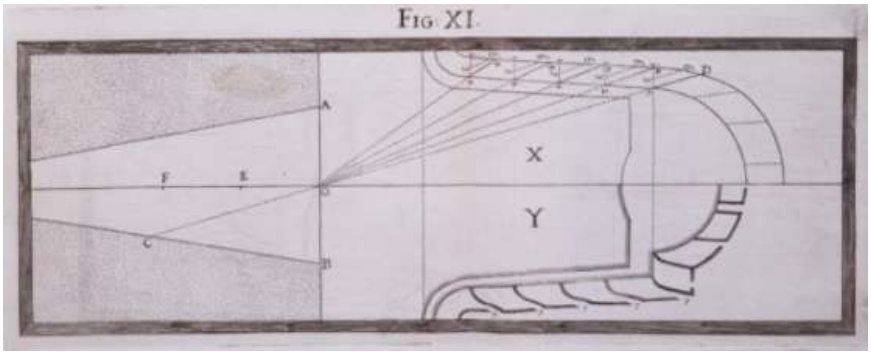


Fig 102. Propuesta de proyección de palcos con tabiques oblicuos, Fabrizio Carini Motta, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, Fabrizio Carini Motta, 1676, Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma.

Los modelos y distintas variaciones que plantea Motta, tienen sin embargo un elemento en común, presentan siempre una forma circular. Según Motta en la planificación de todo tipo de teatros, la regla general es, siempre y cuando sea posible, hacer que la parte que se encuentra frente al escenario siempre tenga una forma redonda.

> *Regola generale sarà d'osservare in tutti li Theatri, ò sijno con gradi, ò con Palchetti, di farli sempre in faccia al Palco di forma rotonda [quando la necessità non ci ristringe à la farli angolari per la causa mostrata da Vitruvio Iib. 5. cap. 3. cioè che la voce si move circolarmente per l'aeranzi sfericamente. Il semicircolo di essa rotondità al piano più basso, farà da me chiamato (come fa il Serlio) Piazza del Theatro,' fopra lo quale fi collocata il leggio del Principe, e principali di Tua Corte.*[291]

La observación de Motta fue corroborada por el arquitecto sueco Nicodemus Tessin el Joven (1654-1728), que incluyó en 1688 en su diario algunas observaciones sobre ciertos teatros venecianos, donde considera que el Teatro Grimani, cuya extremidad de frente al escenario era rectilínea, favorece la visibilidad de los espectadores pero dificulta la escucha del diálogo, mientras el Teatro Vendramin, con forma curvilínea favorece la dispersión acústica.[292]

Motta parecía otorgar un gran valor a la acústica, planteada como el aspecto más relevante para elegir la disposición de planta en herradura, hecho sobre el que vuelve a incidir en el capítulo XII del tratado: *Per far il Theatro con il Proscenio senza faccia, e che li fianchi siano congionti aI medemo*.[293]De hecho más allá de la forma "redonda" de la escena, proponía que los techos debían ser igualmente cóncavos a fin de favorecer la forma esférica que, supuestamente, tenían las ondas sonoras.

---

[291] CARINI MOTTA, Fabrizio. 1676, p. 2.

[292] BARBIERI, Patrizio. *The acoustics of italian opera houses and auditoriums*, in *Recercare*, 1998, Vol. 10 (1998), Fondazione Italiana per la Musica Antica, pp. 263-328, p. 281.

[293] CARINI MOTTA, Fabrizio. 1676, p.20.

Facendo l'angolo, che vien fatto dalla sofitta [= soffitto], con li muri, ò pareti del theatro scantonati circolarmente, di maniera che in vece di sofitta piana, venga à guisa di volto, sará bene per la causa, e raggione detta della voce.[294]

Proponía igualmente realizar las esquinas del proscenio en curva para evitar las angulaciones que atenúan el sonido (Fig.103), tal como representa la ilustración incluida en el tratado, en cuyo texto se explica que para que el arco de proscenio pueda proyectar el sonido hacia la audiencia, B debe ser mayor que A. Este planteamiento solucionaría en parte el hecho de que los actores (recitantes y cantantes) debieran salir de la escena para ser escuchados debidamente. De igual manera, bajo estas consideraciones relacionadas con la acústica Motta propone que la *orchestra* debe ubicarse bajo el escenario para favorecer que los actores pudieran escuchar mejor la música y para que los integrantes de la orquesta pudieran igualmente escuchar a los recitantes.

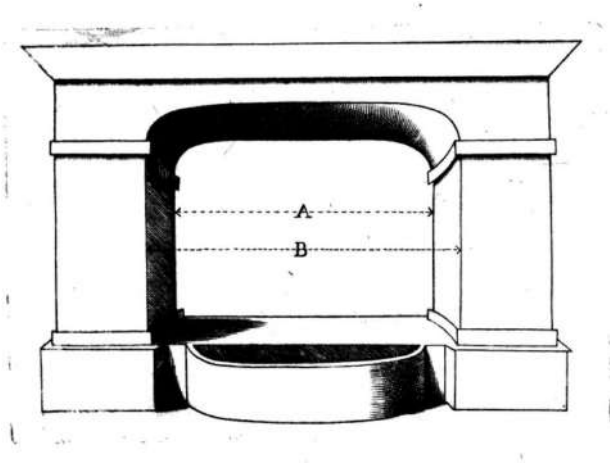


Fig 103. Arco de proscenio de Fabrizio Carini Motta con las esquinas curvas, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, 1676. Ejemplar de la Biblioteca Nacionale di Roma.

Estas observaciones sobre la acústica del recinto teatral, que ya se venían apuntando desde Vitruvio (Libro V caps. 3, 6 y 8), adquieren gran importancia desde que en 1637 la nueva fórmula del teatro comercial inaugurada en Venecia por la compañía de Manelli en el Teatro San Casiano, y unos años más tarde en Génova con la inauguración del Teatro Falcone, comenzó a generar cantidades ingentes de obras para un público que pagaba, del que dependía la viabilidad de la siguiente producción. Esto generó el establecimiento de una tipología concreta de recinto. Una sala de planta semicircular,

[294] CARINI MOTTA, Fabrizio. 1676, p.5.

pudiendo tener ésta diversos perfiles (U, acampanada, oval, herradura), con un escenario con arco de proscenio y una estructuración en altura articulada en niveles de palcos superpuestos, cuya morfología se había ido moldeando por medio de las distintas soluciones que fueron dándose a los requerimientos técnicos constantes de estas nuevas representaciones: como la instalación de las máquinas teatrales, el emplazamiento y circulación del público y la acústica. Todos ellos fueron factores que afectaron a la formación del espacio polifuncional en el que acabó convirtiéndose el recinto teatral. Un ejemplo temprano del tipo de recintos que reunía estos elementos fue el teatro veneciano de San Giovanni e Paolo, inaugurado en 1638 y reformado posteriormente por Carlo Fontana (1638-1714) en 1654, precisamente como consecuencia del éxito de las representaciones operísticas que gestionaba,[295]quien igualmente afrontó la remodelación del teatro Tordinona de Roma, aunque de la misma manera las propuestas de Andrea Seghizzi en el teatro Formigliari de Bolonia (1641) y el Falcone de Génova (1652) estaban planteadas también atendiendo a estos requerimientos técnicos y acústicos, donde se incluyeron igualmente palcos superpuestos.

El tratado de Motta enfatiza especialmente en cómo ha de diseñarse un auditorio teatral y los tipos en los que este espacio puede clasificarse, tomando modelos tanto contemporáneos como preexistentes.

En las dos ilustraciones numeradas como VIII de su tratado (Fig.104,105), Motta planteaba dos propuestas de teatro, una con gradas y otra con palcos, siendo la propuesta de recinto con gradas una variante basada en la tipología del Teatro Farnesio de Parma, sin embargo el modelo planteado por el tratadista resultó ser mucho más modesto que su referente predecesor, tal como muestra el alzado de la siguiente imagen.[296]

[295] ARREGUI, Juan. et al. Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en España: finales del XVII y principios XVIII. *Castilla: Estudios de literatura*, 2002, no 27, pp.31-62. / p.42.

[296] VIALE FERRERO, Mercedes. Opera on Stage, p.159.

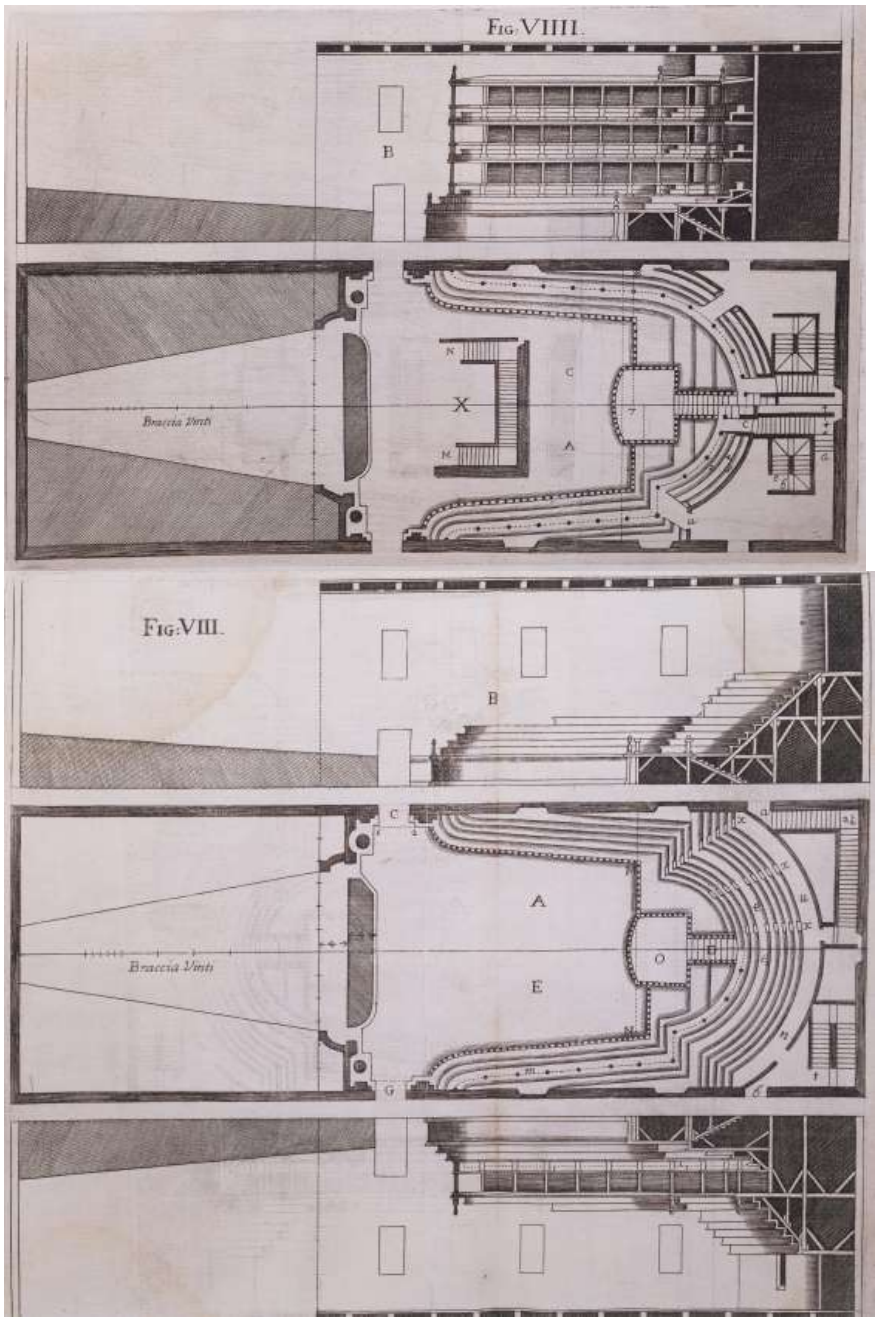


Fig 104, Fig 105. Ilustración VIII de Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, Fabrizio Carini Motta 1676, Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma.

La obra de Carini Motta estableció el paso de la tipología de anfiteatros al modelo de teatros modernos con sistema de palcos[297]y fue la primera que trató el recinto teatral como un edificio independiente estableciendo un recorrido desde el teatro renacentista de corte, tomando como modelo el teatro Farnesio de Parma, hasta el modelo de teatro comercial cuyo recinto adoptó la morfología que se estableció hasta el día de hoy.

297 ARREGUI, Juan. 2002, p.42.

1.2.6. GALLI BIBIENA, Ferdinando, Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell' architettura: istruzione a'giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instittuto delle Scienze, In Bologna: nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, Vols I, (1731), y II (1732).

Sin lugar a ninguna duda la figura del arquitecto y escenógrafo boloñés Ferdinando Galli da Bibiena ha sido crucial en el ámbito de la evolución de la escena teatral italiana en particular y europea en general. Toda la elaborada tradición cuadraturística boloñesa puesta al servicio, durante todo el siglo XVII y XVIII, tanto de la decoración aulica como de la escenografía teatral, así como las diferentes arquitecturas y aparatos efímeros que conformaban las casi infinitas posibilidades de lo que se denominó la Fiesta Barroca, culminaron en las aportaciones de Ferdinando Bibiena y de Su hermano Francesco.

Desde la representación de *Didio Giuliano* en 1687 en cuyo libreto se incluían los grabados de las escenografía de Ferdinando Bibiena,[298]donde por primera vez se mostraban los impresionantes diseños con la técnica perspectiva denominada como *vedute per angolo*, con la que el escenógrafo boloñés planteó un auténtico *desafío* en el ámbito escénico, como señaló Bruno Forment,[299]que permitía perspectivas aceleradas en varias direcciones, el artista boloñés adquirió rápidamente gran prestigio. Estimado por su gran habilidad y originalidad en el ámbito del diseño escenográfico, tras un fructífero servicio en la Corte Farnesio bajo la promoción de Ranuccio II (1630-1694) y Francesco Farnese (1678-1727) como primer pintor y arquitecto, fue llamado a la corte de Barcelona en 1708 por Carlos III de Habsburgo,[300]con quien marchó posteriormente a Viena cuando Carlos fue requerido a dicha corte para ser coronado como Emperador Carlos VI (1685-1740), quien le otorgó el título de "primer arquitecto teatral". Además de la gran labor especulativa desarrollada por el escenógrafo boloñés, que supuso una auténtica revolución en el campo del diseño escénico, se ha de destacar su propósito de codificar gran parte de ese conocimiento con fines docentes por medio de sus tratados.

---

298 *Didio Giuliano. Drama rappresentato nel nuovo Teatro Ducale in Piacenza e consacrato a sua altezza serenissima il sig.or duca padron clementissimo. Poesia del dottor Lotto Lotti e musica di don Bernardo Sabadini, ambidue servitori attuali della suddetta altezza serenissima*. Parma: Stamperia Ducale, 1687:
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo04899/

299 FORMENT, Bruno, 2009, pp. 31–43/ p.34. http://www.jstor.org/stable/41818580.

300 BERNARDINI, Laura. Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera, in Quaderns d'Italià 14, 2009, pp. 131-158, p.132.
https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v14-bernardini/251-pdf-it

El primero de ellos, gestado precisamente durante su permanencia en la corte de Barcelona, fue *L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, publicado en Parma por Paolo Monti en 1711.[301]
La obra, dedicada al entonces monarca español Carlos III, se divide en cinco partes: la geometría y su aplicación en la arquitectura; un breve tratado de arquitectura civil; una sección dedicada a la perspectiva, donde Bibiena se basa en los trabajos de Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519), Daniele Barbaro (1514-1570), Alberto Durero (1471-1528), Vignola (1507-1573), Lorenzio Sirigati (1557-1614), Pietro Accolti (1455-1532), Padre Nicerone, Chiaramonti y Paradossi; un breve tratado de pintura, en el que el autor de nuevo toma como referencia en la pintura a Alberti, Leonardo, y Pietro Accolti, e incluye a Durero y a Gio. Paolo Lomazzi (1538-1600), donde se explica cómo diseñar y construir escenografías, incluyendo *Della Prospettiva delle Scene, o Teatri di nuova invenzione*; y la mecánica, sección en la que Ferdinando alude a las aportaciones de Aristotele, Guidobaldo de Marchesi dal Monte (1545-1607), Vitruvio, Nicolò Tartaglia (1499-1557), Erone Alessandrino.

L'architettura civile, que contenía un importante aporte teórico y práctico, fruto de la vasta experiencia del autor, expuesto por medio de los problemas planteados y las detalladas ilustraciones explicativas, realizadas con un riguroso detallismo, pretendía y logró ser un utilísimo manual operativo para arquitectos, e igualmente útil para otros profesionales como albañiles y carpinteros. El pragmatismo del tratado favoreció el gran impacto de éste, especialmente por las partes dedicadas a la perspectiva y la escenografía, dos elementos muy presentes en la cultura, tanto artística como social del momento.
Por sus aportaciones y las minuciosas especificaciones de cada contenido, la obra se planteó como una especie de librería de recursos, que superaba en mucho las posibilidades convencionales. Dentro de esta disposición de conocimientos, donde se incluían las principales reflexiones de maestros de la arquitectura como Vitruvio, Palladio, Scamozzi, Serlio, Alberti, Pietro Gattaneo Sienese (ca.1510-ca.1574), Caramuel (1606-1682) y Vignola, Ferdinando Bibiena expuso la base teórica del

301 GALLI BIBBIENA, Ferdinando. *L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, *In Parma: Per Paolo Monti*, 1711.
https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n304/mode/1up?q=teatri

método de la *vedute per angolo*, recurso que permitía proyectar escenas diferentes a las que se habían desarrollado durante prácticamente todo el siglo XVII basadas en la disposición del punto de fuga central que propiciaba la continuidad espacial entre el espacio ficticio de la escena y el real de la sala. El nuevo sistema permitía crear un telón de fondo teatral, construido a través de una serie de líneas perspectivas, independientes de las de la sala, e inclinadas con respecto a ella, de acuerdo con un ángulo variable definido por líneas diagonales, con en el centro de la visión en esquina de un edificio, desde donde parten los ejes de perspectiva, hacia dos focos laterales y externos a la escena. Es decir, una vista en la que el punto de coincidencia de las líneas de perspectiva cae fuera del escenario y por lo tanto una parte no es visible para el espectador: creando un espacio infinito, más allá del proscenio. Este nuevo planteamiento supuso una auténtica revolución en el repertorio escenográfico en cuanto a la forma de plantear vistas con diversos puntos de fuga, ya señalados por Sabbattini pero llevados por Bibiena al paroxismo; vistas anguladas que se prolongaba infinitamente y que rompían con el rígido sistema de la perspectiva monofocal.

Las conceptos expuestos en la compleja obra de 1711 fueron sintetizados, aunque no en la extensión, en otra titulada *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell' architettura: istruzione a'giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instittuto delle Scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena*, cuya primera edición fue impresa por Lelio dalla Volpe (1685-1749) en Bolonia en 1725, siendo las dos posteriores (1731 y 1732) organizadas en dos volúmenes de claro carácter teórico y práctico. En esta obra dedicada **a** la formación de los jóvenes arquitectos de la Academia Clementina de Bologna, entre los que se encontraban sus hijos, quienes posteriormente prosperaron como escenógrafos en la corte española, Ferdinando simplificó y amplió el asesoramiento emanado de sus conocimientos como escenógrafo y arquitecto reflejados en su anterior tratado, poniendo especial énfasis en lo relativo al diseño escenográfico, por lo que incrementó el número de grabados ilustrativos que debían ser utilizados por los estudiantes, quienes debían instruirse en arquitectura, pintura, óptica y escenografía.

Debido a la gran fama que por entonces había cosechado el arquitecto boloñés por medio de la creación de la autoatribuida y reivindicada perspectiva angular y de múltiples puntos de fuga, definida por el propio Ferdinando como "*la otra manera de*

[fabricar] escenas, nunca enseñada ni practicada antes de ahora", que rompió el hasta entonces inperturbable cono visual, que había llegado a un punto de extremo agotamiento, el tratado tuvo un enorme éxito, tal como se refleja en las posteriores reediciones que llegan hasta casi finales del siglo XVIII (1725, 1745, 1753, 1777). El nuevo tratado estaba organizado en dos volúmenes, subdivididos en cinco partes respectivamente, que son esencialmente la primera y segunda parte de la *L'architettura civile,* de los cuales en el primero se exponen los fundamentos teóricos esenciales, los rudimentos que el arquitecto debe manejar para poder realizar los problemas prácticos planteados en el segundo tomo.

El contenido del primer tomo,[302]con una serie de grabados en los que se representan diversas figuras geométricas, columnas, capiteles, frisos, fachadas, arcos etc, que ilustran el texto explicativo, comienza con una primera parte dedicada a la geometría práctica (*Geometria pratica ed avvertimenti prima di fabbricare*), a la que sigue un *Brieve trattato dell' architettura civile in generale*, tras el que se pasa a la exposición de los principios arquitectónicos de los edificios que se engloban dentro de la arquitectura civil y se especifican los elementos de cada uno. El resto del tomo está dedicado al estudio de los órdenes arquitectónicos según los grandes tratadistas, entre los que se incluye el autor, cuyas reflexiones se plantean en las siguientes partes en las que se divide el tomo: la segunda parte, *le Divisioni delli cinque ordini dell'Architettura del nostro Precettor Vitruvio, e di Sebastiano Serlio Bolognese*, trata los cinco órdenes de arquitectura de Vitruvio y de Sebastiano Serlio; la tercera, bajo el título de *le Divisioni delli cinque ordini dell'Architettura di Andrea Palladio Vicentino*, sobre la división de los cinco órdenes establecidos por Andrea Palladio. En la cuarta parte, *le Divisioni dell'Architettura di Ferdinando Galli Bibiena, aggiuntivi gl' Intercolonj sotto gli Archi*, el autor expone su propio planteamiento de los órdenes arquitectónicos partiendo de los modelos planteados por Vignola, sobre los que Bibiena aporta su propia modulación, esto es su propuestas de medidas de cada elemento.[303]Finalmente, el quinto, *le Divisioni dell'Architettura di Giacomo Barozzio da Vignola*, *aggiuntivi gl' Intercolonj sotto gli Archi, e nuovamente compito con tutte le fue Cornici ad ordine per ordine*, presenta la

---

302 GALLI BIBIENA, Ferdinando, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell' architettura: istruzione a'giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instittuto delle Scienze*, Tomo Primo, In Bologna: nella Stamperia di Lelio dalla Volpe,1764.
https://archive.org/details/direzioniagiovan01bibi/page/n15/mode/1up

303 GALLI BIBIENA, Ferdinando, Tomo Primo, In Bologna: nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1764, p.87.

división de arquitectura de Vignola, aludiendo a la construcción de arcos sobre columnas, al igual que Ferdinando había destacado en su apartado anterior. El segundo tomo, donde igualmente se incluyen una serie de grabados explicativos, es tal vez el más interesante en lo relativo al ámbito de la perspectiva escenográfica. En este volumen la primera parte contiene una serie de actividades prácticas igualmente válidas para la formación de pintores, como de arquitectos. A partir de ahí Bibiena comienza a exponer y explicar diferentes maneras de construir distintas perspectivas en sus *advertimenti,* explicaciones tras las que continúa con una serie de cuarenta y seis *operazioni*, a modo de ejercicios prácticos de esas directrices anteriores, donde se explica la proyección en el espacio de diversos cuerpos geométricos, pasando a continuación a mostrar cómo realizar estas perspectivas con los elementos arquitectónicos, incluyendo al final de esta primera parte una amplia sección dedicada a la modalidad de *sotto in su* para la representación de superficies no frontales. Es aquí donde se encuentra la base de las cuadraturas, la tipología pictórica decorativa que desde referentes como Andrea Mantegna, había sufrido un extraordinario desarrollo, especialmente dentro de la escuela boloñesa, partiendo de los trabajos de Mitelli y Colonna, aunque anteriormente desde Curti, y que habían cristalizado en los planteamientos de Bibiena, quien dedica una considerable extensión explicativa de esta técnica, a la que acompaña una serie de ilustraciones, entre las que se incluye un ejemplo de columna salomónica proyectada en esta modalidad perspectiva. La segunda parte*, Della prospettiva a comodo de' pittori figuristi*, planteada a modo de breve tratado de pintura, tal como describe el propio subepígrafe: *Brieve trattato della pittura in generale*, trata de la aplicación de la perspectiva en la pintura de figuras.

Al igual que en *L'Architettura Civile*, en el tramo final del segundo tomo de *Direzioni della prospettiva teorica*, que abarca las partes tres, cuatro y cinco, Bibiena incluyó una sección sobre perspectiva aplicada a la construcción de teatros y proyección espacial escenográfica. A esta materia corresponde la tercera parte, *Della prospettiva delle scene Teatrali di nuova invenzione* (*operazioni* de 60 al 71), donde se aportan las directrices pertinentes para aplicar la perspectiva en la elaboración de escenarios y escenografías teatrales, incluyendo su denominada nuova invenzione, la *scena per angolo*, en la operazione 68, dedicando igualmente un epígrafe al modo veneciano de realizar escenas. Resulta muy significativo que esta sección se encuentre al final del tratado, ya que el autor asume y manifiesta la complejidad técnica de esta materia, de la cual se

había convertido él mismo en reconocida autoridad, para cuya asimilación se requerían todos los conocimientos anteriores. Se plantea de esta forma el diseño escenográfico como la materia más compleja, tanto desde el punto de vista proyectual: en el que el arquitecto debía reflejar su imaginación y sus conocimientos, como el de su materialización, ya que la escenografía como implantación ficticia en un espacio real requería una constante verosimilitud, por lo que el implante perspectivo debía funcionar desde cualquier punto de vista.

Para lograr esta "ilusión" Bibiena da instrucciones de cómo lograr ese efecto por medio del diseño de cuadraturas, donde se ha de contar con ciertas deformaciones y correcciones ópticas. El tema de las correcciones que el arquitecto debía realizar para corregir los engaños ópticos que producía la distancia en los objetos fue tratada por Vitruvio en el capítulo tercero del Segundo Libro,[304]donde el arquitecto romano afirmaba que un espectador en el suelo vería los alzados arquitectónicos con una deformación en la que los elementos situados a más altura, se verían más pequeños que los de abajo. El arquitecto debería tener en cuenta esta cuestión y corregir esa tendencia haciendo más grandes los elementos de los niveles superiores para que parecieran iguales a los de los niveles inferiores. Sobre las alusiones vitruvianas a dichas correcciones se generaron reflexiones posteriormente en las diversas obras que trataron la técnica de la anamorfosis, como *Le due regole della prospettiva pratica* de Vignola, redactada entre 1530 y 1540, y publicada en Roma en 1583, y *La pratica della prospettiva* de Daniele Barbaro publicada en 1568 en Venecia, aunque ya en el siglo XVII obras como *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets mervelleux* de François Niceron (1613-1646) publicada en París en 1638, o *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea del Pozzo (1642-1709) publicada en Roma en 1693, trataron el complejo tema de la anamorfosis con un enfoque más amplio y riguroso que fue completado por Ferdinando Bibiena, que aglutinó en esta obra todo el proceso especulativo desarrollado al respecto de estas deformaciones ópticas en la tratadística durante más de un siglo, y que aplicó a sus escenografías con vistas oblicuas.

La cuarta materia que se aborda, la más breve pero no por ello menos importante, *Delle direzioni del' ombre e de' lumi*, se dedica a la iluminación, tanto la natural como a la

[304] VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio, Alianza, 1995, p.88.

artificial generada por candiles, donde se plantean problemas relacionados con la incidencia de la luz y la proyección de las sombras. Si bien los jóvenes escenógrafos debían conocer perfectamente las leyes de la perspectiva y su aplicación, igualmente debían tener conocimientos de óptica para saber prever y controlar las sombras y los reflejos que Bibiena trata como una aplicación de la geometría proyectiva, ya que la luz se propaga por rayos que se reflejarían con ángulos simétricos, por lo que sería posible calcular las sombras que se van a generar. No obstante, no se plantea ninguna disposición concreta. La quinta y última parte trata sobre la mecánica, donde Bibiena retoma las proposiciones de Vitruvio sobre el arte de las partes móviles y agrega información sobre las teorías aristotélicas, la mecánica de Guidobaldo de Marchesi dal Monte (1545-1607), las ideas de Nicolò Tartáglia (1499-1557) y Erone de Alejandría para señalar los conocimientos necesarios para afrontar cualquier problema mecánico, para ser implementado en el elaboración y ejecución de un proyecto arquitectónico que involucre piezas móviles o al transporte.

El tratado de Ferdinando Bibiena (1711), constituye no solo una relectura de gran parte de la tratadística anterior, que se remonta hasta las referencias a Hierón de Siracusa o Aristoteles, sino también una sobresaliente obra de gran valor didáctico donde se plantea la escenografía como una disciplina en la que se movilizan conexiones prácticas entre la geometría, la arquitectura y la óptica y la luz, trazando, además, un hilo conductor entre la tradición escénica y arquitectónica renacentista, de la que toma el rigor teórico de la estructura narrativa, hasta las aportaciones más novedosas del propio autor, marcando un punto de inflexión para la historia de la escenografía gracias a la codificación de una nueva dinámica y espacio imaginativo llamado *veduta per angolo*.

Capítulo II. El nacimiento del teatro público en Italia. Venecia y Génova como primeros focos del teatro comercial en el siglo XVII.

2.1. El teatro público en Italia: el nuevo modelo veneciano.

Las representaciones operísticas italianas del siglo XVII se convirtieron en una fórmula para hacer ostensible el nivel social y económico del promotor por medio del uso de ingentes recursos materiales e intelectuales. Estas obras, que exigían el pleno esfuerzo de multitud de artistas, eran también un vehículo de adoctrinamiento político perfecto, y

de ello dieron buen ejemplo los indiscutibles fundadores de este elemento de poder, los Medici, quienes hicieron de Florencia la ciudad del espectáculo por excelencia. Tomando buena nota de ello, las distintas cortes italianas y europeas que rápidamente adoptaron este modelo de lúdica del poder que se encargaron de difundir artistas como: Giulio (1571-1635), y Alfonso Parigi (1606-1656), Ferdinando Tacca (1619-1686), Giacomo Torelli (1608-1678), quien marchó a Francia, Giovanni (1610-1656) y Ludovico Burnacini (1636-1707), quienes llevaron el teatro italiano a la corte de Viena, donde crearon toda una iconografía del poder imperial como desgrana Esther Merino,[305] y por supuesto los Bibiena, especialmente Ferdinando (1657-1743) y Francesco (1659-1739), quienes difundieron su obra por toda Europa, incluyendo España, donde ya habían sentado precedente Cosme Lotti (1571-1643) y Baccio del Bianco (1604-1657).

Fue en Venecia donde se produjo el paso del teatro cortesano a lo que fue el nuevo modelo de teatro comercial, que ha logrado llegar hasta nuestros días. Durante la temporada de Carnaval, Venecia se convertía en uno de los principales focos de atracción turística de Europa, lo que, como se verá, favoreció la creación y desarrollo de la tipología de teatro comercial que posteriormente se acabó diseminando por todo el territorio italiano y europeo, siendo Génova la primera ciudad italiana en asimilar dicho modelo por las ostensibles similitudes con Venecia.[306]Con este modelo de teatro de pago nació la figura del empresario teatral, cuyas funciones solían englobar la producción y programación de las obras, siendo igualmente éste quien solía elegir a los cantantes, los escenógrafos, compositores, libretistas y coreógrafos, que normalmente solían estar asociados al teatro en cuestión. Además de la venta de entradas, se obtenían unos ingresos adicionales del alquiler o venta de palcos e incluso de butacas. En estos palcos los nobles hacían auténticos alardes decorativos, donde incluso recibían a invitados ilustres, y en este sentido ha de relacionarse este hábito con una de las funciones fundamentales del teatro, la de ver y ser visto.[307] Otro rasgo importante, más bien esencial, es que las tramas de estos nuevos espectáculos venecianos se basaron en relatos mitológicos, fundamentalmente partiendo de las obras de Ovidio y Homero, en

305 MERINO, Esther. *La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en Il Fuoco Eterno de Lodovico Burnacini*. 2020. http://www.drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984

306 HELLER, Wendy. *La Música en el Barroco*, Akal, Madrid, 2017, p.114

307 HELLER, Wendy. Akal, Madrid, 2017, p.116.

las que sin embargo se incluían alusiones, más o menos directas, a Venecia, con clara intencionalidad político-propagandística.[308]

El primer teatro público, no solo de Italia, sino del mundo, que cobró una localidad para ver una obra, fue el desaparecido Teatro San Cassiano de Venecia, creado en 1637. La familia veneciana Tron fue la encargada de designar un edificio a lo que sería un teatro permanente, destinado a representar una serie de obras periódicamente, que llevó a Venecia a ostentar la primacía europea como ciudad de la ópera por excelencia. La obra que inauguró el nuevo Teatro San Cassiano, y por consiguiente la primera en ser representada en un teatro público, coincidiendo además con el carnaval de 1637, fue *Andrómeda*, con música de Franchesco Manelli (1594-1667) y texto de Benedetto Ferrari (1603-1681).

La compañía creada por Manelli y Ferrari fue la encargada de autofinanciar prácticamente toda la producción, con algunas aportaciones por parte de la familia Tron y de otros integrantes de la sociedad, que participaron representando roles en la obra, a la manera de una empresa cooperativa. Esta misma fórmula fue llevada a cabo en 1636, tan solo un año antes del estreno de *Andrómeda*, con la producción de una ópera llamada *Ermiona,* durante un torneo en Padua. Los encargados de llevar a cabo esta empresa autofinanciada fueron los mismos integrantes de la compañía de Ferrari y Manelli, donde también participaron Ettore y Francesco Tron (propietarios del Teatro San Cassiano de Venecia) como co-financiadores del evento, entre cuyo elenco se encontraban: Giussepe Alabardi como escenógrafo y Giovanni Battista Balbi como coreógrafo.[309]Nacía así el nuevo modelo de teatro Veneciano, el cual aceleró sustancialmente el proceso evolutivo tanto del espacio teatral, como de la ingente producción de obras, y en consecuencia los planteamientos del diseño escenográfico. Muy diferente al teatro de corte en varios aspectos. Por un lado, tal vez el rasgo más notorio, era que las obras que se realizaban no estaban destinadas, necesariamente, a celebrar un evento especial, como sí ocurría en el teatro cortesano. Por otro lado, la estratificación social del público era muy variada, desde nobles hasta estudiantes, todo

---

308 NEVEU, Marc J. La finta pazza di Venexia: Masking, performance and identity in Seventeenth century Venice, Renaissance Society of America Annual Meeting Venice, Italy 10 April 2010, p. 3.

309 THORBURN, Sandy. *What News on The Rialto? Fundraising and Publicity for Operas in Seventeenth-Century Venice*. Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes. Vol. 23, n. 1-2, Montreal, 2003, p. 168, Artículo abarca de la 166 a 200.

aquel que pudiera pagar una butaca, que solían ser rentadas por la familia propietaria del teatro, podía ver el espectáculo.[310]

Otro de los rasgos característicos fue la sistematización de múltiples cambios escenográficos, el sistema de representación, lo que se ponía ante los ojos del espectador. La ópera veneciana partió de modelos del Renacimiento tardío donde se sucedían diversos cambios escenográficos, como los diseños de Buontalenti para *la Pellegrina*, o en la línea de los trabajos desarrollados por Aleotti en Parma, donde consta que se contaba ya con una considerable profundidad del escenario para albergar la maquinaria destinada a realizar los cambios escénicos por medio una combinación de bastidores laterales deslizantes y telones de fondo con decoración ilusionista que mutaban. Por tanto, la nueva propuesta de teatro comercial veneciano basaba una importante parte de su oferta en el ámbito escenográfico, ofreciendo, normalmente, al menos dos cambios de escena en cada acto, y otro para el prólogo, a excepción de algunas de las primeras representaciones como *La ninfa avara* de Ferrari (1641) que constaba de un solo fondo para toda la obra.[311]

El éxito de *Andrómeda* hizo que se imprimiera su primer libreto dos meses después de su estreno en el San Cassiano.[312]Este procedimiento de impresión de obras pasó a ser el modelo que se adoptó en prácticamente todas las representaciones teatrales posteriores, ya que la impresión de estos ejemplares permitía publicitar el espectáculo y suscitar un interés a fin de crear una afluencia de público, a la vez que suponía una fuente de ingresos para el empresario por medio de su venta.[313]El contexto veneciano donde se conjugaba el éxito de los repertorios y la creciente asimilación de gustos y modelos escenográficos, destinados a provocar la maravilla del público, así como la demanda de los mismos, hizo que se crearan otros teatros en Venecia para recibir los ingentes repertorios que se pretendían ofertar: el Teatro San Moise, Teatro San Giovanni Grisostomo, Teatro de San Salvatore, y Teatro SS Giovanni e Paolo. Es por esto que cinco años después del estreno de *Andrómeda* se podían ver siete producciones

310 ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 70.

311 GLIXON, Beth, GLIXON, Jonathan. 2006, p.229.

312 ROSAND, Ellen. Berkeley 1990. p. 67.

313 THORBURN, Sandy. *What News on The Rialto? Fundraising and Publicity for Operas in Seventeenth-Century Venice*. Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes. Vol. 23, n. 1-2, Montreal, 2003, p. 181) Artículo: pp.166-200.

diferentes de la misma en cuatro teatros en Venecia,[314]mientras el nuevo modelo de teatro fue extendiéndose por toda Italia.

El surgimiento del teatro de pago y su expansión, dio lugar a un nuevo y más diverso público, ya no se trataba únicamente de representar obras para una audiencia culta que conocía perfectamente todas las codificaciones de la obra en cuestión, sino que también había un público, que aunque en su gran mayoría seguía siendo noble, y por tanto con un alto nivel cultural, también había que producir obras que pudieran satisfacer los gustos de otro tipo de sectores, más o menos pudientes, pero de menor rango cultural.
Con un público tan grande y diverso la producción de obras se aceleró para hacer frente a la cada vez mayor demanda de repertorios, y uno de los principales alicientes para atraer al potencial espectador fue el atractivo visual de la obra, el aparato escenográfico, cuyas escenas en ocasiones se solían incluir en los libretos, normalmente cuando el editor era también el empresario de la obra, para que los posibles "espectadores" pudieran imaginar o hacerse una idea de qué iban a poder ver en aquellos espectáculos.
Todo este proceso, en el que se requería cada vez más espectacularidad, devino en una intrincada maquinaria escénica que se fue complicando con vuelos, apoteosis, máquinas de efectos atmosféricos, grandiosas escenografías que mutaban rápidamente ante la vista del público sin que apenas se pudiera apreciar el ruido de las máquinas que movían todo el aparataje, a fin de buscar la fascinación de aquellos que habían asistido al evento, de cuya recepción dependía la continuidad de una línea determinada de espectáculos así como la producción del siguiente.

Sin embargo, el impacto del teatro público, que se había ido expandiendo desde los años treinta del siglo XVII, con la apertura del Teatro *San Cassiano* de Venecia y el Teatro Falcone de Génova, había dado lugar a un tipo de espectáculos muy variados y con grandilocuentes escenografías, lo que tuvo sus reacciones a final de siglo. Algunos intelectuales consideraron que se estaba desvirtuando la esencia de la representación dramática por el efectismo y la sobresaturación de las producciones, que se elaboraban para satisfacer a un público cada vez más numeroso. Esta reacción vino por parte de los estratos sociales más cultos y por las propuestas resultantes de toda una serie de pensamientos especulativos planteados por distintas academias, que postulaban una

314 DOWNING, Thomas. *Operatic Migrations: transforming Works Crossing Boundaries*. Burlington, EUA. Editorial Ashgate p.10.

vuelta a la cultura clásica, donde debía imponerse la ópera seria, eliminando los personajes cómicos o relegándolos a una mínima expresión, línea en la que en la segunda mitad del siglo XVII, el foco napolitano, que todavía era territorio español, planteó un tipo de producción basada en un estilo operístico más sencillo y culto, bajo el patrocinio de los virreyes españoles, en el que se eliminó la aparición de personajes cómicos.

La República de Génova de principios del siglo XVII compartía muchos de los rasgos que propiciaron que en Venecia se pudiera crear este primer teatro público: una nobleza con grandes recursos económicos gracias, sobre todo, al comercio marítimo que se había desarrollado durante el siglo anterior, un régimen político libre: aunque ligado a la corona española, y una tradición teatral que favoreció la rápida asimilación del modelo de la nueva ópera veneciana por parte de Génova.

Las representaciones dramáticas tuvieron a partir del siglo XVII un papel crucial en el entramado político y social de las oligarquías locales genovesas. El ambiente cosmopolita de la Génova del *Seicento*, una ciudad enraizada en una fuerte tradición de la cultura arquitectónica, desde las propuestas de Leon Battista Alberti (1404-1472) y posteriormente de Bartolomeo Bianco (1590-1656), fomentó una intensa actividad teatral, focalizada esencialmente en el Teatro Falcone, convirtiendo la ciudad ligur en un gran foco teatral, que tendría su continuación con la posterior creación del Teatro San Agostino en 1701 bajo el patrocinio del noble genovés Nicolò Maria Pallavicino (1621-1692), quien conoció de primera mano, por medio de su contacto en Roma con la reina Cristina de Suecia, los preceptos de la Academia Arcadia. Aunque desde 1618, hubo ya varias compañías que pasaban por Génova, como la compañía de cómicos españoles de Vicenzo Ossorio, o la de Flavio e Scapino,[315] fue a partir de los años cuarenta del *Seicento* cuando la ciudad ligur entró a formar parte del itinerario regular que realizaban los principales grupos de la *Commedia dell'Arte* (Bolonia-Milán; Milán-Génova; Génova-Florencia; Florencia-Venecia, donde terminan con el carnaval),[316]convirtiéndose en uno de los centros favoritos de las diversas compañías mercenarias que viajaron por Italia. El entonces *Teatrino Adorno*, se constituyó como

315 IVALDI, Armando Fabio. Gli Adorno e L'hostaria-Teatro del Falcone di Genova, (1600-1680), en *Revista Italiana di Musicologia*, Firenze, Vol. 15, No. 1/2 (1980), pp. 87-152, Olschki, p.106.

316 IVALDI, Armando Fabio. Firenze 1980. p.115.

un espacio relevante para la recepción y difusión de espectáculos musicales provenientes de los grandes centros como Florencia y Venecia, dando lugar a la representación de obras como: *Delia la Sposa del Sole* de Francesco Manelli y *Egisto* de Cavalli (1645), *Il Pastor Regio* de Benedetto Ferrari, *La Finta Pazza* de Francesco Sacrati (1647) o *Giasone* de Cavalli (1651).[317]

2.2. El contexto genovés: Génova en el siglo XVII

Génova, por su situación, geo-estratégicamente hablando, era una ciudad perfecta, motivo por el cual, durante el siglo XVI, tanto Carlos V (1500-1558) como Felipe II (1527-1598), buscaron, la alianza primero y el control después, de Génova, ya que el territorio estaba aislado del resto del país por medio de las montañas y tenía un puerto directo al Mediterráneo que conectaba la ciudad ligur directamente con el comercio oriental, base fundamental del crecimiento económico y comercial que sirvió para la creación y fortalecimiento de la banca genovesa, uno de los pilares que permitió todo el despliegue artístico e intelectual que se daría a lo largo de la centuria.

La clase aristocracia genovesa, una oligarquía republicana, en su mayoría de orígenes medievales, tuvo que pasar por diversos procesos de cierre de su clase socio-política, que fue finalmente estructurada, basándose en el sistema de albergo, por medio de la creación del *Libro d'Oro* (*Libro della Nobiltà Genoese*) en 1528, donde se organizaron y registraron las familias nobles para tener un mayor control, pero también para proporcionar una exclusividad reglada a dichas familias, exclusividad por la que estas estirpes familiares nobles trataron de crear una imagen aristocrática y de grupo nobiliario, lo que dio lugar a una serie de reformas a fin de que fueran incluidas en este grupo las nuevas familias que había prosperado por medio de las riquezas acumuladas por el comercio.[318]Este contexto favoreció que una serie de comerciantes y empresarios, que habían logrado amasar grandes fortunas, crecieran y llegaran a convertirse en oligarquías, cuyos miembros estaban presentes en todos los núcleos de poder político,

317 MORETTI, Maria Rosa. *Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)*, Storia della cultura ligure 4, (a cura di): PUNCUH, Dino, Atti della Società Ligure di Storia Patria, Nuova Serie, Vol. XLV (CXIX) fasc. II, Genova, (2005), p. 398.

318 PALOU ESPINOSA, Miguel. Nobleza y música: identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica y metodológica. 2013. p.522.

económico y eclesiástico de la República aristocrática de Génova. Sin embargo, eran varias las familias que habían ampliado su patrimonio por medio de enlaces matrimoniales: los Durazzo, Balbi, Pallavicini, Grimaldi, Doria, etc. Fue precisamente la pulsión de estas élites nobiliarias y aristocráticas, lo que generó un proceso dialéctico por el cual, el deseo de imponer la supremacía de una estirpe familiar sobre las demás, llevó a un gran desarrollo artístico, así como a la renovación y modernización de la ciudad portuaria. Es así como Génova se convirtió en un importante foco artístico, tanto mediante la contribución de los artistas foráneos, como por la llegada de importantes artistas internacionales que eran reclamados por los grandes proyectos artísticos auspiciados por estas familias.

Las aportaciones genovesas a la monarquía española fueron cruciales, sino esenciales, ya que además de como enclave fundamental para el traslado y despliegue de tropas al centro y norte de Europa que posibilitó la proyección del sistema imperial hispánico, Génova fue el principal proveedor de servicios navales y financieros. Estas contribuciones con la corona española fueron determinantes en el escenario geopolítico europeo, en una constante confrontación entre Francia y los reinos de los Austrias Mayores, lo que propició la conveniente durabilidad de la alianza hispano-genovesa.[319] Esta situación de privilegio que España tuvo gracias a la alianza genovesa consolidó el dominio español en Italia, lo cual hizo que Francia se centrara más en tratar de cortar las comunicaciones de España en Centroeuropa, para lo que Francia, a principios del siglo XVII volcó todo su músculo diplomático en buscar el apoyo de los territorios circundantes: Saboya y Venecia, que posibilitara el acceso a territorio suizo, a la vez que se gestaba una alianza de marcado carácter antiespañol.[320]

Las beligerancias entre Francia y España por el control del paso a Suiza supuso para Saboya y Venecia una oportunidad de asociarse a una gran potencia militar para hacer frente a España, por lo que en 1610 Carlos Manuel I de Saboya (1562-1630) firmó con Francia el tratado de Bruzzolo, donde se oficializó la alianza franco-saboyana contra España, a la vez que se propiciaba el matrimonio de Isabel de Francia (1602-1644), hija

[319] GARFIA, Ben Yessef; ROCÍO, Yasmina. La república de Génova, sus particulares y la negociación del conflicto en el reinado de Felipe III. *El arte de la prudencia. La Tregua de los Doce Años en la Europa de los Pacificadores, Madrid, Fundación Carlos de Amberes*, 2012, pp. 121-144 / pp.121-122.

[320] GARFIA, Ben Yessef; ROCÍO, Yasmina. *Fundación Carlos de Amberes*, 2012, p. 125.

de Enrique IV, con Víctor Amadeo I (1587-1637), tentativas que quedaron frustradas tras el asesinato de Enrique IV (1553-1610) tan solo unas semanas depués de la firma del tratado, al proponer la reina María de Medici (1575-1642) una doble alianza matrimonial franco-español: la de Luis XIII (1601-1643) con la infanta Ana de Austraia (1615-1643) y el de Isabel de Francia (1615-1643) con Felipe IV (1605-1665) de España, acercando Francia a la monarquía española, lo que dejó el ducado de Saboya en una situción tan difícil como incomoda.[321]Sin embargo, las intenciones expansionistas de Saboya siguieron centrándose en Génova, Mantua, Monferrato y el Milanesado, con lo que en 1622 Saboya firmó una alianza con Venecia y Francia cuyo resultado fue la toma de Zuccarello en 1624 y asedio de Génova en 1625, cuyo ataque fue repelido por las tropas españolas, momento a partir de cual la relación de Génova y España se fue enrareciendo debido, en gran parte, a la firma del tratado de paz de Monzón entre España y Francia en 1626, que no incluyó la paz de sus respectivos aliados, Saboya y Génova. Este malestar se acentuó cuando España buscó estrechar lazos con Saboya con el doble fin de, por un lado alejar a Saboya definitivamente de Francia; y por otro lado buscar el apoyo saboyano para guerra de sucesión por el ducado de Mantua (1627-1630), a lo que sumó la suspensión de pagos decretada en 1627 por la Corona española, y la inacción del monarca católico ante la intervención de Saboya en la financiación por parte de Carlo Emanuele I de Saboya (1562-1630), de la conjura de Giulio Cesare Vacchero (1586-1628), llevada a cabo en Génova en 1628 a fin de hacer caer el orden político genovés, como represalia tras el fallido intento de tomar Génova en 1625, a fin de ponerla definitivamente bajo el dominio de los Saboya. De esta forma se gestó el enfriamiento y tensión de las relaciones hispano-genovesas que se dilataron durante las dos décadas siguientes, dando lugar a un enquistamiento del conflicto del norte de Italia, lo que puso en el punto de mira a los territorios españoles de Milán y Génova.[322]

Durante el siglo XVII una de las más importantes estirpes de la aristocracia genovesa, los Balbi, conocidos por sus numerosas contribuciones, tanto políticas como artísticas en la ciudad ligur, habían prosperado gracias a sus actividades comerciales, bancarias y empresariales, y también a una serie de uniones matrimoniales con los Durazzo: otra de las familias más influyentes dentro de la trama política, económica y administrativa de

321 GARFIA, Ben Yessef; ROCÍO, Yasmina. *Fundación Carlos de Amberes*, 2012, p. 127.

322 GARFIA, Ben Yessef; ROCÍO, Yasmina. *Fundación Carlos de Amberes*, 2012, p. 130.

Génova.[323]Gracias a esta situación de privilegio los Balbi iniciaron una serie de promociones artísticas destinadas a mostrar y legitimar su poder sobre la República. El patronazgo artístico que desarrollaron los Balbi llevó a Génova a muchos de los grandes artistas del momento, como Van Dyck (1599-1641), a quien Gerolamo Balbi (1546-1627) encargó diversos retratos familiares; Andrea Seghizzi (1613-1684); o Angelo Michele Colonna (1604-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660).

Stefano Balbi (1581-1660) fue el artífice de dos grandes empresas, una de ellas fue su propio palacio residencial, lo que hoy es el *Palazzo Reale di Genova*, cuya construcción comenzó sobre 1618, y otra el establecimiento del Colegio Jesuita, financiado íntegramente por los Balbi, cuya construcción comenzó en 1636 y terminó en 1643 y cuya dirección llevó el jesuita Paolo Balbi. Estos grandes proyectos constructivos, que mostraban el *status* y la proyección que los Balbi habían logrado gracias a sus operaciones comerciales, pudieron llevarse a cabo gracias a la enorme fortuna que lograron acumular entre 1640 y 1650, por medio del establecimiento de nuevas empresas relacionadas con las minas de mercurio, que se utilizaban para refinar la plata traída de América; por la administración de fideicomisos para el sector comercial y, a la administración del Banco Monte San Carlo de Milán desde 1646 a 1648, que se dedicaba al negocio de préstamos y que supuso un incremento importante en el patrimonio familiar. Dichos proyectos se dirigían a la creación de una serie de programas escenográficos, que comprenden desde las obras y decoraciones realizadas en los palacios y villas suburbanas, hasta el trazado urbano de la propia ciudad.

Fue en este contexto, en el que la familia Balbi creó todo un aparato propagandístico, donde el ámbito teatral tuvo una gran relevancia, incluyendo la integración de algunos festejos populares dentro de su propio palacio, como algunos carnavales que fueron realizados en el Teatro del Falcone, además de la producción de una considerable cantidad de obras *ex professo* para ser estrenadas en dicho espacio. Estas representaciones supusieron un punto importante dentro del entramado político de los Balbi, y del programa que elaboraron a fin de mostrar su magnificencia, tanto en el

[323] Durante los años 1573 al 1575, los Balbi estuvieron estrechamente relacionados con Giacomo Durazzo Grimaldi, el Dogo de Génova. Dos de los hermanos Balbi, Gio Francesco I y Pantaleo I, contrajeron matrimonio con dos de las hijas de Durazzo: Bettina y Lucrezia. Estos matrimonios colocaron a la familia Balbi en el más alto nivel social. También se concertaron matrimonios con miembros de otras importantes familias, entre ellos los Spinola, Lomellini, Invrea y Pallavicino.

ámbito público, como privado, por medio de lo que fue el gran recurso de las cortes europeas que plasmaba a su vez la intelectualidad y la modernidad de quienes auspiciaron y costearon este tipo de espectáculos fastuosos.

2.3. La introducción de la cuadratura boloñesa en Génova

La búsqueda de recursos para ampliar el espacio escénico convirtió la pintura de *quadratura* en un elemento fundamental para el diseño de las decoraciones teatrales. Esta técnica pictórica surge como una respuesta a la necesidad de superar los límites arquitectónicos reales, generando un espacio ilusorio y, se desarrolló junto con los estudios de perspectiva lineal y representación, aplicada tanto a marcos pictóricos como a fondos arquitectónicos. Aunque este tipo de pintura de perspectivas arquitectónicas es un género de raigambre boloñesa, algunas de las obras más sobresalientes, por su originalidad y espectacularidad, se llevaron a cabo, en gran parte, por artistas boloñeses en los palacios de Génova.[324]

El cuadraturismo se basó, fundamentalmente, en los principios teóricos elaborados por la escuela emiliana, iniciada por Girolamo Curti (1575-1632), pintor boloñés conocido como il Dentone. Su primera formación se llevó a cabo con el pintor Cesare Baglioni (1525-1590), alejándose posteriormente de la pintura figurativa. Se convirtió en un experto en perspectiva y llegó a establecerse como pintor de cuadratura y decoraciones arquitectónicas. Considerado como el primer gran maestro del género, Curti fue quien formó a una serie de artistas en esta técnica, siendo éstos, los que posteriormente acabarían trabajando en Génova, al servicio de los Balbi y los Durazzo, en todo un programa escenográfico que tenía como objetivo mostrar el poder de la familia y de la propia ciudad. Tal es el caso de Angelo Michele Colonna (1604-1687), Agostino Mitelli (1609-1660), Andrea Seghizzi (1613-1684), Giulio Troili (1613-1685), quienes se encargaron de exportar su léxico a lo largo del eje Emilia-Lombardía, contribuyendo así a la formación de pintores que trabajaron en provincias de Lombardía, Milán,

[324] MATTEUCCI, Anna Maria, LENZI, Deanna, BERGAMINI, Wanda, CAVALLI, Gian Carlo, GRANDI, Renzo, OTTANI CAVINA, Anna, RICCÒMINI, Eugenio. "Architettura, Scenografia, pittura di paesaggio", in L'arte del Settecento emiliano. (Bologna, Museo civico, 8/9-25/11: catalogo critico), Alfa, Bologna, 1979. p.11. Se alude, en particular al trabajo de Sighizzi y de Haffner.

Cremona, Mantua y Emilia-Romagna, Piacenza, Módena, Parma y Génova, pero también en Liguria, Toscana, España y Portugal.[325]

Especialmente relevantes, resultan los trabajos en el campo de la escenografía, donde Curti pudo distinguirse por el uso riguroso de la perspectiva en sus cuadraturas. Su técnica contribuyó a un uso más óptimo de los fondos arquitectónicos, por medio de la integración de iluminación real y el claroscuro pictórico potenciando así la perspectiva. Trabajó en Bolonia, Roma, Módena (1631-1632, al servicio de Francesco I d'Este en el palacio ducal, en las decoraciones de una capilla, una sala, una galería y unas escenas para un torneo), Ferrara, Parma y Génova. Dentro del ámbito de las decoraciones para fondos teatrales, fue en estas tres últimas ciudades donde puso en práctica la cuadratura en las escenas de diversos espectáculos, aplicando la perspectiva tanto en el fondo como en las escenas. En 1627, Il Dentone creó en Parma los decorados para unos festejos, y también unas escenografías, para lo que sería la inauguración del teatro Farnese en 1628, con motivo de la boda del duque Odoardo I Farnese (1612-1646) con Margherita de Medici (1612-1679). Las escenas que Curti y su equipo realizaron, eran para un espectáculo novedoso, que se presentó en el Teatro de la Pilotta, una ópera-torneo llamada *Mercurio e Marte*, con texto de Claudio Achillini (1574-1640) y música de Claudio Monteverdi (1567-1643), para la que se re-utilizaron escenas que ya se habían pintado en 1618, además de nuevas escenas realizadas en 1627. Sobre estas mismas fechas, se sabe que trabajó también en la decoración de unas escenas en Ferrara, junto con Colonna, Mitelli y Seghizzi, bajo las directrices de Chenda y Guitti.[326]

La realización de estos diseños, en los más importantes focos de desarrollo teatral de la época, propició que se diera una nueva orientación en el ámbito de la escenografía, lo que supuso el comienzo de una corriente, cuyos principales artistas exportaron en un proceso de reelaboración de la arquitectura teatral.

---

325 AMORUSO, Giuseppe Frabrizio. "El espacio ilusorio barroco en las perspectivas arquitectónicas de Girolamo Curti y Angelo Michele Colonna en el Palacio de la Ciudad de Bolonia", en EGA. Revista de Expression Grafica Arquitectónica, Universitat Politècnica de València, 33 (2018) p. 85.

326 Carta escrita el 15 de septiembre de Guitti a Enzo Bentivoglio, quien supervisó el trabajo de Ferrara: "Los boloñeses llegaron esta mañana, les entregué el boceto ... y les gustó; y mañana por la mañana trabajan" en (la correspondencia de Parma con Bentivoglio, guardada en la Biblioteca Municipal de Ferrara, Fondo Antonelli, ms. 660, publicado por I. Lavin, Lettres de Parme 1618, 1627-28, y *debuts du théâtre* barroco, en J. Jacquot, *Le lieu théâtral à the Renaissance*, Paris 1964, pp. 118-151).

La escuela boloñesa introdujo en Génova toda la experiencia cuadraturística que se había ido desarrollando durante toda la primera mitad del *Seicento* en los grandes núcleos como Parma, Florencia, Ferrara, Venecia o Roma, implantando una riquísima cultura arquitectónica que, a partir de la segunda mitad de siglo, dio lugar a propuestas muy innovadoras, así como a una reinterpretación del lenguaje escenográfico por medio de los aportes de las perspectivas arquitectónicas. Ya no se trataba únicamente de guardar las proporciones de los elementos arquitectónicos, sino de ampliar ficticiamente los límites físicos del espacio real por medio de perspectivas aceleradas.[327] Se buscaba crear un espacio dinámico bajo un rigor absolutamente científico, cuyo objetivo era controlar el espacio visual del espectador. Todo ello, propició que los diseños escenográficos que se realizaron en la primera mitad del XVII, donde se trataba de reflejar una arquitectura más realista, basada en las referencias arqueológicas, pasaran a partir de la segunda mitad de siglo a plantear escenografías mucho más imaginativas.

El fruto de este desarrollo de pintura de perspectivas arquitectónicas, dejó su impronta en Génova, gracias al patronazgo de la familia Balbi, por medio de estos artistas boloñeses, pero, especialmente por las aportaciones de Andrea Seghizzi (1630-1684), uno de los primeros en introducir la técnica de la cuadratura en Génova.[328] Seghizzi, con una trayectoria como pintor de perspectivas arquitectónicas y arquitecto teatral, realizó varias decoraciones de cuadraturas en los palacios genoveses junto a dos de los más sobresalientes pintores del momento: Valerio Castello (1624-1659),[329] y Domenico Piola (1627-1703), quien asumió la decoración de la *Villa Balbi allo Zerbino*, construida entre 1599 y 1603 como residencia de verano de Stefano y su hermano Giovanni Battista Balbi (1537-1604), junto a Gregorio Ferrari (1647-1726), bajo el patronazgo de uno de los miembros de la familia Balbi más relevantes dentro del entramado político de la República de Génova, Francesco Maria (1671-1747): nombrado gobernador de Savona en 1696, protector de la *Compere di San Giorgio* en 1705, miembro del Magistrado del Sale en 1706, padre de la Comuna en 1707 y Dogo

327 Perspectiva acelerada: se utiliza en representaciones teatrales para simular una gran profundidad recurriendo a dos planos, uno vertical al fondo y otro inclinado entre el piso del escenario y el fondo. El plano inclinado permite que los actores puedan desplazarse por él y, dar la impresión de que se alejan.

328 VALENTI, Graziano Mario. *Prospettive architettoniche*, *conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol. II, Sapienza Università Editrice, Roma, 2016. p.22.

329 SOPRANI, Raffaele. *Le Vite de Pittori, Scoltori, Et Architetti Genovesi; E De' Forastieri, Che in Genoua Operarono: Con Alcuni Ritratti de Gli Stessi*, Per Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Tiboldi compagni, Genova, 1674. p. 223.

de Génova desde 1730 hasta 1732, quien también auspició gran parte de los proyectos artísticos vinculados al ámbito religioso, entre los que se encontraba la construcción de la Iglesia de San Francisco Sarverio y también el atrio del Colegio de los Jesuitas.

Entre las decoraciones que el cuadraturista boloñés realizó, se encuentra uno de los frescos más importantes, *La fama de los Balbi* (Fig.106) del Palacio Real de Génova, (1653-1654),[330] fruto de la colaboración con Castello, así como los distintos frescos que realizó en el Palacio Balbi-Senarega, donde ambos artistas (Castello y Seghizzi) crearon un programa iconográfico unitario en las estancias del segundo piso noble, que aludía al poder de la familia Balbi, a través de varios episodios mitológicos, perfectamente articulados por medio de la perspectiva de los personajes y de las distintas cuadraturas.



Fig 106. La fama de los Balbi, pintura al fresco, Valerio Castello (1624-1659) y Andrea Seghizzi (1630-1684), Palacio Real de Génova, (1653-1654).

330 *La fama de los Balbi*, pintura al fresco, Valerio Castello (1624-1659) y Andrea Seghizzi (1630-1684), Palacio Real de Génova, (1653-1654), en la web oficial del Palacio Real de Génova. http://palazzorealegenova.beniculturali.it/opera/la-fama-allegorie-monocromi/



Fig 107. La pace e Abbodanza, Volta del salotto di Allegrezza, Palazzo Balbi-Senarega,Valerio Castello (1624-1659) y Andrea Seghizzi (1630-1684), Génova. Mitad del siglo XVII.

Uno de los múltiples ejemplos de los conspicuos resultados que ofreció la introducción de la cuadratura bolognesa en Génova, es esta gran obra de Valerio Castello y Andrea Seghizzi. *La Paz y la Abundancia* **(**Fig.107) presenta un impresionante desarrollo arquitectónico en perspectiva, que discurre y se articula en tres niveles, enmarcando la escena alegórica central. En el primer nivel muestra un par de potentes arcos sobre los que se desarrolla un segundo nivel a modo de entablamento en el que se dispone con una serie de ménsulas que alternan con unos espacios en los que se dispone un elemento decorativo que se replica sistemáticamente. El tercer y último nivel está separado del anterior por otro entablamento y diferenciado cromáticamente, y de nuevo una solución a base de ménsulas que se corresponden exactamente con las del segundo nivel. A pesar de la ordenación arquitectónica que presenta unos volúmenes perfectamente articulados, y de la insistente repetición de elementos decorativos como ménsulas y molduras, hay un uso muy libre de los elementos arquitectónicos, que no se corresponden con ninguno de los órdenes clásicos. Sin embargo, a pesar de la ausencia de un orden definido, hay una contundente sensación de unidad entre las tres secciones que forman el volumen. La

elaborada perspectiva arquitectónica crea un potente efecto escenográfico y visual muy inmersivo.

Los diversos patrocinios de las distinta élites genovesas propiciaron una vía de entrada a la pintura de quadratura boloñesa, de cuyo arte quedaron algunas de las mejores muestras en la ciudad ligur de manos de la primera generación de cuadraturistas bologneses, que terminaron gestando una gran tradición de pintura ilusionista en Génova, que acabó recalando en la temprana implantación de esta técnica al ámbito teatral, donde se prodigó por medio de las representaciones llevadas a cabo en el Teatrino Adorno primero devenido en el Teatro Falcone posteriormente, espacio en el que del mismo modo se reflejaron los más sobresalientes avances de la arquitectura teatral del momento.

2.4. El teatro público en Génova.

La importancia de la tradición teatral en Génova se trasluce por medio de la actividad de los diversos editores genoveses ya desde finales del XVI: en 1572 el editor Antonio Bellone (1557-1572) publicó la *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino (1478-1550), en 1587 Girolamo Bartoli (1558-1591) *Il Re Torrismondo* de Tasso (1544-1595);[331] en 1604, para el boda del político, poeta y mecenas de las artes genovés Gianvincenzo Imperiale (1582-1648), Giuseppe Pavoni (1551-1641) editó la *Danza di Venere*, y otras obras como *La Fedeltà*,[332]*L'Alceste* (1593)[333]de Giulio Salinero, e *Il Perideo*[334] (1621), por citar solo algunas.

Ya a comienzos del siglo XVII, en lo que al ámbito teatral respecta, Génova mantenía un contacto directo con Venecia previo a la instauración del teatro público por medio de

331 Edición genovesa de *Il Re Torrismondo*, 1587: https://books.google.it/books?id=q7MUcdxhuJcC&pg=PP1&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

332 Edición genovesa de *La Fedeltà*, 1604: https://books.google.es/books?id=KgtDUsal3c0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

333 Edición genovesa de *Alceste*, 1693: incluye antiporta con arquitectura: http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image640.pdf

334 Edición genovesa de *Il Perideo* de 1621: https://archive.org/details/ilperideotragedi00gros/page/n2/mode/1up

personajes como el poeta genovés Tobia De Ferrari, autor de *la Rosilda* (1625),[335]y de su hermano Agostino, miembro de la *Accademia dei Sollevati Genovese*, una empresa que operaba entre Génova y Venecia, sociedad que financió esta obra cuya escenografía asumió el arquitecto Giuseppe Alabardi.[336] Sin embargo, el gran centro cultural que era Génova hasta la primera mitad del *Seicento*, comenzó a ver, hacia la segunda mitad de siglo, los primeros signos de decadencia en una ciudad que iba viendo alejarse su esplendor debido a la epidemia de peste de 1656-1657, que había reducido casi a la mitad la población de la ciudad portuaria, situación que empeoró posteriormente debido al paulatino empobrecimiento de los banqueros genoveses a causa de los impagos de los préstamos contraídos por la corona española, y posteriormente con el bombardeo de 1684 por parte de la flota francesa en represalia por la alianza de Génova con España. Ante esta situación, las distintas familias de la aristocracia y la nobleza que aún estaban en el poder, y que intentaban sobreponerse al declive genovés, trataron de seguir haciendo ostensible su prestigio a través del mecenazgo tanto de obras públicas: siendo buen ejemplo de ello una de las más importantes de Génova, construida en plena epidemia de peste en 1656, *Il Albergo dei Poveri*, cuya financiación corrió a cargo del noble Emanuel Brignole (1617-1678);[337] como en el ámbito artístico, donde las élites locales hallaron en el teatro una fórmula muy apropiada para mostrar la magnificencia del comitente por medio de costosos espectáculos.[338]

Si bien es cierto que la gran programación del teatro público genovés basaba su repertorio en muchos de los libretos que ya se habían presentado en los escenarios de los teatros venecianos, que la mayoría de las veces eran modificados para buscar una mayor aceptación del público genovés, también es cierto que Génova fue un centro productor de obras que fueron desde allí llevadas al resto de Italia, como es el caso de *Il*

---

335 Edición veneciana de *La Rosilda*,1625: incluye un frontispicio y el grabado del diseño escenográfico de Giuseppe Alabardi:https://books.google.es/books?id=cjUAc3nbtRoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

336 VAZZOLER, Franco. *Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocrática*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", Nuova Serie, Vol. XLV (CXIX) Fasc. II, Storia della cultura ligure 4, (a cura Dino Punch), Genova, MMV (2005). pp. 480-481. https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/396b22c37e8bbc6c44c30828fc127900/Estratti/03946fadb86d2460585ec279f87230b2.pdf

337 https://www.albergodeipoveri.com/emanuele-brignole/

338 GALLETTI, Monica."Un Pre-testo per testare la presenza femminile tra scena e libretti a stampa: L'edizione genovese di Artemisia, dramma musicale del Seicento", (pp.61-74), in *Desafiando al Olvido: Escritoras italianas Inéditas*, ediciones Universidad de Salamanca, 2018. pp. 65-66.

Trespolo Tutore de Alessandro Stradella (1639-1682), considerada como la primera ópera *buffa* italiana, estrenada en el Teatro Falcone el 30 de enero de 1679.[339]

El desarrollo del teatro genovés del siglo XVII, y su considerable programación, hizo que los más grandes artistas escenógrafos del momento fueran requeridos a la ciudad ligur, como fue el caso de Francesco (1659-1739) y Ferdinando Bibiena (1657-1743) o Carlo Antonio Buffagnoti (1660-1720), entre otros, donde debieron asumir las cada vez más complejas exigencias escenográficas a fin de poder rivalizar con los grandes espectáculos venecianos. Sin embargo, a pesar de que la gran producción teatral que ofreció Génova durante todo el siglo XVII, y que solo de redujo durante los años de la epidemia, queda atestiguada por una ingente cantidad de libretos de edición genovesa que se han podido conservar, la gran mayoría de ellos no incluyen grabados de las escenografías. Esto es en parte consecuencia de la propia estructura empresarial del teatro público, como señala Esther Merino en su análisis de teatro público veneciano, que se hace extensible al ámbito genovés por la adopción del mismo modelo empresarial, donde primaba el beneficio económico y por tanto, el ahorro de los costes de producción, que provocó la reducción de la aparición de escenografías en los libretos,[340]encontrándose actualmente muchas de ellas en colecciones privadas. Por este motivo se ha procedido a la localización de las ediciones ilustradas de dichas obras en otras ciudades, a fin de poder cotejar el material gráfico que permita analizar en su contexto la evolución del lenguaje escenográfico del *dramma per música*, en Italia en general, y en el foco genovés en particular.

2.4.1. El Teatro Falcone.

Si anteriormente se mencionaba la impronta que dejaron en Génova los cuadraturistas boloñeses, el ejemplo perfecto fueron las importantes aportaciones de Seghizzi en el ámbito teatral genovés. A él, pertenece el diseño del primer teatro público de Génova, el

[339]https://almanac-gherardo-casaglia.com/index.php?Giorno=30&Mese=01&Anno=1679&Testo=Il_Trespolo_tutore&Parola=Stringa

[340] MERINO, Esther. "Escenarios de poder en el Seicento. La escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea. Francesco Santurini", *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, 26, Fondazione Benetton Studi Ricerche e dall'editore Viella. 2020, p.40.

Falcone, que constituyó un ejemplo de lo que se planteó como un nuevo espacio para espectáculos, que intentaba dar soluciones a unas necesidades concretas y que presentaba unas características muy innovadoras para la época. Estas necesidades consistían básicamente en optimizar el espacio escénico, así como el lugar que debían ocupar los espectadores, los palcos, para que todos los asistentes pudieran ver correctamente la representación. Se trata del primer palco-escénico de Génova, con una planta en forma de U, y con una capacidad para unos mil espectadores que se emplazaban en palcos independientes dispuestos en cinco niveles y articulados por una superposición de órdenes.

Esta original fórmula, diseñada por Seghizzi, que contaba únicamente con el precedente del Teatro Formigliari de Bolonia, originalmente llamado Teatro Guastavillari, también obra suya, realizada en 1641, marcaría el modelo tipológico de teatros posteriores, como el Teatro de la Filarmónica de Verona (1716-1729), de Francesco Galli Bibbiena (1659-1739). La creación de una sala como el Teatro del Falcone surgió de la necesidad de aprovechar una tradición teatral que se había ido gestando desde el siglo anterior, y de crear un espacio integral en el que se pudieran llevar a cabo todo tipo de espectáculos, incluyendo los montajes de dramas musicales, en pleno auge. Hecho por el que probablemente se tomó como referencia el Teatro Formigliari, creado para tal objeto. Con la creación del Teatro Falcone, Génova se convirtió en la segunda ciudad de Italia en tener un teatro público. El Falcone constituyó un paso importante en la concepción de lo que fue la nueva tipología de teatro, un espacio estable, permanente y polifuncional, adaptado a las representaciones musicales, y orientado a una demanda de representaciones periódicas para un público de pago. Su relevancia se debe a que fue uno de los primeros teatros italianos en plantear un desarrollo espacial orientado a favorecer la acústica desde cualquier punto del recinto, en pro de la renovación de los repertorios que gustaban en aquella época, que solían ser dramas o comedias musicales. Por otro lado fue pionero, junto con el Teatro Formigliari, en consolidar una tipología de disposición de palcos separados y articulados en niveles, pensando en su potencial explotación pública (económica). En unas pocas décadas, el Falcone se convirtió en el único teatro que había adoptado el modelo de teatro público de la ópera veneciana, por lo que acogió muchas de las obras que se estrenaron en Venecia.

En Génova, el inicio de los espectáculos musicales, desde el siglo XVI, estuvo vinculado a la evolución de un espacio, que fue en primera instancia el patio de una posada (*ad signum Falconis en la Vía a Prè*), donde algunas compañías itinerantes representaban comedias, a veces con acompañamiento musical, transformado en el Teatrino Adorno, posteriormente Teatro Falcone y, adquirido y ampliado por los Durazzo, en el último tercio del *Seicento* (Fig.108,109,110). En 1602 Gabriele Adorno compró este espacio (formado por el jardín, las tiendas y la posada), que fue convertido en un auténtico teatro estable conocido como Teatro Adorno. Fue a partir de 1603 cuando se comenzó a normalizar una tradición teatral que existía desde 1566.[341]

Hay muchas dudas sobre las primeras representaciones musicales en la ciudad ligur. Aunque desde 1618 hubo ya varias compañías que pasaban por Génova, como la compañía de cómicos españoles de Vicenzo Ossorio, o la de Flavio e Scapino,[342] fue a partir de los años cuarenta del siglo XVII cuando Génova entró a formar parte del itinerario regular que realizaban los principales grupos de la comedia del arte (Bolonia-Milán; Milán-Génova; Génova-Florencia; Florencia-Venecia, donde terminan con el carnaval),[343]convirtiéndose en uno de los centros favoritos de las diversas compañías mercenarias que viajaron por Italia y, el entonces Teatro Adorno, se constituyó como un espacio relevante para la difusión de espectáculos musicales, dando lugar a la representación de obras como: *Delia la sposa del sole* de Francesco Manelli y *Egisto* de Cavalli en (1645), *Il Pastor regio* de Benedetto Ferrari, *La Finta pazza* de Francesco Sacrati (1647) o *Giasone* de Cavalli (1651).[344]

En el año 1652, el pequeño Teatro Adorno, que había sido completamente renovado sobre el diseño de Seghizzi, se inauguró como el nuevo Teatro del Falcone, que quedó integrado dentro del complejo palaciego, con el estreno de la obra *Gli Amori de Alessandro Magno e Rossane* (1652) de Francesco Lucio (16281-1658) y Giacinto

341 IVALDI, Armando Fabio., (1980). p.101.

342 IVALDI, Armando Fabio. 1980, p. 106.

343 IVALDI, Armando Fabio. 1980, p.115.

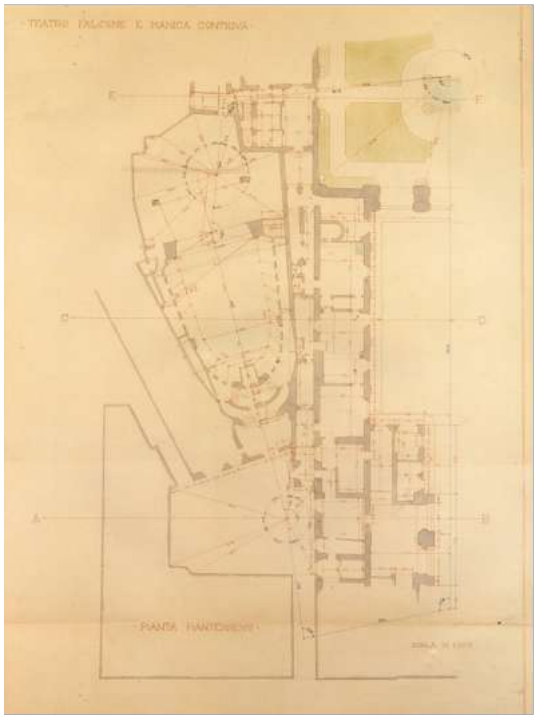
344 MORETTI, Maria Rosa. "Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)", Storia della cultura ligure 4, (a cura di): PUNCUH, Dino, Atti della Società Ligure di Storia Patria, Nuova Serie, Vol. XLV (CXIX) fasc. II, Genova, (2005), p. 398.

Andrea Cicognini (1606-1651), un espectáculo fascinante por la riqueza de las decoraciones y la abundancia de escenas.[345]

A partir del año siguiente, 1653, comenzó un período en el que la representación de obras que habían tenido éxito en otras ciudades empezaron a adaptarse al gusto genovés, realizándose pequeñas modificaciones de libreto o de partitura, práctica que quedaría protocolizada a fin de buscar una mayor afinidad de los gustos del público que iba a pagar por ver esos espectáculos. En unas pocas décadas, el Falcone se convirtió en el único teatro de Génova que había adoptado el modelo de teatro público de la ópera veneciana, un modelo económico que puso ante una audiencia, que pagaba, principalmente burgueses y nobles, un repertorio de obras que se representaron tanto en Italia como en el resto de Europa. En 1679, el palacio y el teatro pasaron a ser propiedad de Eugenio Durazzo (1630-1705), quien dio una gran importancia a este espacio multifuncional, inserto dentro de su residencia palatina, con acceso directo a sus propios aposentos. Los Durazzo fueron los únicos que tuvieron pasajes que comunicaban directamente sus apartamentos privados al teatro.

En el año 1702, se produjo un incendio que destruyó parte del Falcone, cuyas obras de reconstrucción se llevaron a cabo en 1704, además de las obras de ampliación del propio palacio, por medio de la construcción del ala este. El Teatro Falcone de Génova constituyó un paso importante en la concepción de lo que fue la nueva tipología de teatro, un espacio estable, permanente y polifuncional, adaptado a las exigencias de las obras musicales y preparado para gestionar una demanda de representaciones periódicas abiertas al público. Su relevancia se debe a que fue uno de los primeros teatros italianos en plantear un desarrollo espacial orientado a favorecer la acústica, en pro de la renovación de los repertorios que gustaban en aquella época, que solían ser dramas o comedias musicales.

[345] MORETTI, Maria Rosa. Genova, (2005), p. 399.



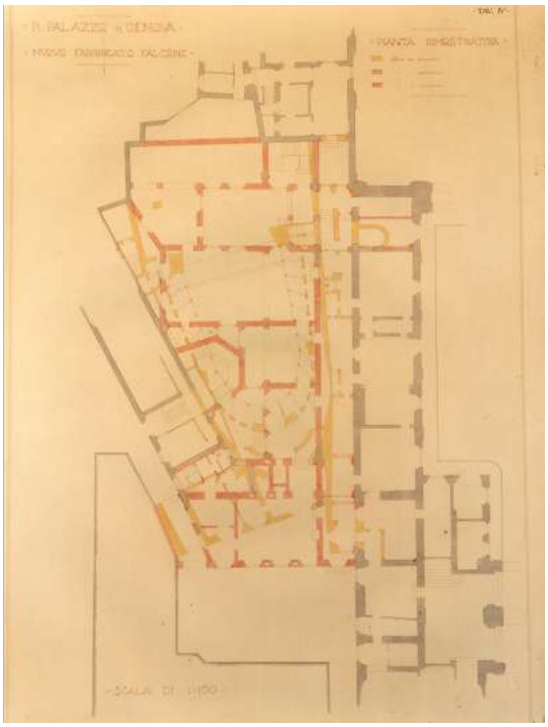


Fig 108, Fig 109. Planimetría del Teatro del Falcone, material proporcionado por el Centro DOCSAI, Génova.

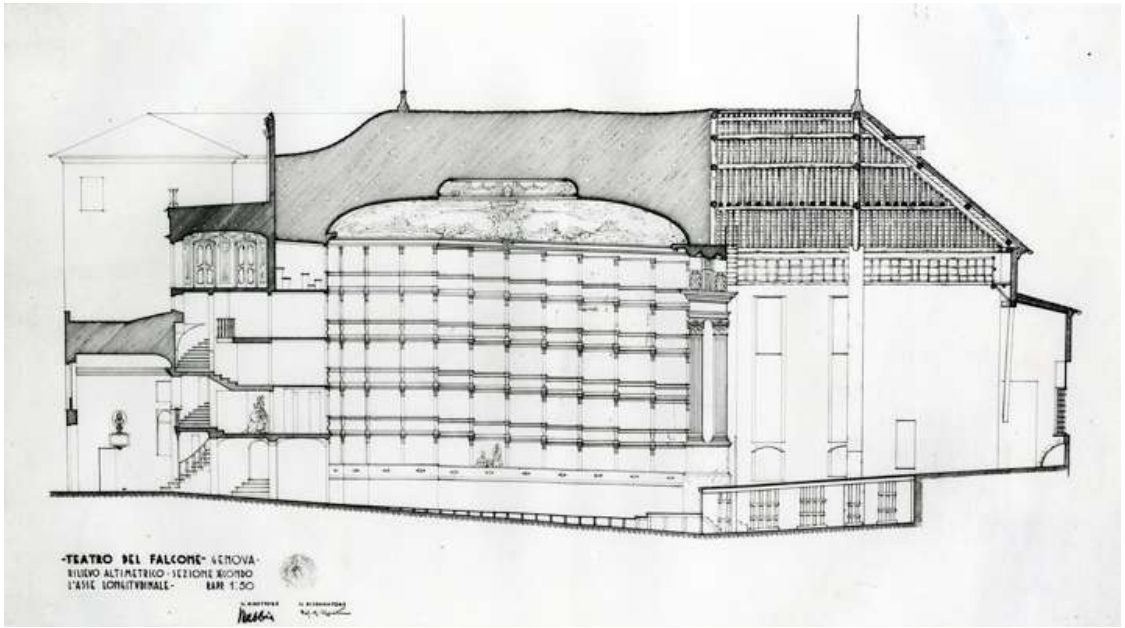


Fig 110. Alzado del Teatro del Falcone de Génova, material proporcionado por el Centro DOCSAI, Génova.

Aunque, son varias las referencias y alusiones que se hacen de Seghizzi en su faceta de escenógrafo, no hay constancia, por el momento, de ningún dibujo o estampa de los decorados teatrales, o diseños de estructuras efímeras que pudo haber hecho en Génova.

No obstante, sus experiencias sirvieron de punto de partida a otros muchos artistas y escenógrafos de la época, como es el caso de una de las personalidades más relevantes en este campo, y cuya obra se extendió por toda Europa, Ferdinando Galli Bibbiena (1657-1743),[346]cuyos trabajos sobre la perspectiva arquitectónica aplicada a la escenografía, le llevaron a desarrollar vistas con varios puntos de fuga, partiendo de lo aprendido con Seghizzi, Troili y Mauro Aldrovandini (1649-1680). Lo que sí se ha conservado, es el dibujo de una cuadratura con el carro solar y la alegoría del tiempo[347](Fig.111), que nos da idea del gran efectismo de estos diseños, incluso en un dibujo. Se trata de una imponente estructura arquitectónica en perspectiva, cuya profusa decoración está tratada hasta el más mínimo detalle. La arquitectura presenta una articulación en dos registros. El registro inferior está integrado por una balaustrada que da una sensación de continuidad, mientras que la parte superior muestra una cornisa discontinua, generando un juego constante de espacios cóncavos y convexos. Conectando ambos registros, unas columnas articulan la superposición de los volúmenes arquitectónicos. En medio, una alegoría del carro del Sol y el Tiempo. Aunque inicialmente se pensó que este dibujo era obra de Domenico Piola, parece claro que las arquitecturas son obra de Andrea Seghizzi, y no del pintor genovés, quien en todo caso, tal vez pudo haber hecho las figuras.

346 VALENTI, Graziano Mario. Prospettive architettoniche, conservazione digitale, divulgazione e studio, vol. II, Sapienza Università Editrice, Roma, 2016. p.4.

347 *Quadratura arquitectónica con carro solar y alegoría del tiempo*, atribuida a Andrea Seghizzi y Domenico Piola, datada entre 1675-1699, perteneciente a la colección privada Riccardo Lampugnani, conservada en el álbum D.11 en el Museo Poldi Pezzoli, vía Manzoni, 12 - Milán (MI), Italia, inv. 4829 (1997) - Propiedad privada. (Altura: 345 mm; ancho: 322 mm / Material y técnica: papel / pluma / tinta / acuarela).
http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_2739#

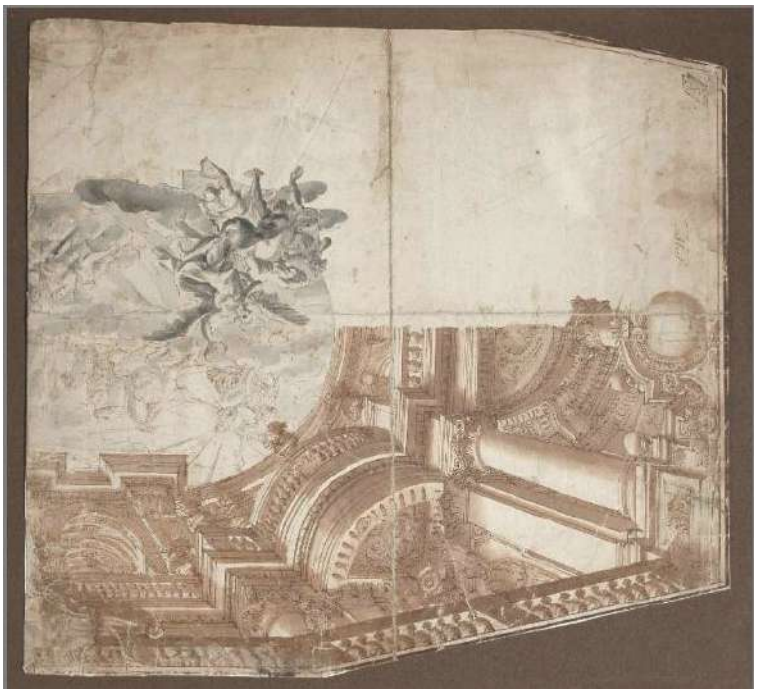


Fig 111. Cuadratura con el carro solar y la alegoría del tiempo, 345 x 322 mm., Palazzo Poldi Pezzoli, Collezione di disegni di Riccardo Lampugnani, nº 4829. 1675-1699.

Otro de los dibujos que se han atribuido a Seghizzi,[348]es el que se conserva en el *Gabinetto Disegni e Stampe* del *Palazzo Rosso* (Fig.112).[349] La imagen muestra una sala con ruinas, muy similar a una de las estancias de la *Villa Balbi allo Zerbino*, aunque con algunas diferencias importantes, como el orden arquitectónico. El dibujo presenta una decoración parietal, con una serie de nichos y lunetos fingidos, dividida en cuatro registros separados por pilastras con dos puertas, una a cada extremo, entre medias unos paramentos profusamente decorados con estatuas sobre hornacinas y relieves de todo tipo. Todo ello, queda unificado por una cornisa corrida, únicamente interrumpida por un escudo con una imagen que articula una parte superior abovedada con un vano.

348 Aunque la gran mayoría de investigadores atribuyen la autoría a Andrea Seghizzi, hay algunos especialistas que creen que podría ser Doménico Piola el autor de este diseño parietal.

349 *Progetto di Andrea Seghizzi per la decorazione ad affresco di una stanza*, 350 x 730 mm., Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo Rosso D. 3381, Procedencia: colección Marcello Durazzo, legato 1848.

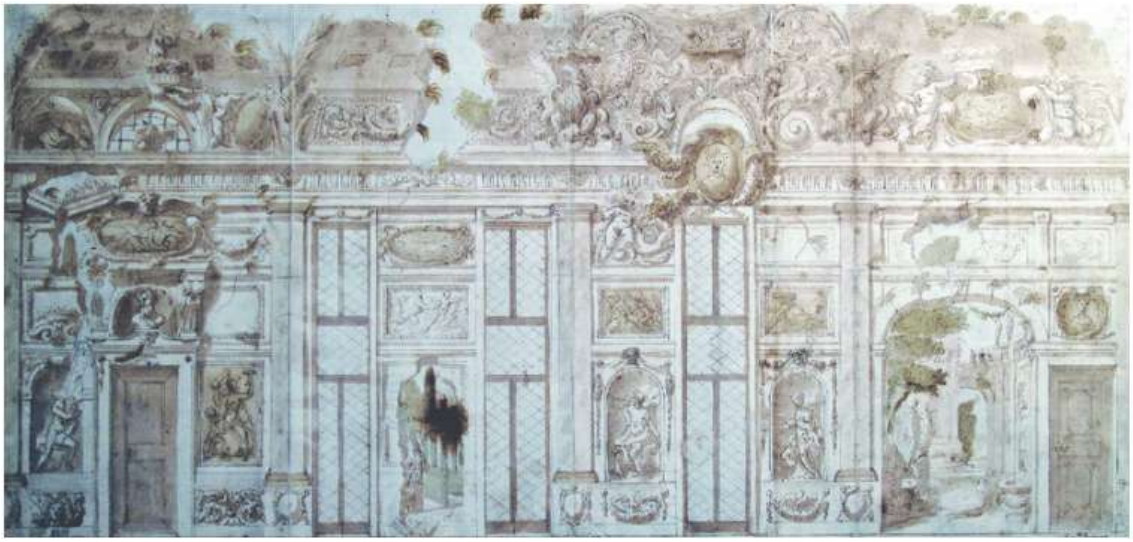


Fig 112. Progetto per la decorazione ad affresco di una sala. Andrea Seghizzi, 350 x 730 mm. Gabinetto Disegni e Stampe, Palazzo Rosso, D. 3381, circa.1684. Procedencia: colección Marcello Durazzo, legato 1848.

Estos dos dibujos atribuidos a Seghizzi, nos sugieren una idea de lo que pudo ser su trabajo como escenógrafo, su extraordinario uso de la perspectiva arquitectónica y, el detallismo ornamental de cada uno de sus diseños, tanto en estos dos ejemplos, como en el proyecto de arquitectura efímera que realizó para la fachada de la Iglesia de San Agostino de Módena (Fig.113), o la decoración que proyectó para el interior de esta misma iglesia, conservada en la Biblioteca Estense, (Fig.114), con motivo del funeral de Francesco I d'Este (1610-1658), donde las arquitecturas son más sobrias en cuanto a lo decorativo y mucho más sistemáticas, algo lógico si se tiene en cuenta el contexto para el que se diseñaron.



Fig 113. Diseño de arquitectura efímera de Andrea Seghizzi para la iglesia de Sant'Agostino, Modena, realizado por Domenico Fontana, Facciata della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este, da D. Gamberti, L'idea di un prencipe et eroe cristiano in Francesco I d'Este, Modena, Bartolomeo Soliani, 1659. https://archive.org/details/gri_33125014041517/page/n157

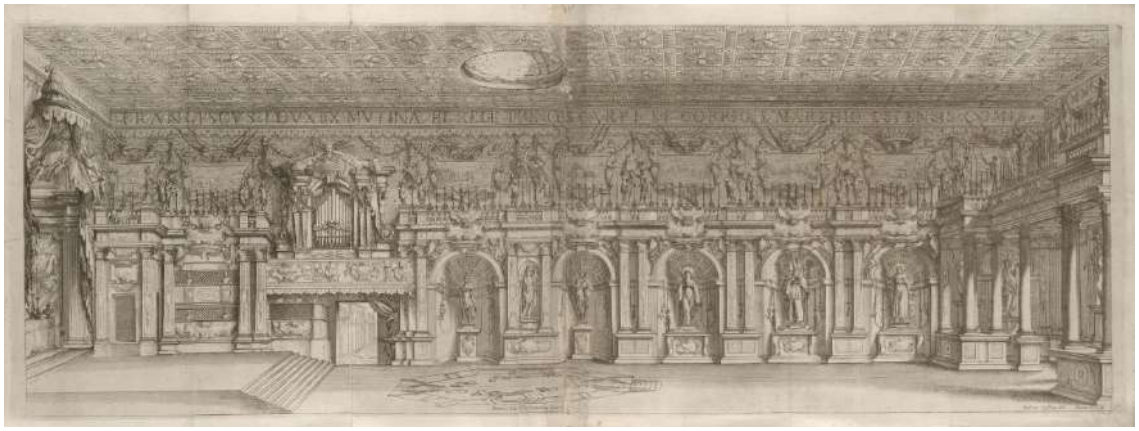


Fig 114. Diseño de arquitectura efímera de Andrea Seghizzi para una sala de la iglesia de Sant'Agostino, realizado por Domenico Fontana. Parete della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este, da D. Gamberti, L'idea di un prencipe et eroe cristiano in Francesco I d'Este, Modena, Bartolomeo Soliani, 1659. https://archive.org/details/gri_33125014041517/page/n203

Capítulo III. La actividad de los escenógrafos italianos y el foco genovés durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII.

3.1. Los montajes en Génova en la primera mitad del siglo XVII.

3.1.1. La Rosilda - 1625

El gran desarrollo del teatro genovés durante los siglos XVII y XVIII ha quedado testimoniado materialmente por la gran cantidad de libretos que se han conservado de una ingente producción de obras, muchas de ellas estrenadas previamente en Venecia. Sin embargo, en el caso de Génova, se cuenta con muy pocas imágenes de las escenografías de los libretos propiamente genoveses, que se diseñaron para dichas obras, encontrándose la gran mayoría en colecciones privadas. Afortunadamente, sí se han conservado algunos dibujos y grabados de escenografías de obras que se realizaron en otras ciudades pero que se sabe, por medio de listados de diferentes publicaciones, que también fueron representadas en Génova con el mismo libreto y montaje escénico.

El nacimiento del teatro público en Génova trajo consigo la entrada de muchos modelos escenográficos, sin embargo, se habían establecido ya previamente una serie de factores que favorecieron la asimilación por parte de Génova de las propuestas escenográficas venecianas. Un ejemplo de ello está relacionado con Giuseppe Alabardi, uno de los artistas que trabajaron en la compañía de Manelli y Ferrari, quienes, como se mencionó anteriormente, fueron los responsables de la producción la obra de *Andrómeda*, cuyas escenografías pudieron ser del veneciano Alabardi, como mencionan distintos investigadores.[350]También realizó las escenas de *La Maga Fulminata*, la segunda producción de la sociedad de Manelli y Ferrari presentada en el Teatro San Cassiano en 1638, cuyas escenografías fueron probablemente las mismas de *Andrómeda*, como menciona Ellend Rosand.[351]

---

350 MOHLER, Franklin Calvin. *Spectacular effects on the Seventeenth Century Continental stage*. Ohio: The Ohio State University, 1976. p. 269. (Tesis Doctoral).

351 ROSAND. Berkeley, 1990, p. 73.

Giuseppe Alabardi, llamado *Schioppi* o *Schioppo*, fue un pintor de perspectivas veneciano cuyo desarrollo artístico estaba asociado, especialmente, al círculo de las producciones del compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), de quien era amigo, para el que realizó algunas escenas para sus obras, como por ejemplo las escenas de *Proserpina Rapita* con texto de Giulio Strozzi (1583-1652) y música de Monteverdi, obra que se diseñó para ser representada en el Palacio Mocenigo[352]con motivo de la boda de Giustiniana Mocenigo con Lorenzo Giustinian, el 16 de abril de 1630. Cinco años antes, Alabardi había recibido otro encargo, la elaboración de las escenografías para *La Rosilda*, obra con texto de Tobia de Ferrari dedicada al genovés Gio Andrea Doria (1540-1606), presentada por la *Academia dei Sollevati Genovesi* a Venecia el 4 de febrero de 1625, tal como figura al pie del grabado, cuya representación pudo haberse llevado a cabo en un edificio, o en un teatro temporal, especialmente habilitado para el carnaval de ese año,[353]cuyo ejemplar genovés fue impreso ese mismo año con motivo de su puesta en escena en la ciudad ligur,[354] El diseño que Alabardi preparó para esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia, además de en el propio libreto veneciano, donde se incluye el mismo diseño (Fig.115).

El hilo argumental del texto trata sobre el tema del amor y la guerra por medio de los protagonistas de esta tragedia. Osmida, rey de Medi, mientras aspiraba a la monarquía de toda Asia, conquistó la ciudad Persa de Siria, y se enamoró de Rosilda, la hija del rey Cassano, que murió durante una pelea en la batalla. Ahora el rey era Osmida, quien trató en vano de casarse con Rosilda, así que decidió asesinar en secreto a su primera esposa Casmira, que se había ido a otra ciudad llamada Sua, esperando que así Rosilda no pudiera rechazarlo. Sin embargo, Rosilda estaba casada en secreto con Flegeo, príncipe de Parti y general del rey Cassano (el padre de Rosilda), él estaba en prisión cuando la ciudad fue conquistada por Osmida. Rosilda quería sacarlo de la cárcel por lo que decidió casarse con Osmida, quien no sabía nada sobre su matrimonio. Durante su boda, Osmida supo por su general, llamado Argillo, que Rosilda estaba casada y decidió matar a Flegeo. Cuando Rosilda descubrió el asesinato sintió dolor y decidió vengarse

352 STIPISIC, Jakov. *Iosephus Allabardi Vttinnensis* Fecit, en Anno 79, Fasc. 3 (Settembre-Dicembre 2005), pp. 719-724, Published By: *Vita e Pensiero* - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 719. Milán.

353 CIAMMAICHELLA, Massimiliano. Scenografia e prospettiva nella venezia del Cinquecento e Seicento, *Premesse e sviluppi del teatro barocco. Napoli: La Scuola di Pitagora*, 2021, pp. 128-130.

354 BELGRANO, Luigi. Tommaso. *Delle Feste e dei giuochi dei genovesi*. Archivio Storico Italiano. Appendice al capitolo primo. Casa Editrice Leo S. Olschki. Firenze. 1871. p. 118.

con la ayuda del primo de Flegeo llamado Armidio. Entonces, después de casarse con Ossida, cuando estaban solos con un abrazo, lo apuñaló con una daga.

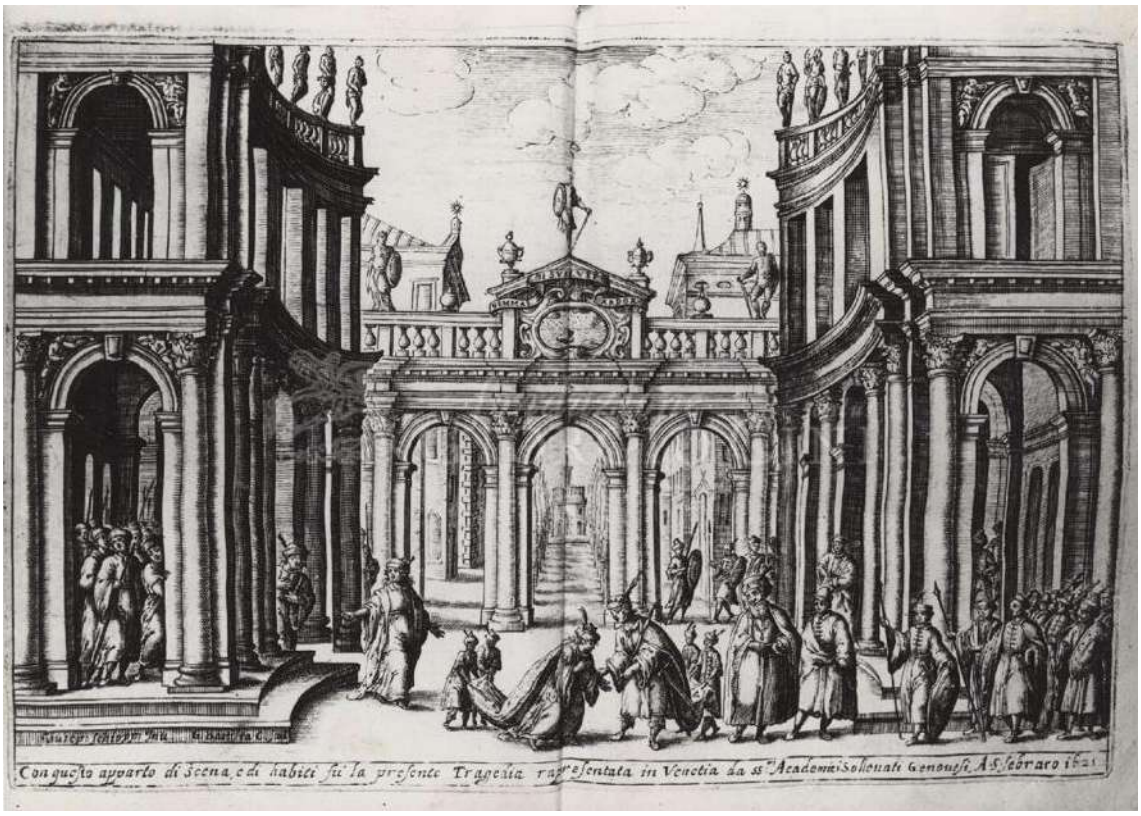


Fig 115. Escenografía de Giuseppe Alabardi para La Rosilda. Italia: Biblioteca Nacional de Florencia. 1625.

La historia auspiciada por la academia genovesa en Venecia, supuso una hábil manera de mostrar los triunfos del general militar genovés Giovanni Andrea Doria en un intento de reafirmación de Génova sobre la que había sido la aliada de sus adversarios unos años antes. El ataque contra Génova fue el resultado de una alianza anti-española establecida entre Francia, Saboya y Venecia por medio de la firma del Tratado de París en 1623 para hacer frente a la espinosa cuestión de la Valtelina, un enclave esencial en la zona norte de Italia que posibilitaba las comunicaciones entre las ramas española y austriaca de los Habsburgo, que, en el caso de Génova, se complicaba por una serie de conflictos bilaterales con Carlos Manuel I de Saboya (1562-1630) por la posesión del feudo de Zuccarello. Aún así, la defensa de la República fue, sobre todo, el resultado del apoyo militar prestado por España, que había sido movilizado en gran medida gracias a

la decidida acción de las colonias genovesas asentadas en los territorios de la Italia española. A las acciones promovidas por el virrey de Sicilia, el cardenal genovés Gianettino Doria (1573-1642), o por el duque de Tursi Carlo Doria (1576-1650),[355]comandante de las galeras de España, se sumaron los subsidios aportados desde Nápoles por figuras como el príncipe de Melfi o el marqués de Strevi, ambos de origen genovés; o desde Flandes por el influyente Ambrogio Spinola. La entrada de tropas españolas en Génova iba acompañada de la apertura de un segundo frente en Montferrato, situación que permitió expulsar con facilidad a los invasores.

Sobrino del gran almirante genovés Andrea Doria, Gio Andrea fue un personaje destacado en el ámbito del eje mediterráneo de la política de Felipe II y, en menor medida, de Felipe III, que desempeñó importantes papeles políticos y militares en su época, llegando a llevar la dirección de los asuntos públicos de la República de Génova, aliada de España, en las grandes directrices de la política exterior. Hijo de Gianettino Doria y de Ginetta Centurione, hija a su vez del famoso banquero Adamo Centurione, unía su condición de descendiente de una familia de grandes marinos con la tradición de negocios comerciales y banqueros genoveses, todo ello conformaba a Gio Andrea como un personaje idóneo para servir a la corona española, por dominar dos de los escenarios fundamentales para España, por lo que fue llamado a suceder a su tío Andrea, almirante genovés al servicio del reinado de Carlos V, quien dejó en testamento a su sobrino los títulos de conde de Tursi y protonotario del reino de Nápoles, a lo que se sumó el principado de Melfi como parte de las capitulaciones matrimoniales por medio de su matrimonio con Zenobia en 1558.[356] Su logro más relevante dentro del ámbito militar está asociado a la expedición de la Liga Santa: compuesta, a instancias del Papa, por las fuerzas de los Estados Pontificios, Venecia y España, y el enfrentamiento con el ejército turco en Lepanto, confrontación en la que Gio Andrea Doria, al mando del flanco derecho de la flota de la Liga Santa, a mediados de septiembre de 1571 se enfrentó a flota otomana comandada por Alí Baja, terminando finalmente el conflicto el 7 de octubre de 1571 con la derrota otomana.

[355]OCHOA BRUN, Miguel Ángel. Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/21040/carlo-doria-del-carreto

[356] https://dbe.rah.es/biografias/15371/juan-andrea-doria

Schioppi creó para ello un contundente diseño arquitectónico, que ocupa dos páginas del libreto. Se trata de la representación de la plaza de la ciudad real de Syra, donde se narra la historia de amor no correspondido de los protagonistas, (el rey Osmida y Rosilda), compuesto por dos galerías con arcos, una a cada lado de la composición, articuladas en dos niveles cada una y rematadas por una balaustrada sobre la que se disponen una serie de estatuas antropomorfas. En el nivel inferior una estructura adintelada con unas columnas de fuste liso y capiteles corintios a los que se adosa un arco con pilastras dóricas, que tiene unos relieves decorativos en las enjutas, sobre los que se asienta un entablamento curvo. En la parte superior una sucesión de pilastras dóricas, mientras en el centro se dispone una puerta monumental formada por tres arcos con cuatro columnas corintias donde de nuevo se repite el juego de columnas-pilastras. Sobre éstas un sencillo entablamento sobre el que se vuelve a replicar una balaustrada en la que se disponen una serie de estatuas, siendo el punto central un enorme escudo donde se representa lo que parece ser el elemento marino con una embarcación. Esta puerta monumental separa dos ambientes del diseño escénico. Uno es el que está en el primer plano de la escena donde se encuentran la gran mayoría de personajes, y otro que es el que da acceso, a través del arco central, posiblemente donde acababa el espacio real destinado a la escena, a otro espacio donde en los laterales se muestran las fachadas de los dos edificios, entre los que distingue una fachada con almohadillado rústico, mientras que en el centro, una larga avenida formada por dos hileras de cipreses conduce la visión a una torre.

La composición, que presenta los elementos decorativos reflejados por medio de las columnas corintias en la parte inferior, mientras los elementos menos decorativos parecen disponerse en el nivel superior de la escenografía, muestra un solo punto de fuga, como era habitual en el tipo de escenografías planteadas en la primera mitad del XVII, pero ésta fracciona su recorrido en dos tramos por medio de la disposición arquitectónica. Un punto que nos lleva hasta el arco de la puerta monumental y el mismo que continúa a partir de ahí hasta una visión mucho más lejana donde se encuentra una arquitectura de planta centralizada. Todo el sencillo, pero efectivo, planteamiento de perspectivas de la escena se ve potenciado por las figuras que se disponen por todo el espacio.

El diseño escenográfico de Alabardi, parece retomar el modelo palladiano de la *frons scaenae* del teatro de Vicenza, aunque sin embargo, aquí el portal tripartito marca el límite de la acción del actor, ampliando la profundidad del escenario. Para Elena Povoledo la configuración de esta escena es el resultado de una reinterpretación del siglo XVII de la escena trágica renacentista,[357]hecho, probablemente, por el que se planteó como única del espectáculo, como lo exige la estética académico-aristotélica.
Por otro lado el planteamiento de la escena muestra cierta asimilación del estilo de Giulio Parigi (1571-1635), en cierto modo lógico por la proximidad de fechas y la relevancia de los diseños de Parigi en la florentina corte de los Medici, e igualmente remite a modelos como los empleados por Paolo Veronese en algunas arquitecturas de sus obras como la *Cena en casa de Levi* o *La familia de Darío ante Alejandro*, 1565-1570, National Gallery de Londres, donde se aprecian soluciones similares a los del fondo de escena de la Rosilda se presentan tres arcos con columnas corintias cuyas claves se señalan por medio de una moldura ornamental.

3.1.1.1. Giuseppe Alabardi

La figura del pintor de cuadraturas y escenógrafo Giuseppe, o Issepo Alabardi, apodado *Schioppi*, se ha asociado dentro del ámbito de la escenografía al diseño que realizó para *la Rosilda*, grabado e incluido en el libreto de 1625. No se conoce demasiado sobre sus comienzos en la pintura, aunque se le atribuye la autoría de algunas obras del Oratorio de San Nicola da Tolentino en Vicenza y se conoce que realizó la decoración al fresco de arquitecturas fingidas del corredor que conducía la sala nova de banquetes (1618-23) en el Palacio Ducal,[358]estancia igualmente decorada por Schioppi,[359]e igualmente realizó algunos frescos, hoy perdidos, en la iglesia de los *Incurabili*. Su actividad por tanto se ubica en el territorio veneciano de la primera mitad del *Seicento*, lo que le circunscribe a la primera generación de escenógrafos venecianos del siglo XVII, el periodo justo anterior al surgimiento del teatro comercial veneciano. Schioppi trabajó también en la decoración la fachada del Palacio Mocenigo[360]

---

357 CIAMMAICHELLA, M. Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. *Premesse e sviluppi del teatro barocco. Napoli: La Scuola di Pitagora*, 2021, p.128.

358 BOSCHINI, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia, Francesco Nicolini. 1674, p.58.

359 BOSCHINI, Marco. Venezia, Francesco Nicolini. 1674, pp.60-61.

360 BOSCHINI, Marco.Venezia, Francesco Nicolini. 1674, p. 89.

Su destreza en la pintura de cuadraturas le llevó a prodigarse en el campo del diseño escénico, cuya actividad en dicho ámbito estuvo asociada al periodo veneciano de la obra de Claudio Monteverdi, ambos protegidos por Girolamo Mocenigo. Entre su producción escenográfica se encuentran obras como la que se acaba de analizar, *La Rosilda*, una tragedia de Tobia Ferrari representada en Venecia por la *Accademia dei Sollevati Genovesi* el 4 de febrero. 1625; la *Proserpina Rapita* de Monteverdi y Strozzi, representada el 16 de abril de 1630 en el Palazzo Mocenigo agli Schiavoni con motivo de la unión matrimonial entre Giustiniana Mocenigo con Lorenzo Giustinian; o *La Maga Fulminata* de Benedetto Ferrari y Francesco Manelli, segundo espectáculo lírico en el teatro San Cassiano (1638). Las fechas y los autores de las obras, que contaron en numerosas ocasiones con Alabardi, como se acaba de señalar, han dado lugar a la hipótesis de que tal vez *Schioppi* pudiera haber sido el responsable de los diseños de *Andrómeda*, tal como planteó Per Bjurström,[361]aunque otros investigadores no apoyan la atribución de estos decorados a Alabardi.

3.1.2. La Finta Pazza - 1645

Tras la instauración del modelo de teatro público veneciano en 1637, las diversas obras que se estrenaron posteriormente fueron evolucionando en cuanto a la solución de problemas, esencialmente técnicos, a fin de ofrecer un mejor espectáculo al público de pago al que iban dirigidas estas empresas. La obra en la que sin duda alguna cristalizaron estas soluciones, y que acabó de definir tanto las semblanzas, como las posibilidades del nuevo género, fue *La finta pazza*, una ópera de Francesco Sacrati (1605-1650)[362] y Giulio Strozzi (1583-1652), destinada a inaugurar el Teatro *Novissimo* de Venecia en la temporada de carnaval de 1641, ideado específicamente para acoger las representaciones operísticas.[363]La primera obra importante que se conoce del ingeniero y escenógrafo de Fano Giacomo Torelli, quien además se encargó de diseñar el teatro, es precisamente el diseño de las espectaculares escenografías y maquinaria escénica de esta ópera, cuyos coreografías se encargaron a Giovanni Battista

361 BJURSTRÖM, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, National Museum Stockholm, 1962, p.43.

362 ROSAND, Ellen. Berkeley, 1991. p. 91.

363 *I Musicisti Veneziani e Italiani a Parigi* (1640-1670), Parigi, 28 marzo, 2014, Atti ddella Giornata di Stduo, sede dell'incontro Hotel de Galliffet., Institu Culteren Italien, Paris VII, Venetian Centre for Baroque Music, p. 29.

Balbi: coreógrafo, bailarín, empresario, maquinista y escenógrafo, quien fue, además, el encargado de dirigir la compañía itinerante italiana de *Febiarmonici,* con la que llevó varias obras venecianas a Génova, entre las que se encontraba *La finta pazza,* cuya representación se llevó a cabo en el Teatro Falcone en 1647, año en el que fue impreso el libreto.[364]

El gran éxito, sin precedentes de *La finta pazza* propició que la obra fuera representada hasta doce veces en diecisiete días ante el público veneciano.[365] Dicho triunfo se debió sin duda a la fascinación por las escenografías de Torelli, pero también a la forma en la que conectó con la audiencia veneciana por medio de referencias contemporáneas que aludían a los venecianos y a su orgullo cívico, dentro del contexto de la sexta Guerra Otomano-Veneciana o Guerra de Creta, que iniciada en 1645 transcurrió hasta 1669, donde es especialmente relevante la referencia en el texto de Strozzi a la fundación de Venecia al final de la cuarta escena del primer acto (Acto I, escena 4 del libreto veneciano) donde Venus se lamenta con Amor por su futura pérdida en la Guerra de Troya y se consuela con el resarcimiento que tendrán por medio del surgimiento de Roma y Venecia:

So, ch'il fato d'Asia vuol, ch'io rimanga vinta alfin, ma ristora il grave duol delle perdite mie anco il destin. Deve il veneto, e 'l roman non d'Achille greco uscir, ma dal buon sangue troian.

Sé que el destino de Asia requiere que yo sea conquistado al final, pero el destino reparará el gran dolor de mis pérdidas. Veneciano y romano no brotarán del griego Aquiles, sino de la buena sangre troyana: y por eso tengo buenas razones para estar orgullosa.[366]

De esta manera, completamente intencionada, la obra asume a los venecianos como los últimos herederos del linaje troyano al mismo tiempo que se equipara a la República de Venecia con una nueva Roma. Posiblemente sería esa misma premisa la que propició su representación genovesa, que como república marítima, en directa competencia con

364 http://corago.unibo.it/opera/APC0004634

365 ROSAND, Ellen.. Berkeley,1991. p.110.

366 ROSAND, Ellen, Berkeley,, 1991. p.125.

Venecia, trataba de reafirmar su relevancia como enclave europeo, a la vez que ensalzaba la libertad de su sistema político.

Otro importante factor que propició el gran éxito se debió a la campaña publicitaria que se realizó previamente al estreno de *La finta pazza*, a fin de suscitar la expectación del público veneciano. Dicha campaña se mantuvo durante la temporada, siendo continuada posteriormente, resaltando el impacto que causaron tanto la labor de la que fuera la primera *prima donna*, Anna Renzi (1620-1660), como los diseños escenográficos, destacados en una publicación titulada *Cannocchiale per la finta pazza* (1641), publicada tras la temporada de ópera a fin de potenciar el efecto de la campaña publicitaria y prolongar la memoria de su éxito,[367]donde se describen los extraordinarios efectos visuales de Torelli, cuyo autor fue Maiolini Bisaccioni Conde de Génova,[368]quien también elaboró el texto del libreto de otra de las obras donde Torelli fue el encargado de realizar los escenarios, *L'Ercole in Lidia*, Venetia (1645).[369]A esta gran labor de publicitaria, que se convirtió en una fórmula permanente en la producción de estos espectáculos, hay que sumar la rápida difusión directa por medio de las distintas compañías itinerantes que fueron representando la obra por los centros más importantes del momento como Piacenza (1644) y Florencia en 1645, año en el que también fue llevada a París, y posteriormente en 1647 a Bolonia y Génova, Reggio Emilia y Turín en 1648, y Nápoles (1652) y Milán (1662).[370]

Con *La finta pazza* se comenzaron a protocolizar las giras de espectáculos de éxito, con lo que éstos debían ser adaptados al gusto de los distintos comitentes y públicos, así como a las limitaciones de los diversos espacios donde debían representarse, con escenarios de muy diversos tamaños, que normalmente solían ser más bien pequeños, más aún teniendo en cuenta el caso concreto de *La finta pazza*, cuyos decorados fueron elaborados por Torelli específicamente para su representación en el *Novissimo*, un teatro con un escenario más grande todavía que los tres teatros venecianos que lo precedieron: Teatro San Cassiano, Teatro San Giovanni e Paolo y Teatro San Moisè, capaz de cubrir

367 ROSAND, Ellen. Berkeley, 1991. p.94.

368 NEVEU, Marc J. La finta pazza di Venexia: Masking, performance and identity in Seventeenth century Venice, *Renaissance Society of America Annual Meeting Venice*, Italy 10 April 2010, pp.4-5.

369 *Ercole in Lidia*. Per Giouanni Vecellio, e Matteo Leni, In Venetia, 1645., <www.loc.gov/item/2010666481/>.

370 ROSAND, Ellen. Berkeley, 1991. p.110.

las exigencias técnicas y espaciales del nuevo género operístico. Por este motivo muchas veces debían llevarse a cabo reducciones de la escenografía, que requerían realizar ciertos arreglos del libreto, además de los que se realizaban para acomodar la obra en cuestión a los gustos locales.[371] Por otro lado, en lo concerniente al tema de las escenografías, estaba el problema de los costosos montajes escénicos. Las impresionantes escenas y maquinaria que Torelli desarrolló para el *Novissimo* estaban respaldadas por un alto aporte económico cuya financiación afrontaba una asociación formada por algunos miembros de la *Accademia degli Incogniti*, como el propio libretista Giulio Strozzi, Giacomo Badoaro, Giovanni Francesco Busenello o Luigi Michiel, que gestionaban y administraban las producciones del teatro, por lo que la gran mayoría de los teatros no podían afrontar los costosísimos gastos para llevar a cabo la producción íntegra, llegando incluso la mismísima reina de Francia, Ana de Austria, a protestar por los desmesurados costes de la producción cuando ésta fue llevada a Francia.[372]La asociación de Torelli con Sacrati resultaría fructífera, ya que, en los siguientes años Torelli asumió las escenas de otras dos obras que también se estrenaron en el mismo teatro, *Bellerofonte* en 1642: ópera a la que Esther Merino dedica un capítulo entero al análisis de esta obra, siendo éste el único en castellano sobre el tema;[373]*Venere gelosa* en 1643; y *L'Ulisse errante*, representada durante el carnaval de 1644 en el Teatro Sant Giovanni e Paolo.

En cuanto al texto, el libreto para la *Festa teatrale la finta pazza*, planteó una variante de la narración homérica de *Aquiles en Skyros*, cuya historia nos sitúa en la isla de Skyros en los meses anteriores al inicio de la guerra de Troya. La trama se desarrolla a partir del amor secreto entre los personajes principales, Aquiles y Deidamia, aunque también hay numerosas intervenciones de otros personajes legendarios como Ulises, Licomedes, Diomedes y Caronte. Aquiles vivía por entonces encubierto, haciéndose pasar por una princesa en la isla de Skyros, donde había sido enviado por su madre (Tetis) a fin de evitar que el héroe se involucre en la guerra de Troya, ya que se predijo su muerte en este conflicto. Cuando Ulises y Diomedes llegan a la isla en busca de aliados para la guerra, a la que Aquiles quiere unirse, Deidamia finge estar loca a fin de

371 R. B. KIMBELL, David. *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991, pp.111-112.

372 ROSAND, Ellen. La Finta Pazza: Mirror of Audience, in *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre.* Berkeley: University of California Press, 1991, p. 159.

373 MERINO, Esther. Universidad de Sevilla,. 2011. pp. 82-86.

retener a Aquiles en la isla e impedir su participación en la guerra, terminando la obra finalmente con la boda de Aquiles y Deidamia.

La fama que había cosechado Torelli dentro del circuito italiano gracias a sus escenografías, pero sobre todo gracias a sus diseños de máquinas de efectos para *La finta pazza*, pronto hicieron eco en el resto de Europa, hecho que además potenció la circulación de libretos. Sin embargo, estos logros se basaban, en gran medida en los trabajos de su maestro, el arquitecto y escenógrafo Nicola Sabbatini (1575-1654), quien codificó diversos tipos de máquinas teatrales en su tratado *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* (1638): como el sistema de alas móviles y métodos para generar efectos como fuego, nubes móviles y oleajes, donde se incluían además una serie de técnicas de iluminación escénica: tema igualmente tratado anteriormente por Serlio y en los *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1550) de Leone di Somi. Si bien es cierto que ha de asumirse la deuda, tanto de Sabbatini como de los trabajos de los mencionados tratadistas, sí se ha de atribuir a Torelli el mérito de haber introducido en Francia toda la escenotecnia italiana que había compilado su maestro, así como las asombrosas invenciones fruto de su propio ingenio.

Todo ello propició, que finalmente, Torelli trascendiera las fronteras italianas para hacer carrera en Francia.

Tras su triunfo en la Guerra de los Treinta Años, Francia se convirtió en la gran potencia europea. Tal vez este fuera uno de los motores que impulsó a Mazarino (1602-1661), auténtico responsable de la introducción de la ópera italiana en Francia, a importar esta obra a la corte francesa para ser representada frente a la presencia del joven Luis XIV (1638-1715), como una forma de potenciar en la corte francesa el orgullo patrio de una Francia triunfante y protectora de las artes como máxima forma de expresión intelectual, sentimiento que igualmente se manifestó por medio de la obra en el originario ámbito veneciano.[374]

[374] CLARKE, Jan, The Colossus of Rhodes according to Giacomo Torelli, in *From the lighthouse: interdisciplinary reflections on light*. Abingdon: Routledge, 2018 pp. 60-65.

Se ha conservado una carta de la reina de Francia, Ana de Austria (1601-1666), a su primo Odoardo Farnese (1573-1626), donde se testimonia el requerimiento de la cuadrilla italiana para representar *La finta pazza* en París:[375]

> *"Mon cousin, la troupe des Comédiens Italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complette que l'on n'aye besoing de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est ce qui m'oblige à vous faire ce billey pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette de venir en France avec Anjuline, femme de Fabricio, napolitain; et si elle ne pouvait venir Ipolita ou Diana pourront prendre la place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et un décorateur de Téatre appelé Camillo, et comme c'est chose que je désire avec passion, vous me ferez plaisir de leur accorder cette permission à ma prière, ce que me promettant de votre courtoisie, je prieray Dieu qu'il vous ayt mon cousin en sa sainte et digne garde. Escript à Paris, le 12e jour de mars 1645 - Anne."*

El 11 de junio de 1645 Torelli llegó a Francia, requerido por el cardenal Mazarino (1602-1661), por deseo expreso de la reina regente Ana de Austria, para realizar el montaje de *La finta pazza*. De nuevo fue acompañado por su colaborador Giovanni Battista Balbi, quien se encargó, tal como hiciera en Venecia, de las coreografías de la obra, que se estrenó en el Petit-Bourbon para entretenimiento del joven rey Luis XIV. Los numerosos pasos de baile diseñados por Balbi, y los espectaculares diseños y efectos escénicos de Torelli aseguraron el rotundo éxito de la obra en la corte francesa, tal como se refleja en una noticia sobre el evento en la Gaceta de Renaudot: "*El día 14 de este mes la Reina con gran parte de la Corte estuvo en la Comédie, que la Compagnie des Italiens representaba bajo el título de La Finta pazza de Iulio Strozzi, en la gran Sala del Petit Bourbon, estando todo el público tan encantado con las historias de poesía y música como con la decoración del teatro, el artificio de sus máquinas y sus admirables cambios de escenario hasta ahora desconocidos. a Francia & que transportan los ojos de la mente no menos que los del cuerpo por movimientos imperceptibles: invención del Sr. Acques Torelli de la misma nación: que fueron*

375 PRUNIÈRES, Henry. *L'opéra italien en France avec Lulli*, Paris, Champion, 1975 [1913], p. 67.

seguidos por ballets muy laboriosos y recreativos, inventados por el Sieur Iean Baptiste Balbi: cuyos detalles verán en otro lugar."[376]

El artista al que fue asignada la labor de grabar los diseños escenográficos de Torelli para la edición parisina del libreto fue Nicolas Cochin (1610-1686), un grabador francés cercano al estilo de Jacques Callot (1592-1635) y Stefano Della Bella (1610-1664), siendo éste último quien realizó el dibujo de los diseños de los pasos de baile, que fueron grabados por otro insigne artista de la corte florentina, Valerio Spada, que se incluían en un libreto publicado el mismo año (1645) que la exitosa obra, titulado *Balletti d'invenzione nella finta pazza*.

El dibujante y grabador Stefano Della Bella, ya se encontraba asentado en Francia desde 1639, fecha en la que llegó a París como parte del séquito de Alessandro del Nero, embajador especial del gran duque de Toscana en la corte de Luis XIII, para asistir a las celebraciones del nacimiento del futuro rey Sol.[377]

La gran habilidad como dibujante del joven Stefano se reveló ya en el taller de orfebrería donde comenzó su carrera artística, que posteriormente estuvo marcada por la influencia del estilo de Jacques Callot (1592-1635), de quien aprendió la técnica de la impresión con ácido, siendo posteriormente instruido por el viejo maestro de Callot, Remiglio Cantagallina (1582-1656).[378]Uno de sus primeros aguafuertes datado en 1627, *Il banchetto dei Piacevoli*, que muestra un gran salón de banquetes en el Palacio Pitti, dedicado al joven príncipe Gian Carlo de Médici, hermano del gran duque, establece el contacto con los Medici, quienes acogieron bajo su protección al joven Stefanino, que desde entonces comenzó a obtener distintas comisiones oficiales de los Medici para los grandiosos espectáculos de la corte florentina dirigidos por Giulio y Alfonso Parigi, donde sirvió como grabador de los actos celebrativos, al igual que su ilustre predecesor Callot, dejando buena muestra de su talento ya antes de su marcha a Francia, en grabados como el aparato fúnebre de Francesco II Medici en 1634 o el del emperador

---

376 GIRON PANEL, Caroline. *Les musiciens italiens et vénitiens à Paris entre 1640 et 1670*, (Parigi, 28 marzo, 2014), Atti Della Giornata Di Studio, p.58.

377 MERINO, Esther., 2020, p. 183.
https://www.academia.edu/44814447/Teatro_y_Escenograf%C3%ADa_en_Florencia_en_la_segunda_mitad_del_Seicento_Mutaciones_fin_de_siglo

378 DAŞCI, Semra. A master engraver Stefano Della Bella; his style, works and approach to oriental image. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 2007. p. 1.

Leopoldo II en 1637, realizando ese mismo año los grabados de las escenografías de *Le Nozze degli Dei* para la celebración de la boda de Vittoria della Rovere y Ferdinando II de Medici, todas ellas diseñadas por Alfonso Parigi.[379]

Stefano había prosperado mucho en Francia en muy poco tiempo gracias a la rápida difusión de sus grabados, con el apoyo de los grabadores y editores franceses con los que ya había tenido contacto previamente en su estancia en Roma (1633-1639),[380]como François Collignon (1609-1687), Israel Henriet (1590-1661), Pierre Mariette (1603-1657) y François Langlois (1588-1647), siendo éste último quien le encargó grabar los dibujos de Callot, uno de los artistas de referencia para Stefano y cuyo trabajo continuó el grabador florentino en Francia, gozando también del patrocinio y protección de Richelieu: bajo cuyo auspicio realizó uno de sus más famosos grabados, el *Plan et vue de la ville d'Arras*, así como los grabados de las escenografías de la tragicomedia *Mirame* en 1641;[381]y de Mazarino, con la ya mencionada contribución a los diseñando de escenas para la *Feste teatrale per la finta pazza,* de Giulio Strozzi, en 1645, además de la gran composición del *Pont Neuf* dedicada en 1646 a Luis XIV, así como las vistas vista del Sena y del Louvre[382] Fue en esa misma década cuando realizó un viaje a Ámsterdam en 1647, donde pudo asimilar el estilo de los grabadores holandeses cuyo naturalismo incorporó rápidamente a su propio lenguaje. En su experiencia en territorio europeo Stefano della Bella dejó su huella en gran parte del grabado flamenco y francés de la época a la vez que él mismo asimiló el lenguaje de éstos.[383]

Tras una década de fructífera carrera en Francia y con el estallido de la Fronda, Della Bella regresó a Florencia donde continuó trabajando en los proyectos teatrales de los Medici como diseñador de vestuarios en *Hipermestra* (1658); *Il Podesta di Colognola* (1657); o *Ercole in Tebe* (1661), ésta última con ocasión del matrimonio de Cosimo III (1642- 1723) y Margarita Luisa de Orleans (1645-1721).

Con tal elenco de artistas implicados de una u otra manera en la producción, el montaje

379 MERINO, Esther. 2020, p. 184.

380 DEARBORN MASSAR, Phyllis. Presenting Stefano della Bella. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Nov., 1968, New Series, Vol. 27, No. 3 (Nov., 1968), p. 160.

381 DEARBORN MASSAR, Phyllis. (Nov., 1968), p. 161.

382 FARAGO, Claire., BELL, Janis., VECCE, Carlo. The Fabrication of Leonardo da Vinci's trattato della pittura. Library of Congress. p. 540.

383 MERINO Esther.2020, p. 182.

de *La finta pazza* en París supuso la introducción y asentamiento de la ópera italiana en Francia, pero no solo eso. Las escenografías de Torelli para este espectáculo marcaron en Francia un antes y un después en su historia teatral, considerándose el artista de Fano como el introductor de la maquinaria escenográfica en Francia, sobre cuyos trabajos tuvieron cabida los posteriores escenógrafos y maquinistas que hicieron carrera en la corte francesa como Gaspare y Carlo Vigarani (1637-1713) o Jean Bérain (1640-1711); y supuso la introducción de la ópera-ballet, que desde la representación de *La finta pazza* en 1645, con las coreografías de Balbi, que se prolongará durante más de un siglo, hasta que Jean-Georges Noverre (1727-1810) estableciera las bases de la danza moderna como género independiente.[384]*La finta pazza* se constituyó como el modelo prototípico del nuevo género de ópera veneciana.

El material gráfico perteneciente a la edición parisina de *La finta pazza*, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, muestra los magníficos diseños con los que Torelli logró trascender las fronteras italianas. Las estampas presentan las distintas escenas, cuya estructura se basa en la idea cosmológica medicea de los cuatro elementos,[385]a través de un palco-escénico formado por una variación de orden dórico que sustituye las columnas por pilastras sobre basamento, cuya decoración alterna unos anillamientos cuadrangulares con motivos piramidales (muy similares a uno de los diseños ilustrativos que Serlio incluyó en el Libro IV, XVIII, donde se muestra la tipología de sillar rústico de forma de diamante), sobre las que directamente se apoya un entablamento en cuya decoración alternan triglifos y bucráneos con unos elementos circulares, un planteamiento arquitectónico que, hasta en los elementos decorativos, alude a la robustez y fortaleza de la corte francesa.

La primera ilustración (Fig.116) que aparece en el libreto francés es la magnífica antiporta en la que una mujer alada, posiblemente una alegoría del drama, coronada de laurel y con una rama en la mano, se apoya sobre el pedestal sobre el que reza el nombre de la obra junto a los autores de la misma, incluido Giacomo Torelli, así como la reina a la que se dedica dicha representación, Ana de Austria, cuyas armas aparecen sustentadas por unos putti en la parte superior. Al fondo una serie de elementos

384 La Formación del Profesorado de Danza y Arte Dramático de Andalucía, Edita: Junta de Andalucía Consejería de Educación y Ciencia, 2002. p. 83.

385 GUARINO, Raimondo. Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato, in *Teatro e Storia*, VII, 1992, p.51.

arquitectónicos representativos de la capital francesa, cuyo diseño se atribuye a Stefano Della Bella, siendo el autor de la figura alegórica Cochin.[386]



Fig 116. Antiporta de La finta pazza, Giacomo Torelli, libreto publicado en París en 1645. BNF *https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f3.item#*

Aunque la gran mayoría de las escenografías que Torelli creó para la puesta en escena de la obra en Venecia se mantuvieron, para la representación parisina se realizaron algunas variaciones, como la eliminación de la escena del infierno que se incluía en el tercer acto del libreto veneciano de 1641,[387]o la creación de un nuevo escenario para la ambientación del prólogo, el *Jardín de la diosa Flora* (Fig.117), que muestra un entorno natural, al aire libre, donde Aurora aparece volando en su carro. Este jardín carece por completo de elementos arquitectónicos, sin embargo, la disposición de las arboladas

386 DEARBORN MASSAR, Phyllis. Valerio Spada, Seventeenth-Century Florentine Calligrapher and Draughtsman, in *Master Drawings*, Autumn, 1981, Vol. 19, No. 3 (Autumn, 1981), pp. 251- 275+319-344 / p. 254.

387 Edición veneciana de *La finta pazza*, Venezia: Gio. Battista Surian, 1641. http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000026

alude a la idea de una naturaleza sometida a una ordenación arquitectónica, muy en consonancia con el modelo de jardín francés, con un ostensible predominio de la línea recta, donde son los elementos vegetales los encargados de trazar una línea visual hacia el centro de la escena, donde se dirige el carro de Aurora y donde se encuentran los elementos principales, la corona real y el palacio dispuesto en tres niveles superpuestos.



Fig 117. Escenografía de La finta pazza por Giacomo Torelli, Prólogo, Jardín de Flora, libreto publicado en París en 1645. BNF: Département Arsenal. GALLICA. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f10.item

Otra de las variaciones respecto al libreto veneciano fue la inclusión de elementos icónicos de la capital de la corte a fin de generar una mayor empatía del público francés. Este es el caso del grabado de la escenografía diseñada para las dos primeras escenas del primer acto (Fig.118), situada *en el Puerto de la isla de Scyros*, donde se muestra una vista desde el puerto con una serie de alusiones locales, como el *Pont Neuf*, la estatua de Enrique IV, las casas de la plaza pública (*Place Dauphine*): que bifurcan el trazo visual por medio de la apertura a las dos calles de sendos lados, y en la lejanía, las

torres de *Notre-Dame*, elementos que aparecen igualmente en la ilustración de la portada del libreto parisino de 1645, que retoma el recuerdo de las escenografías de otro espectáculo presentado en Roma en 1638 con motivo del nacimiento del futuro Luis XIV, *La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire* de Ottaviano Castelli (1598-1680) de Angelo Cecchini, con escenografías de Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), donde en uno de los diseños se representó el *Pont-Neuf* iluminado por fuegos artificiales.

En cuanto a los elementos laterales de la composición, en el lado izquierdo se desarrolla una muralla con un sucesión de torres redondas, que de alguna manera remiten a la el Torre de Nesle de París, con bases en talud, redondas y ortogonales, en cuya parte superior asoman otras torres y una cúpula.

En la parte central y asociadas a los elementos naturales (agua y aire: muy en la línea de los planteamientos alquímicos en alusión a los cuatro elementos de la naturaleza que ya habían quedado codificados desde Buontalenti) aparece en el cielo Minerva, Juno y Thetis sobre una caracola arrastrada por delfines en el mar, mientras a la derecha se dispone una batería de proas de barcos amarrados a continuación de una robusta torre de ladrillo. La adaptación parisina de esta escena parece tener su modelo de origen en la fórmula elaborada por Torellli para la representación de las escenas portuarias, donde en los modelos italianos parece basarse en la vista de la piazzetta veneciana,[388]ya ensayadas en los diseños de escena como la primera del *Bellerofonte* (1642), donde al igual que en la imagen portuaria de *La finta pazza*, el escenógrafo veneciano representa la ciudad de Venecia al fondo de la composición, donde la torres del puerto son cuadradas, como las del Arsenal veneciano, existiendo un referente aún anterior de este tipo de disposición en la escena de la *Sincerita Trionfante* diseñada por Giovanni Francesco Grimaldi en Roma en 1638, representación llevada a cabo precisamente en la residencia del embajador francés en Roma para celebrar el nacimiento del hijo del

388 Para las representaciones de la Piazetta di Venezia y los modelos teatrales, especialmente los torelianos: JOHNSON, Eugene J., Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dec., 2000, Vol. 59, No. 4 (Dec., 2000), University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians pp. 436-453 https://www.jstor.org/stable/991620

Defín, el futuro Luis XIV,[389] en la que dos robustas torres cilíndricas enmarcan una solución similar a la del *Puerto de la isla de Scyros* de *La finta pazza*



Fig 118. Escenografía de Giacomo Torelli para La finta pazza, Puerto de la isla de Scyros, Acto I, escenas 1-2, libreto publicado en París en 1645. BNF, Département Arsenal. GALLICA.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f17.item.zoom

La escena correspondiente al segundo acto, *Piazza delle Citta* (Fig.119), en la que aparece Aquiles dispuesto a ir a la guerra, se desarrolla en un espacio urbano creado por una serie de arquitecturas. En el primer plano, casi en la boca del proscenio, se muestran el obelisco que está en el lado derecho, y un edificio con elementos que remiten al orden rústico: como los refuerzos que se muestran en los vanos, con su base en talud, característica de la arquitectura militar: símbolo de la fortaleza de la corte, articulado en tres niveles, siendo el intermedio el que presenta unas esculturas antropomorfas que hacen función de columnas, igualmente en relación con la idea del sometimiento

[389] BJURSTRÖM, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, National Museum Stockholm, 1962, p.138.

asociado al poder. A continuación, un segundo tramo arquitectónico donde se aprecian dos edificios con similares características articulados a tres niveles, y un último tramo en el que se disponen dos volúmenes arquitectónicos iguales, formados a base de unas esbeltas columnas de orden gigante con fustes lisos y capiteles jónicos. La tipología del orden gigante o colosal tuvo mucha difusión en Francia, ya que constituía uno de los elementos fundamentales del denominado *Le Grand Style*, un programa decorativo clasicista cuyo objetivo era manifestar los ideales absolutistas del reinado de Luis XIV: la unidad nacional, la grandeza y el poder que proporcionaba el reinado absolutista del Rey Sol, al que por medio de estos grandiosos despliegues arquitectónicos se asociaba al monarca francés a la figura de los grandes emperadores como Julio César o Alejandro Magno. Dentro de los diversos planteamientos de este tipo de orden gigante o colosal se encuentran ejemplos como la fachada oriental del palacio del Louvre, donde se desarrolla una serie de dobles columnas de orden gigante con capitel corintio; o la fachada del Palacio de Vaux-le-Vicomte con sus imponentes pilastras gigantes de capitel jónico; o ejemplos anteriores como el pórtico del ala sur del Castillo de Écouen, donde cuatro columnas de orden gigante con capiteles corintios enmarcan las esculturas de los Esclavos de Jean Goujon (1510-1569).

El lado izquierdo se cierra con otra edificación en talud, esta vez más acentuado que el del mencionado edificio del primer plano derecho de la composición. En la otra mitad de la escena, a continuación del obelisco, una gran fachada dividida en tres niveles que quedan articulados por un orden dórico, y que se unen en la parte superior por una cornisa corrida que los articula proporcionando una continuidad arquitectónica en contraposición con los edificios de la parte izquierda.

En la parte superior de la escena, unas nubes (de nuevo remitiendo al esquema planteado por Buontalenti en *La Armonía de las Esferas*) se elevan desde el horizonte y despliegan una gloria donde aparecen Iris y Júpiter entronizados, que rodeados por los dioses del Olimpo ocupan la parte central donde se proyecta una larguísima fuga que discurre entre los dos edificios que representan las puertas de la entrada a la ciudad distribuyendo el espacio y generando tres calles, una a cada lado y otra central.



Fig 119. Escenografía de La finta pazza por Giacomo Torelli, Piazza della Citta, Acto II, escena 8, Acto III, escena 4, libreto publicado en París en 1645. BNF: Département Arsenal. GALLICA. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f51.item.zoom#

Este esquema de distribución espacial *tripartita* que fue utilizado aquí por Torelli en las escenografías del *Puerto en la isla de Skyros* y *la Plaza de la ciudad*, había sido ya empleado por Parigi, partiendo de los planteamientos de Palladio, a partir de los diseños de las calles vitruvianas, en *Il Solimano*; e igualmente utilizado ya por Torelli en los decorados de *Venere Gelosa* (1643), obra también perteneciente a su etapa veneciana, y codificados antes aún en el tratado de su maestro Sabattini, donde se plantearon una serie de escenas con diversos puntos de fuga, incluyendo este tipo de disposición. Sin embargo, ya desde el siglo anterior se pueden rastrear muestras de esta fórmula compositiva usada en 1530 en el diseño de una escena atribuida a Antonio da Sangallo el Viejo; en 1570 otro similar que pudo ser creación de Francesco Salviati o Alesandro

Allori (1535-1607) y en 1580, una triple perspectiva de Orazio Scarabelli para los festivales de 1589.[390]

La estampa del *patio del palacio real de Licomede* (Fig.120), que corresponde al diseño escenográfico que aparecía en la tercera escena del primer acto y en la séptima del segundo, representa la escena en la que Aquiles se disfraza de mujer entre las hijas del rey Licomedes. Se plantea un espacio formado por una sucesión de columnas dóricas anilladas y pareadas que sustentan un friso con decoración de triglifos y una cornisa que marca una alternancia visual en la parte superior, coronada por unos elementos vegetales, fórmula que se replica en ambos lados del diseño de Torelli. De nuevo la incorporación de las columnas dóricas, que presentan ciertos elementos manieristas por medio de los anillamientos, característica que más tarde desarrolló también Ferdinando Tacca en algunos de sus diseños, remiten a la idea del poder del gobernante, Licomede, que igualmente se relacionan con los diseños de Philibert Delorme para el Palacio de la Tullerías, donde se representan distintos órdenes con estos anillamientos cuya fórmula se auto-atribuyó como creación original y que él mismo definió como el nacimiento de un orden francés.[391]En el medio, una arquitectura adintelada con un arco flanqueado por dos pares de columnas anilladas y rematada por una forma híbrida de frontón curvo y triangular, marca el centro geométrico de la composición, en el que fugan todos los puntos, potenciado por la disposición hemicíclica de los personajes que ocupan el segundo plano de la escena y que guían la mirada hacia el arco a la vez que suavizan el efecto sistemático de la repetición columnaria.

Este sistema compositivo, de patio cerrado por con logias y columnatas, que en el caso concreto de este diseño escenográfico parece una adecuación al orden dórico de la ornamentación de los fustes de orden jónico del fondo de escena *Cortile del Re di Nasso* de *Venere Gelosa* (Fig.121), puede partir de referentes romanos de la arquitectura palaciega, donde se encuentran planteamientos similares en los patios de la Villa Borghese y del Palacio Mattei, ambos con las logias y por las estatuas que rematan los balcones o descansan sobre columnas.

---

390 MERINO, Esther, BLÁZQUEZ MATEOS Eduardo. 2014, pp. 41- 42.

391 BJURSTRÖM, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, National Museum Stockholm, 1962. pp.138-139.



Fig 120. Escenografía de La finta pazza por Giacomo Torelli, patio del palacio real de Licomede, Acto I, escena 3, Acto II, escena 7, libreto publicado en París en 1645. BNF: Département Arsenal. GALLICA. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f24.item

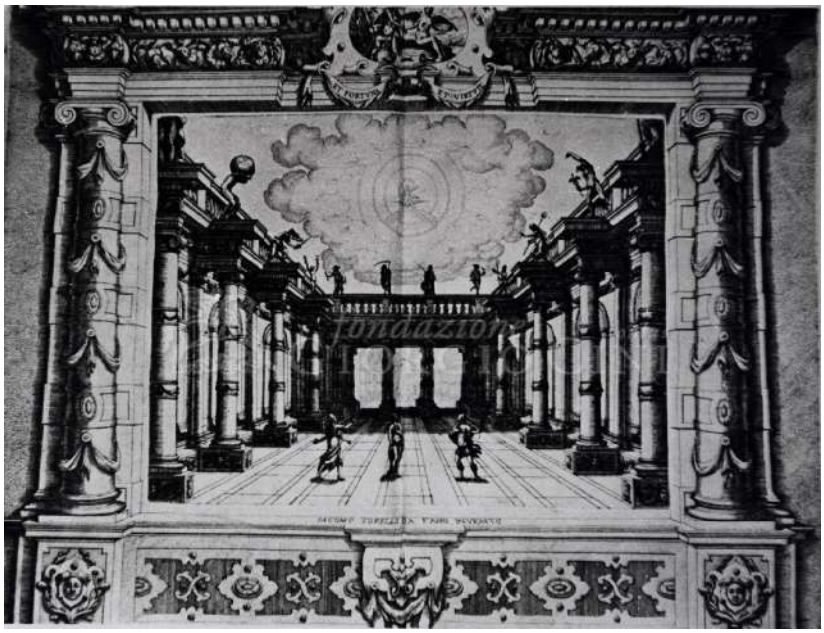


Fig 121. Diseño de Giacomo Torelli para Venere Gelosa,1643, Cortile del Re di Nasso, dim: 181x239 mm, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Povoledo, inv. 56_037.

Uno de los elementos más característicos del teatro barroco son las escenas de jardines en sus distintas variantes. Una de éstas es la que se plantea por medio de la simbiosis entre la arquitectura y el elemento natural. Las enormes estructuras arquitectónicas contrastan con los modestos elementos vegetales que se disponen helicoidalmente en estos soportes antropomorfos y las pérgolas, en la línea de la reflexión de Katrina Grant[392]aludiendo precisamente a la sistemática inclusión de las arquitecturas monumentales en los jardines de las escenografías del siglo XVII que contrastaba con la concepción de espacios más pequeños e íntimos ideados para el recogimiento. Es ejemplo de ello la siguiente imagen que representa *el jardín de Licomede* (Fig.122). Se trata de un espléndido diseño arquitectónico donde unos soportes antropomorfos sobre los que discurre un elemento vegetal helicoidalmente. Este recurso introducido por Torelli, que evoca una variante de la tipología de columnas salomónicas, como la del *Tempio di Giove* que incluyó en las escenografías para *Il Bellerofonte* en 1642: siendo aquellas una de las primeras veces que se presentaba esta fórmula en el ámbito escenográfico, sustentan una pérgola que da acceso a un espacio abierto que conduce a otra estructura igual que la mencionada que antecede a un potente arco con un almohadillado rústico. Igualmente parece haber empleado un léxico muy similar, aunque con una disposición diferente en un diseño de 1661 (Fig.123), que, Per Bjurström asoció a un posible diseño para la obra *Les Facheux*,[393]en el que la ostensible presencia de de los estípites, muy semejantes a los empleados en *la finta pazza*, articulan una serie de arcos que dan a una estancia ajardinada.

392 GRANT, Katrina. *Landscape and the Arts in Early Modern Italy. Theatre, gardens and visual culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022, p.9.

393 BJURSTRÖM, Per. National Museum Stockholm, 1962. p.183.



Fig 122. Escenografía de La finta pazza por Giacomo Torelli, Acto III, escenas 5-8, libreto publicado en París en 1645. BNF: Département Arsenal. GALLICA.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15118548/f70.item.zoom



Fig 123. Diseño de Giacomo Torelli, 1661, Theatersammlung, National Bibliothek, Viena (Cat. no.51.)

Parece que hay un interés por la búsqueda de distintas propuestas del planteamiento de las columnas torsas, teniendo otra variante naturalista, también en *Bellerofonte*, en la escena del *Giardino Reale* (Fig.124), para adecuar este recurso arquitectónico a las escenas agrestes, donde Esther Merino señala una alusión a las columnas torsas en el entrelazo de los árboles que aparecen en primer término,[394]tipología que remite a modelos dentro del contexto genovés, como el del frontispicio de la fábula de Giovanni Giacomo Imperiale (1554-1622) de 1611, *Stato Rustico* (Fig.125) donde unos troncos se enroscan helicoidalmente formando un pórtico rústico-naturalista que enmarca un concierto rústico bajo una pérgola formada por dos festones frutales. El jardín se proponía como uno de los entornos escénicos más adecuados y sorprendentes, en el que se daban cita estatuas, arquitectura: especialmente aunque no únicamente la alusión al concepto de ruina y el orden rústico; y naturaleza en sus diversas manifestaciones, el jardín era *il grado ultimo dell'artificio effimero*, en palabras de Maria Adriana Giusti,[395]un entorno donde se podía plantear una mayor variedad de propuestas.

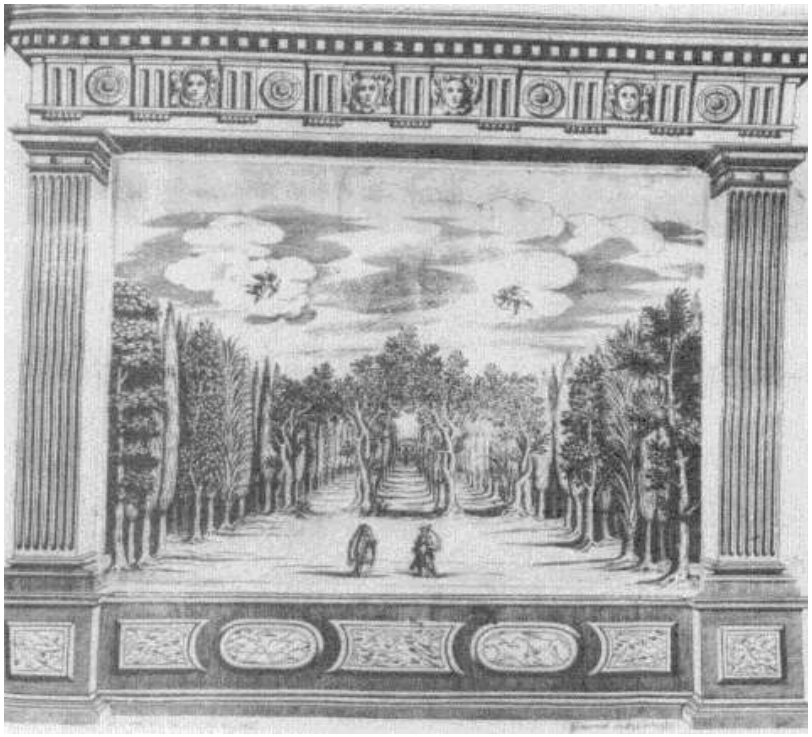


Fig 124. Escena de Giacomo Torelli (1608-1678) para Il Bellerofonte, 1642, Venecia

394 MERINO, Esther. Universidad de Sevilla, 2011, p. 100.

395 GIUSTI, Maria Adriana. Teatre di rocce, di rovine di fiori, in *Lo Specchio del Paradisso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Silvana editoriale, 1997, p.138.



Fig 125. Frontispicio grabado por Philippe Thomassin (1562-1622) de Lo Stato Rustico di Giovanni Vizenzo Imperiale, impreso en Génova en 1611 por Giuseppe Pavoni. https://books.google.es/books?id=i4bnZQJBMWUC&pg=PP5&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

Además de las motivaciones relacionadas con el deseo de adoptar esta obra como expresión de vanguardia en lo relativo al ámbito de las políticas culturales de las distintas cortes, el motivo primordial de representar esta obra, tanto en Francia, como posteriormente en Génova, sería un afán por mostrar la legitimación de cada estado como reducto de poderío y libertad, fundamento generador de la obra en su originaria concepción veneciana, que paradigmáticamente acabó siendo una especie de marchamo del que se valieron potencias rivales como Génova para manifestar un orgullo patrio, ingeniosamente conducido por la élite gobernante para tratar de sobreponerse a la vicisitudes del entramado bélico en el que se encontraban inmersos, entre España y Francia fundamentalmente, aprovechando además, en el caso genovés, una conexión directa en el tipo de decoración empleado, a base de festones y volutas, con un

considerable número de palacios genoveses que adoptaron esta fórmula ornamental en fachadas y patios, tal como señala Per Bjurström en su monografía sobre Torrelli.[396]

La excelente acogida de la iniciativa de Mazarin, supuso un incentivo para organizar el montaje de otra producción, cuyas escenas correrían de nuevo a cargo de Torelli, *Egisto,* de Francesco Cavalli, que fue presentada en 1646. Aunque esta obra tuvo una acogida aceptable, no logró el éxito de *La finta pazza.* Sin embargo, la persistente voluntad del cardenal por la promoción del teatro en Francia, pronto lo llevó a requerir el montaje de otras obras, entre ellas una ópera llamada *Orfeo*, con música de Luigi Rossi (1597-1693) y texto de Francesco Buti (1604-1682), quien hizo una adaptación libre del mito con el fin de introducir alguna modificación que glorificara el poder del rey Luis XIV. La obra se estrenó en 1647 en el teatro Palais-Royal, de nuevo con efectos de escena y diseños escenográficos de Torelli.
Pero no fue hasta tres años después cuando le fue asignado el montaje de otro drama mitológico titulado *Andromède*.

3.1.3 Andromède - 1650

El 1 de febrero de 1650, en plena Fronda, se presentó en París el montaje de la ópera la *Andromède,* con libreto de Pierre Corneille (1606-1684) y música de Charles Coypeau d'Assoucy (1605-1667), donde de nuevo, se ponían ante el público francés del Petit Bourbon las espectaculares escenografías de Torelli, de que se han conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, seis magníficos grabados del pintor y grabador francés François Chauveau (1613-1676), que se publicaron en Rouen en 1651, donde Torelli incluye un repertorio de diseños escénicos que continúan mostrando una predilección por la perspectiva monofocal creada por medio de los diseños arquitectónicos de las escenas, que atraían la atención hacia el horizonte creando el efecto de que el escenario del teatro parecía extenderse hasta el infinito.

En relación a esta ópera y su paso por Génova, se sabe que se representó allí una obra bajo el nombre de *Andrómeda*, como figura en el listado de Luigi Tommaso

[396] BJURSTRÖM, Per.1962. pp.84-85.

Berlango.[397]Sin embargo, aunque se sabe que fue dentro de la primera mitad de siglo, no se especifica la fecha exacta, con lo que no se sabe exactamente de qué versión de *Andrómeda* se trata.

Ya en la segunda mitad del *Seicento* los trabajos de ingeniería aplicados a los efectos escénicos habían tenido un enorme desarrollo y eran cada vez más mencionados explícitamente en los relatos de las representaciones, ámbito en el que Torelli produjo una de las mayores aportaciones al campo de la escenografía. La creación de nuevos medios técnicos para mover escenarios permitieron rápidos cambios escénicos que posibilitaron la total transformación de la escena ante la vista de la audiencia, a la manera de las impresionantes mutaciones realizadas ya en *la Pellegrina* por Buentalenti. Pero los ágiles cambios de decorado de Torelli se podían realizar gracias a un sistema de propia invención, aunque seguramente partiendo de algunos de los ingenios de Sabattini (Fig.126), llamado sistema de alas móviles o contraventanas, conocido como sistema de *pole and chariot*, mecanismo por el que los bastidores laterales, que generalmente se disponían en ranuras en el suelo del escenario, se abrían dentro o fuera, según fuera necesario en cada escena. También diseñó una maquinaria para hacer volar a los personajes en carros o nubes por el escenario, así como efectos que simulaban los cambios meteorológicos, etc,[398]como el mecanismo creado por Torelli para el prólogo de la producción de *La finta pazza* de 1641, por medio del cual se hacía que uno de los personajes apareciera montado sobre un dragón en la parte trasera del escenario y luego avanzara hacia el frente.

Esta importante preeminencia de los despliegues técnicos queda confirmada en la *Andrómeda* de Pierre Corneille por medio de las directrices del propio autor para esta obra, donde por un lado explica que dicha representación se planteó desde el concepto de la semejanza del teatro con la naturaleza, mientras igualmente también señala que lo que le importa no es "tocar la mente con la fuerza del razonamiento" sino "satisfacer la vista con la brillantez y diversidad del espectáculo" que ofrecen los efectos de las

397 BELGRANO. Firenze, 1871. p.118.

398 CRABTREE, Susan & BEUDERT, Peter. *Scenic Art for the Theatre*. Ed. 2. Focal Press. 2005. p. 380. Burlington, EUA.

máquinas de Torelli,[399]lo que manifiesta que una parte sustancial del mensaje de la obra se había puesto en el aparato escenográfico.

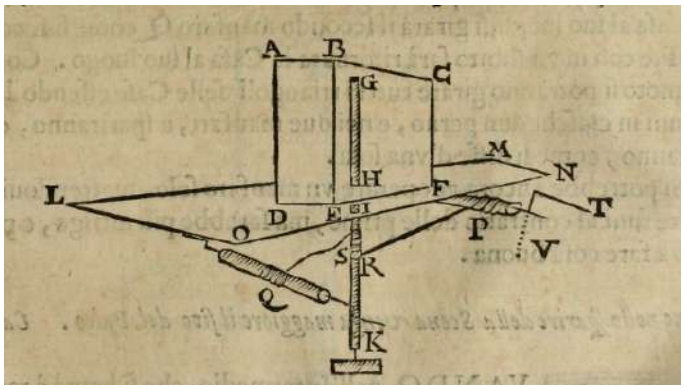


Fig 126. Diseño de Nicola Sabattini de máquina para realizar mutaciones de escena, incluido en el Cap.7, Come si possano mutare le escene nel terzo modo, de su tratado Pratica delle Scene e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini, In Rauenna: Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli,1638. https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/n1/mode/1up

La escenografía encargada de abrir la obra y ambientar el prólogo (Fig.127) de la misma fue una espectacular visión de un entorno agreste donde a través de una gruta, sobre la que aparecía el carro del Sol y Melpómene volando hacia éste, se divisaba el mar. La escenografía mostraba, a modo de síntesis, la alusión a los cuatro elementos de la naturaleza: el acuático por medio del mar, el viento a través de las figuras que vuelan en este medio, la tierra por medio del entorno forestal y el ígneo, tal vez representado por la presencia del carro solar.

El tema de la caverna alude directamente a la naturaleza dionisiaca del ser humano, lo salvaje, que vendría a ser iluminado por el sol, la luz del conocimiento, a modo de metáfora visual que simbólicamente venía a representar el poder ordenador del gobernante mejor capacitado.

Este tipo de escenas con gruta fue algo sobre lo que Torelli fue trabajando en diferentes montajes, pero sobre un modelo asentado muy similar, casi a modo de plantilla. Este de *Andromede*, por ejemplo, es prácticamente igual que el que realizó en 1654 en la escena del prólogo de *Le Nozze di Peleo e di Teti*: auspiciada igualmente por el Cardenal

399 TKACZYK, Viktoria. L'École d'ingénierie scénique de Giulio Parigi (1608-1680). *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, 2016, vol. 4, no 4, pp. 99-117 / p.112.
https://doi.org/10.4000/artefact.354

Mazarino y representada en la sala *Petit Bourbon* el 14 de abril de 1654, donde se mostraba un paisaje campestre con una caverna rocosa a modo de arco triunfal en cuyo trono se encontraba a Apolo, encarnado por el joven monarca francés, rodeado por las musas, entre las que aparecen Enriqueta de Inglaterra, la Princesa de Conti, y otras personalidades de la nobleza.[400]


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 127. Grabado por François Chauveau de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Escena del prólogo Melpomène vuela hacia el carro del Sol y habiéndose colocado junto a él, unen sus voces y cantan en el aire en alabanza al rey. 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie.

400 CHRISTOUT, Marie-Françoise. Les Noces de Pélée et Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet dansé par le Roi (1654), in Baroque, 5, *La fête théâtrale et les sources de l'opéra.* 2012, p. 4.

La siguiente escenografía titulada *La estrella de Venus* (Fig.128), en alusión a la figura de la diosa que domina toda la escena en la parte superior, el registro destinado a los dioses desde los planteamientos de Buontalenti, plantea todo un repertorio arquitectónico formado por edificios adintelados, arquitecturas circulares y pórticos, donde se muestran distintas tipologías de pilastras y columnas: dóricas, y jónicas, aludiendo respectivamente al carácter fuerte y femenino de la diosa, y las corintias dispuestas en los edificios más próximos. Todo ello parece seguir la directrices vitruvianas expresadas en el segundo capítulo del Libro I: *Para Venus, Flora, Proserpina y las Náyades los templos serán corintios, pues poseen cualidades apropiadas por su delicadeza, ya que son templos esbeltos, adornados con flores, hojas y volutas, que parecen aumentar el esplendor de tales divinidades. Si se levantan templos jónicos a Juno, Diana, Baco y otras divinidades similares, se logrará una solución intermedia pues poseen unas características que suavizan la índole austera propia del estilo dórico y la delicadeza del corintio.*[401]

En el centro de la composición el majestuoso arco con frontón curvo y pilastras dóricas que terminan en un triglifo respectivamente, flanqueadas por otros dos pares de pilastras rústicas: a cuyos pies se encuentran una serie de piedras, que aluden al concepto de ruina que se remarca con el deteriorado frontón, da acceso a un espacio que se prolongación casi infinitamente, y que parece sugerir de nuevo una bifurcación de la que parten las tres trayectorias ya mencionadas anteriormente de la disposición tripartita, que aquí se intuyen.

Torelli planteaba una serie de elementos de la arquitectura clásica que parecen estar en un estado perfecto y que contrastan con este arco en ruinas ante el que se manifiesta la diosa.

La disposición del arco sigue las propuestas de Serlio (Libro IV) sugiriendo que este tipo de ornamentos rústicos, ejemplificado con una arco similar al de la composición escenográfica, servían para cerrar algunos espacios como plazas, dignificando además

401 POLIÓN, Vitruvio. Libro I, Cap II, en *Los diez libros de arquitectura*, (Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Oliver Domingo), Alianza, 1995, p. 34.

las viviendas que se encuentren cerca, y proponiendo de igual manera el orden dórico como apropiado.[402]


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 128. Grabado por François Chauveau de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Acto I, La Estrella de Venus. 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie. GALLICA.

En la tercera escenografía que aparecía (Fig.129) ante los ojos de los espectadores se representa el momento en el que Aeole y ocho vientos elevan a Andrómeda a las nubes en plena tempestad, con truenos y relámpagos, en medio de un precioso jardín. Al igual que ocurría en la escena del *Jardín de Licomede* de *La finta pazza*, Torelli incluye estos enormes estípites antropomorfos, que evocan las cariátides griegas del Erecteion, sobre los que se asientan unos tímpanos triangulares, a los que suceden unos volúmenes arquitectónicos de orden jónico que avanzan alternándose con los esbeltos árboles y los

402 SERLIO, Sebastiano. Libro IV, Del Ornamenteo Rustico, XI, en *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Boloñes; en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios [sic]; con los exemplos de las antiguedades; agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando arquitecto, Impreso en Toledo: en casa de Iuan de Ayala*, 1552, BNE, p. R/10246 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1

nichos donde se alojan esculturas clásicas a las que siguen otros soportes antropomorfos, cuya parte inferior aparece enrollada helicoidalmente aludiendo, nuevamente, de una forma imaginativa al componente de las espiras de las columnas salomónicas, desprovistas en estas escenas del componente sagrado cristiano. En el centro, la impresionante pérgola vegetal *di verzura* enmarca la larguísima fuga que nos remite a una especie de puerta monumental. Por medio de los estípites que soportan los respectivos entablamentos y las columnas jónicas representadas a continuación a sendos lados parece que Torelli estaba planteando una deconstrucción de la hibridación de órdenes del Erecteion, dispuestos aquí en sucesión de volúmenes en todo un proceso de reelaboración del lenguaje arquitectónico que se iba despegando ya de la representación realista basada en la restitución arqueológica típica de la primera mitad del siglo.



Fig 129. Grabado por Chauveau, François de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Acto II, Scena di giardino con apparenze. 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie.

Analizando los conjuntos escenográficos de las obras tratadas parece que la producción de Torelli estaba centrada en la creación de unos diseños arquitectónicos más orgánicos y naturalistas, tal vez pensando en elaborar una sintaxis arquitectónica alternativa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 130. Grabado de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Acto III, perteneciente a la edición francesa del libreto de 1651 publicado en París por Charles de Sercy, para ser representada en el Teatro Real de Bourbon. BNF en Département des Livres Rares.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623307z/f81.item.r=corneille%20andromede.zoom

Tal vez la escena más dramática es la del sacrificio de Andrómeda (Fig.130.), finalmente salvada del monstruo marino por Perseo, quien aparece volando a lomos de Pegaso en este diseño que guarda ostensibles concomitancias con una escenografía diseñada por Francesco Guitti en 1639 (Fig.131) para el montaje en el Teatro della Sala Grande de Ferrara de la obra homónima del libretista Ascanio Pio (-/1649) y el compositor genovés Michelangelo Rossi (1601-1656),[403]con motivo de la boda de Cornelio Bentivoglio y Constanza Sforza.

[403] PIO DI SAVOIA, Ascanio. *L'Andrómeda*, in Ferrara: Suzzi, Francesco, 1639, en el Getty Museum: ihttps://archive.org/details/landromedaferrar00pioa/page/n2/mode/1up

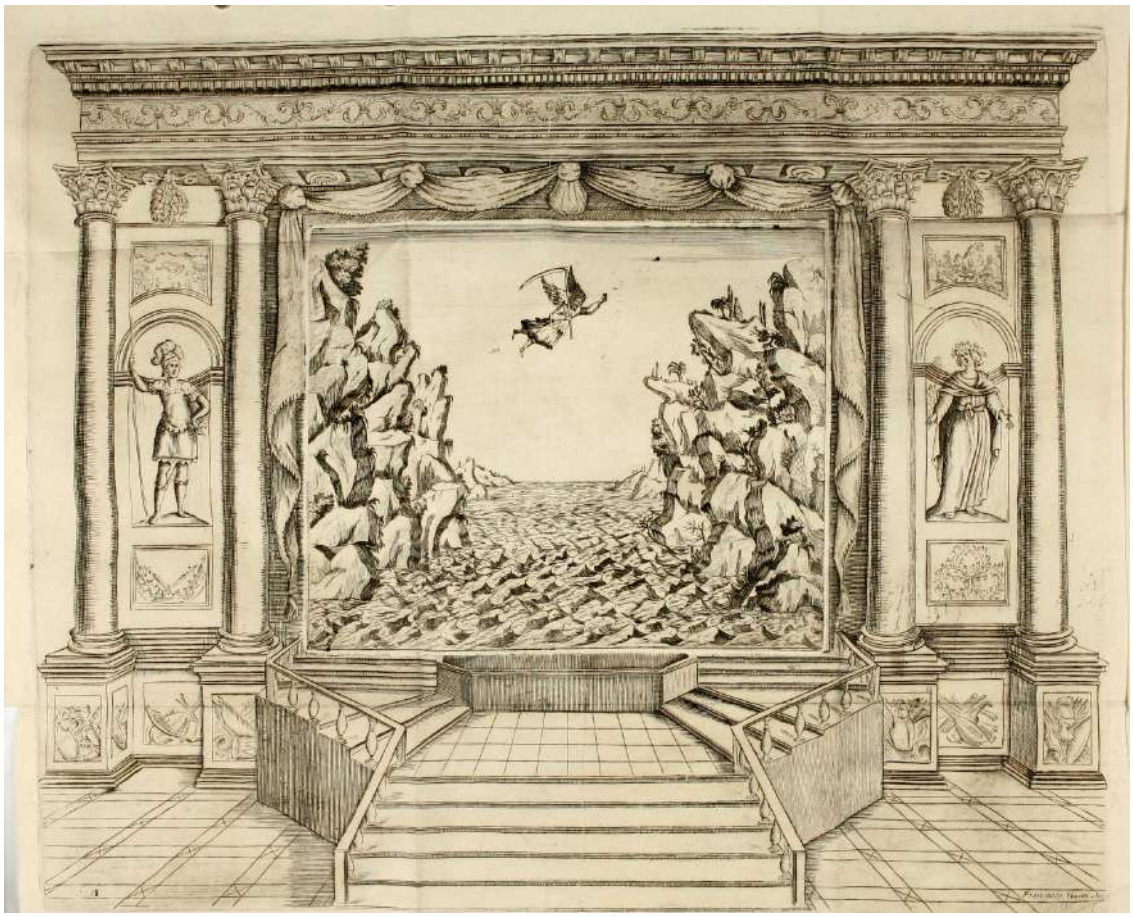


Fig 131. Diseño escenográfico de Francesco Guitti incluido en el libreto de la edición de Ferrara de 1639 de Andrómeda, Getty Research Institute, Museo Getty, Id: landromedaferrar 00pa

Torelli representaba una naturaleza completamente violenta, por medio de los afilados riscos que se muestran en la especie de desfiladero entre el que la bestia marina aparece en medio de un mar lleno de olas. Se trata de una representación de las fuerzas descontroladas de la naturaleza, una manifestación del caos, del mal en el mundo cristiano, cuya amenaza acaba siendo aplacada por héroe o dios, cuya protección restituye el caos y asegura un equilibrio. De esta misma manera, o muy similar, se encuentran la lucha de Apolo derrotando a Piton, a menudo representado como una especie de serpiente gigante, muy similar al monstruo marino de esta tragedia, o incluso en el ámbito cristiano San Miguel sometiendo al demonio con la misma simbología de sometimiento del mal, siempre encarnado en una monstruosa criatura, por el bien, cuya encarnación solía asociarse al gobernante. En definitiva se trata de la representación de las fuerzas descontroladas de la naturaleza que han de ser ordenadas y controladas por sometimiento a la única persona capaz de llevar a cabo esta misión, es decir el soberano.

La dramática escena, contrasta con la siguiente (Fig.132), donde una serie de arcadas con columnas jónicas anilladas sobre las que discurre un friso decorado en el que se disponen una sucesión de motivos florales, enmarcan la imagen del triple pórtico articulado en dos niveles: el inferior de orden jónico y el superior corintio, con unos motivos vegetales que ascienden por los fustes helicoidalmente, planteando una variante de la columna salomónica, y rematado por un frontón curvo que genera un juego de curvas y contracurvas, siendo en esta parte superior donde hace la aparición en su carro la diosa Juno. El planteamiento de los órdenes arquitectónicos da las pautas simbólicas que definen el carácter de la escena, sacralizada por la inclusión de la variante del orden salomónico por la presencia de la diosa madre, y el órden jónico asociado a las deidades femeninas, mientras que el elemento vegetal de los fustes decorados helicoidalmente que conectan con los capiteles de origen naturalista atribuidos a Calímaco podrían aludir a la sabiduría y protección que Juno brindaba a Fineo, así como la protección que Ana de Austria otorgaba al joven Luis XIV, mientras se plantea al mismo tiempo la idea del orden crsitaiano asociado al poder mayestático del monarca, contra el desorden pagano.

La sucesión de figuras dispuestas en cada columna dota a la arquitectura de un gran decorativismo, sin restar sin embargo contundencia, fórmula que Torelli empleó igualmente en el diseño escenográfico titulado *Campos Elíseos* (acto III, escena 5) de *La Venere Gelosa,* estrenada en el *Teatro Novissimo* de Venecia en 1643.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 132. Grabado por François Chauveau de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Acto IV, Juno en su carro asegura a Phinée su protección, 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie.

La última escenografía (Fig.133) presenta una imponente arquitectura cupulada que se emplaza sobre un pórtico adintelado formado por tres arcos precedidos por dobles columnas corintias sobre pedestal. Todo ello se encuentra enmarcado por un juego de dobles columnas corintias con dobles pilastras del mismo orden, que discurren sobre basas decoradas con relieves, sobre las que se desarrolla un entablamento a base de cornisas entrantes y salientes rematado por unas balaustradas donde se emplazan una serie de estatuas. La elección del orden corintio como el más refinado y elaborado de los órdenes por la decoración de su capitel se justifica por la presencia de las deidades que ocupan la parte superior de la composición, donde a un lado se encuentra Juno con Perseo y Cefeo, y al otro se Neptuno con Andrómeda y Casiopea, mientras el gran Júpiter (el Zeus Griego) se encuentra sobre la cúpula presidiendo la unión.

La escena presenta todo un alarde de decorativismo por parte de Torelli desarticulando un espacio centralizado como el de la cúpula, cuyo cuerpo está abierto en una original

propuesta de aletones, a modo de enormes modillones, que se asientan sobre el espacio rectangular de la triple arcada ante el que se sacraliza la unión matrimonial. En dicha unión Neptuno, dios de los mares y los océanos, aparece con Cassiopea y la princesa Andrómeda otorgando la prosperidad y fertilidad de su elemento como proporcionador de vida; mientras Juno brinda su protección a Cefeo y a Perseo.


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig 133. Grabado por François Chauveau de la escenografía de Giacomo Torelli para Andrómeda, Acto V, Juno con Cefeo, padre de Andrómeda, y Perseo; Jupiter y Neptuno hace el mismo honor a Cassiopea y a la princesa Andrómeda, 1651. BNF, Departément Estampes et Photographie, GALLICA. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406338d.r=.langEN

3.1.3.1 Giacomo Torelli

Giacomo Torelli (1608-1678), apodado *Il gran stregone* (el gran hechicero), fue uno de los artistas teatrales más famosos e influyentes de todos los tiempos, y sin duda alguna, el encargado de tomar el relevo de toda la tradición escenográfica toscana y venecia, así como de marcar la línea a seguir en los diseños de escena durante prácticamente las dos décadas del siglo XVII que discurrieron desde las creaciones escenográficas de *La finta pazza* en 1641. No se sabe mucho sobre los primeros comienzos de este artista natural

de Fano, pero se cree que tras haber realizado algunos diseños escenográficos para producciones locales tras lo que se formó en el círculo florentino de los Parigi, donde pudo asimilar el espectacular despliegue escénico de los espectáculos de los Medici, aunque se piensa que tal vez también pudo haber trabajado en centros como Parma como ayudante de Aleotti, aunque parece más plausible que haya podido trabajar en Pesaro: donde estuvo activo su maestro Sabattini, o Ferrara: donde pudo haber estado en contacto con Guitti del que parece haber asimilado algunas tipologías escenográfica, ambos activos centros de producción teatral cercanos a Fano.[404]De una u otra manera tras adquirir experiencia se trasladó a Venecia en 1640, donde trabajó en los astilleros como ingeniero militar. Allí pudo estar en contacto con enormes embarcaciones que debía manipular. Es posible que los sistemas de cuerdas y poleas utilizadas para mover tanto las cargas, como las enormes piezas de los barcos, le inspiraron para la elaboración posterior de los mecanismos escénicos que creó para poner a disposición de las nuevas empresas teatrales que se estaban desarrollando en aquel momento en la República de San Marcos, aunque el testimonio de Federico Zuccaro (1542-609) de la producción de *L'Idropica,* que pudo ver en Parma en 1608 (año del nacimiento de Torelli), menciona ya este tipo de dispositivos en una publicación de ese mismo año titulada *Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma*:[405]"*Al sonido de una trompeta, se levantó la gran cortina del escenario hasta el techo de la sala mediante un enorme contrapeso. Los intermezzi estaban maravillados. Pésimo, pero no menos placer obtuve al ver el enorme motor, el molinete, los cables gruesos, las cuerdas con que se manipulaban las máquinas o los enorme número de hombres necesarios para trabajarlos, cada uno en su puesto listo en el señal para subir o bajar, para moverse o permanecer inmóvil. Más de trescientos de estos tramoyistas fueron empleados*. Todo ello requiere -concluyó Zuccaro- experiencia, destreza y habilidad, junto con destreza, agudeza y juicio".[406]Independientemente de las atribuciones de originalidad sobre el mencionado mecanismo que Torelli reclamaba, lo que es innegable es que sus aportaciones fueron fundamentales para el desarrollo del teatro veneciano,

---

404 BJURSTRÓM, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, National Museum Stockholm, 1962, p. 49.

405 ZUCCARO, Federico. *Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma*, Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, al pozzo rosso,1608.
https://books.google.es/books?id=LV1VAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=L'Idropica&f=false

406 ORVILLE K, Larson, Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera, in *Theatre Journal*, Dec., 1980, Vol. 32, No. 4 (Dec., 1980), pp. 448-457 / p.449. https://www.jstor.org/stable/3207407

constituyendo su trabajo un auténtico *oggetto storiografico*, tal como señala Raimondo Guarini,[407]cuya evidencia se encuentra en el empleo sistemático en los teatros venecianos de gran parte de la maquinaria escénica empleada por Torelli, tras la marcha del Gran Mago a Francia.[408]

Dentro de éstas empresas teatrales le fue encargado el diseño del Teatro *Novissimo* de Venecia, cuya vida fue corta ya que fue destruido en 1647, que desde el principio estaba pensado específicamente para la representación de obras musicales, y cuya inauguración, como se ha mencionado, se llevó a cabo con la representación de *La finta pazza* para la que Torelli realizó los diseños escénicos, en los que introdujo el uso de elaborados mecanismos de contrapesos, cabrestantes y molinetes, que además de posibilitar rápidas mutaciones escénicas permitían simular el vuelo de algunos actores que encarnaban a divinidades, provocando un asombro total en el público asistente, y de ello dio constancia el Conde de Génova Maiolini Bisaccioni, miembro de la Accademia degli Incogniti,[409]quien se encargó de imprimir una publicación titula el *Cannocchiale per la finta pazza* (1641), para que todos pudieran disfrutar de la máquinas desarrolladas por Torelli:

Que los ojos, incluso en los países extranjeros más lejanos y apartados, gocen en estas páginas de lo que ojos y oídos han disfrutado en esta ciudad, que en todos sus aspecto supera los límites de lo maravilloso.[410]

Desde entonces la actividad del escenógrafo de Fano fue intensa como se deduce de las escenas que diseñó para las diversas obras llevadas a cabo en el Novissimo como: *Il Bellerofonte* (1642); *La Venere Gelosa* (1643); *Deidamia* (1644); y *L'Ulise errante* ésta última representada en el Teatro SS Giovanni e Paolo en 1644.

El éxito fruto de su trabajo como escenógrafo y maquinista, provocó su marcha a la corte francesa para replicar el montaje de la exitosa *finta pazza*, para lo que además de los diseños de escenario debió realizar la remodelación del Petit-Bourbon a fin de acomodar la espectacular obra que tanto éxito tuvo en Venecia, dejando su impronta igualmente en otro de los lugares emblemáticos del teatro francés, el teatro instalado en

---

407 GUARINO, Raimondo, Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato, in *Teatro e Storia*, VII, 1992, p.36.

408 ORVILLE K, Larson. 1980, Vol. 32, No. 4. pp.454-456.

409 GUARINO, Raimondo. 1992, p.47.

410 NEVEU, Marc J. La finta pazza di Venexia: Masking, performance and identity in Seventeenth century Venice, *Renaissance Society of America Annual Meeting Venice*, Italy 10 April 2010, pp.4-5.

1637 en una de las salas del Palais-Royal.[411] Sin embargo, pese al gran prestigio que ya tenía Torelli en toda Italia, y a pesar de los importantes encargos recibidos, *Il Gran Stragione* no logró inicialmente en Francia la valoración que sí había obtenido en Italia, siendo tratado, según sus propias palabras, como un simple comediante: *He, alabado sea Dios, llegado a París [...] Además, no es un deber que una profesión tan honrada y estimada como la mía se compare, no estipulada, con la de un simple comediante, ya que de éstas hay tantas, que de mi profesión hay pocas*.[412]De este comentario se deduce, en cierto modo, la enorme diferencia entre la consideración de la profesión teatral que se tenía en Italia, donde había ya una importante y dilatada tradición, y Francia, donde precisamente con la llegada de Torelli quedó completamente asentado el modelo teatral y escenográfico italiano, con especial relevancia de los efectos proporcionados por la maquinaria escénica desarrollada en Venecia, de la que asumió gran parte de los diseños de aparatos escenotécnicos de su maestro Nicola Sabbatini, recogidos en su obra *Pratica di fabricar scene e macchine ne 'teatri* (1638), ámbito en el que posteriormente los Vigarani tomaron el relevo para elaborar los distintos espectáculos, siempre destinados a glorificar la figura de Luis XIV.

Dentro de los encargos escenográficos que Torelli llevó a cabo en Francia se encuentran los diseños de escena para el *Orfeo* de Rossi (1647): siendo algunas escenografías de esta obra adaptadas para el montaje de *Andromède*, así como en su época veneciana ya había llevado a cabo esta práctica adaptado algunas escenas de *La finta Pazza* para *Venere gelosa*;[413] *Le Nozze di Peleo et de Teti*, una ópera-ballet con partitura de Carlo Caproli y libreto de Francesco Buti e Isaac de Bensérade, cuyo diseño de vestuario se encargó a Henri Gissey (ca.1621-1673). Se trató de un espectáculo donde se llevó a cabo una hibridación entre el ballet de corte francés y la ópera italiana siendo la última una comedia-ballet de Molière, representada en el palacio de Fouquet en 1665, titulada *Les Facheaux*[414]

411 Para el montaje de *la finta pazza* en París: MONALDINI, Sergio. Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi. *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa barocca*, 2000. **pp. 175-193.**

412 GIRON PANEL, Caroline. Les musiciens italiens et vénitiens à Paris entre 1640 et 1670, (Parigi, 28 marzo, 2014), Atti Della Giornata Di Studio, p.57.

413 TORREFRANCA, Fausto. BAKER, Theodore. Opera as a" Spectacle for the Eye". *The Musical Quarterly*, 1915, vol. 1, no 3, p. 436-452./ pp. 441-442.

414 CARANDINI, Silvia. Due "sorciers" del teatro barocco italiano in Francia: G. B. Andreini commediante-poeta, Giacomo Torelli scenografo-gentiluomo, in *Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano,* a cura di M. Puliani, Centro Teatro, Fano 1998, pp. 77-89. / p.86.

Torelli regresó a Italia en 1662 y consigo llevó una enorme experiencia escenográfica que se nutría de la tradición florentina, veneciana y francesa que fueron reelaboradas por Torelli, cuyas propuestas influenciaron a artistas que resultaron ser cruciales para la evolución de la historia de la escenografía como Ferdinando Tacca, quien basó sus montajes escenográficos en los grandes despliegues de maquinaria derivados de los trabajos de Torelli para ponerlos al servicio de los Medici, así como el de sus predecesores Giulio y Alfonso Parigi. En 1676 Torelli realizó en su tierra natal lo que fue su última obra, el diseño del Teatro de la Fortuna de Fano, en cuya decoración participó como ayudante el escenógrafo boloñés Ferdinando Galli Bibiena, quien llevaría a cabo años después una gran revolución escénica donde de alguna manera, se evidenciaron también los planteamientos torelianos, aunque reformulados bajo los postulados de las propuestas de Bibiena sobre la *veduta per angolo* y los múltiples puntos de vista, planteados ya por Torelli, aunque de manera más contenida.

La figura de Giacomo Torelli en el ámbito escenográfico de la primera mitad del siglo XVII fue crucial, no únicamente para la renovación maquinística relacionada con las nuevas propuestas escénicas de los espectáculos venecianos, cuyo modelo acabó propagándose por toda Italia y Europa, sino que además aportó un original lenguaje, en el que presentaron por primera vez algunos elementos que conjugaban audazmente lo antiguo y lo moderno, concepto que se evidencia en la particular escenografía para el prólogo de la ópera *Deidamia* representada en el Teatro Novissimo de Venecia en 1644, donde el enorme coloso en representación del dios Apolo constituye una de las escasas escenografía donde se representan faros.[415]

[415] Para este tema CLARKE, Jan (2018) 'The Colossus of Rhodes according to Giacomo Torelli.', in From the lighthouse: interdisciplinary reflections on light. Abingdon: Routledge, pp. 60-65.

3.1.4. Il Ratto d'Elena - 1646

Una de las obras pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII, cuyo impulso y éxito se debió en parte al archiconocido tema mitológico al que alude el título de la obra, *Il Ratto d'Elena*, y en mayor parte al prestigio del autor del texto, el noble Genovés Bernardo Morando (1589-1656). Se trata de un drama musical heroico cuya partitura fue compuesta por Francesco Manelli (1594-1667), para inaugurar el Teatro Nuovo de Piacenza en el palacio Gótico, la noche del 17 de marzo de 1646.

Morando provenía de una familia de comerciantes, y pese a haber ejercido dicha actividad, también había desarrollado un excepcional talento como poeta, que puso a disposición de las diferentes familias nobles genovesas, siendo un ejemplo de ello el epitalamio titulado *Amor Messaggiero*,[416]que compuso para los nobles genoveses Benedetto Lomellini y Maria Anna Merella en 1615. Tuvo una fulgurante proyección en la corte de los Farnesio en Parma, donde llegó a convertirse, en 1610, en director principal de las actuaciones de la corte Farnese, cargo que ocupó hasta su fallecimiento, y que abarcaba desde la ambientación de los distintos festejos de la ciudad, hasta la considerable producción de textos para obras que realizó. También perteneció a dos de las más importantes academias de la época: la *Addormentati* de Génova, fundada por Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662),[417]y la *Accademia degli Incogniti* de Venecia, fundada por Giovanni Francesco Loredano (1607-1661). La pertenencia de Morando a estas dos importantes academias dan idea de las conexiones existentes entre Génova y Venecia dentro del ámbito de la representación teatral, donde el autor habría asumido todas las experiencias venecianas de los *Incogniti*, responsables del nacimiento del nuevo modelo de teatro comercial donde se desarrolló la tipología de espacio teatral apropiada para la gestión de estos espectáculos, con palcos superpuestos y un escenario dotado de un aparato escenotécnico; especialmente teniendo en cuenta el respaldo de los *Addormentati* en el contexto genovés. La *Accademia degli Addormentati* fundada en 1587 y establecida el 7 de marzo de ese mismo año, con una ideología humanística, se formó como una propuesta de renovación cultural en pro de un nuevo espíritu

---

416 El ejemplar *Amor Messaggiero. Epitalamio nelle nozze di Benedetto Lomellino e Maria Anna Merella,* 1615. Piacenza. se conserva en la Biblioteca Pessarini Landi de Piacenza en la colección (C) Libri Pallastr. 098.08, Id: PC0030-208012 [DC: 109584]

417 TESTA, Simone. Italian Academies and their Networks, 1525-1700: From Local to Global, in *Italian and Italian American Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2015. p. 40.

republicano. Su propio nombre aludía directamente a esa pretensión de "despertar" los intelectos. Entre sus miembros fundadores se encontraban miembros de las principales familias nobiliarias genovesas (Spinola, Doria, Di Negro, Grimaldi, Pallavicini, Centurion, Fieschi, Gentile, Ricci), motivo por el que la aprobación de la academia tardó varios meses en efectuarse, ya que el senado genovés debía asegurarse que no habría discursos de implicación política contra el gobierno en las disertaciones, debiendo circunscribirse a lo específicamente literario y artístico.[418]Sin embargo, a partir de 1591 dicha academia fue impulsada con renovadas fuerzas por el poeta genovés Ansaldo Cebá (1565-1623), quien renovó los fundamentos proponiendo una participación cultural en el ámbito político genovés a fin de introducir el intelectualismo de corte clasicista, basado en figuras de referencia como Petrarca, en la vida pública para garantizar el gobierno. Fue desde este círculo académico desde donde se gestaron gran parte de las propuestas literarias y teatrales llevadas a cabo en Génova desde finales del XVI y especialmente a partir del XVII. En definitiva se pretendía una oligarquía de intelectuales centrados en las letras y las ciencias, siendo una de los vehículos de transmisión de dicho mensaje las representaciones teatrales auspiciadas por los *Addormentati* con el enérgico respaldo de personalidades como Giulio Pallavicino (c.1558-1635), Andrea Spinola (1625-1705), Anton Giulio Brignole (1605-1662),[419]o el propio Bernardo Morando (1589-1656) con la obra *Il Ratto d'Elena*, entre otros nobles genoveses.

El contexto geográfico de la historia mitológica muestra el interés que pudo tener para Génova la promoción de esta obra en la que se trata el tema del conflicto bélico entre Troya y Grecia, es decir, Oriente y Occidente. Por lo que puede interpretarse una alusión dentro del contexto del primer intento por parte de Génova de desvincularse de la monarquía hispánica, lo que obligó a los genoveses a buscar nuevas actividades comerciales, cuya primera opción fue la pretensión de tratar de recuperar el perdido comercio del Levante Mediterraneo, cuyas primeras tentativas fueron llevadas a cabo en los años treinta del *Seicento* bajo la política navalista del entonces Dogo Agostino Pallavicini (1577-1649), quien comenzó a plantear el alejamiento de la corona española

418 Atti Della Società Ligure Di Storia Patria, Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. I, Storia della cultura ligure (a cura di PUNCUH Dino), 3, Genova Mmv Nella Sede Della Società Ligure Di Storia Patria Palazzo Ducale – Piazza Matteotti, 5, 2006, pp.113-114.

419 PUNCHU, Dino. 2006, p.116

por medio de un retorno al comercio marítimo del Mediterraneo oriental.[420]De esta forma el comercio con el Imperio otomano posibilitó, por un lado la actividad financiera de los comerciantes genoveses; y por otro, la recuperación de su preeminencia como puerto comercial, acabando con hegemonía de su competencia directa en el Mediterraneo Oriental, el puerto de Livorno, como escala para las flota holandesa, inglesa y francesa, donde se daban cita grandes comunidades mercantiles de diferentes nacionalidades, por lo que se convirtió en el enclave mercantil más importante en la ruta del tráfico comercial con el Imperio otomano,[421]estrategia que, sin embargo, acabó por producirse pasada ya la mitad del siglo a cargo de la familia Durazzo.

El texto de *Il Ratto d'Elena* trata uno de los temas más recurrentes de la historia del arte, relacionado con la mitología griega. El mito perteneciente al ciclo troyano comienza con las bodas de Tetis y Peleo, que dio lugar al juicio de Paris y el posterior rapto de Elena, esposa del rey Menelao de Esparta, por parte del príncipe troyano Paris, lo que da lugar al origen mítico de la guerra de Troya.

Este tema fue utilizado sistemáticamente, ya que contenía un mensaje reconocible asociado al triunfo de la armonía vinculada metafóricamente al buen gobierno, que solo podría venir de la mano del gobernante mejor capacitado,[422]figura que encarnaron los respectivos gobernantes y monarcas absolutistas que auspiciaron estas obras como vehículo transmisor del conveniente mensaje político-propagandístico a la vez que doctrinario, que no era otro que el triunfo del orden sobre el caos. Del mismo modo temas como los enfrentamientos entre las amazonas y los centauros o la gigantomaquia fueron igualmente historias mitológicas adaptables al discurso alusivo al establecimiento del poder mayestático, así como pasaba en las obras inspiradas en emperadores romanos que se enfrentaban a los bárbaros. Es la idea del sometimiento de lo irracional a lo racional reflejadas en obras como *ll Greco in Troia* (1688) o *La caduta del regno dell´Amazzoni* (1690).

El encargado de realizar todos los diseños escenográficos de esta obra mitológica, así como todas las máquinas, fue el arquitecto, escenógrafo, maquinista y constructor de

---

420 FIORITI, Fausto. Els genovesos del Llevant mediterrani al segle XVII. Entre el comerç i l'especulació monetària / The Genoese and the Mediterranean Levant in the 17th century. Between trade and monetary speculation, *Afers*, 87 (2017), pp.345-370/ pp. 347-348.

421 FIORITI, Fausto. *Afers*, 87 (2017), pp.345-370/ pp. 350-351.

422 MERINO, Esther. Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d'Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Anales de Historia del Arte*, UCM, Madrid, 2008, 18, pp.141-166 / p. 148.

órganos de Piacenza Cristoforo Rangoni (1606/1650),[423]llamado *Il Ficcarelli*, quien ya había realizado diseños escénicos y maquinaria anteriormente para otra obra de Morando titulada *Le Risse Pacificate Pacificate da Cupido. Festa a cavallo*, 1644, carnaval de Piacenza, tal como menciona el propio autor en el libreto, destacando el dominio de Rangoni de la *Scienza dell Meccaniche*,[424]celebración en la que Morando compuso también el texto de ballet titulado *Le Ninfe del Po'*.[425]

Sin embargo, y a pesar de que se tiene constancia del gran número de espectaculares escenas que tenía la obra, así como de máquinas, tal como se explica en la nota al lector del propio libreto, ninguno de los ejemplares cotejados incluye grabados de los diseños escénicos, salvo los dos diseños diferentes de antiportas (Fig.134,135) pertenecientes a dos de las ediciones, mostrando solo uno de ellos, el ejemplar de Piacenza de 1646 de la *Fondazione Giorgio Cini*, una de las escenas (Fig.135).[426]

423 Dizionario della Musica del Ducato di Parma e Piacenza:
https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=R&tipologia=1&idoggetto=1965&idcontenuto=2427

424 MORANDO, Bernardo. Le Risse Pacificate Pacificate da Cupido. Festa a cavallo, en *Poesie drammatiche di Bernardo Morando*, Piacenza, Gio. Bazachi, 1662, pp. 183-184.
http://corago.unibo.it/esemplare/0000580577/0000571936

425 *Le ninfe del Po. Balletto fatto nella cittadella di Piacenza il carneuale dell'anno 1644. Poesia di Bernardo Morando. Posta in musica da Giuseppe Aleui Piacenza. In Piacenza: per Gio. Antonio Ardizzoni stampator Camerale.* https://edl.beniculturali.it/beu/850105000

426 Ejemplar de Piacenza de 1646 con antiporta / en Biblioteca Nazionale Braidense - Milán - IT-MI0185.
http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0322806
Antiporta de la *Fondazione Giorgio Cini* de un ejemplar de Piacenza de 1646.
https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0004-001513/il-ratto-d-elena.html?lang=it



Fig 134. Antiporta de Il Ratto d'Elena, incluida en uno de los ejemplares del libreto de Piacenza, 1646. Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185.



Fig 135. Antiporta figurata de Il Ratto d'Elena, 1646, Cristóforo Rangoni (1606-1650), Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rolandi, MUSICA 2 A MOR.

En la *Fondazione Giogio Cini*, se conserva la antiporta de uno de los ejemplares del libreto, donde se representa a Paris en el primer plano. En torno a éste se disponen tres cupidos portando instrumentos musicales, todos ellos dispuestos sobre una especie de pequeño proscenio bajo el que reza: *Poesie Dramatiche del Co: Bernardo Morando Nob: Gen.*, aludiendo a la condición noble del autor. Tras las cuatro figuras, un escenario ideal donde un estudio de perspectiva muestra dos bloques de edificios a ambos lados de la composición, que discurren hacia el fondo y conectan con una avenida formada por dos hileras de cipreses que guían la visión hasta un punto más lejano que se resuelve en un paisaje marino, símbolo del elemento acuático en la arquetípica fórmula iconográfica de los cuatro elementos.

Las arquitecturas que se plantean en los dos bloques que hay a cada lado del primer plano muestran unos almohadillados en la fachada, que aluden a un orden rústico, en consonancia con la ambientación de la escena, lo que podría asociarse a las directrices de Serlio sobre el uso de este tipo de elementos que por su fuerza y poder considera apropiados para fachadas de palacios, pero también de jardines y villas, tal como se plantea en esta antiporta. Este carácter robusto del entorno arquitectónico podría estar diseñado igualmente para definir el carácter fuerte y belicoso del personaje que protagoniza la obra, Paris, mientras la alineación de cipreses además de aportar el elemento vegetal que junto a la tipología arquitectónica define la escena, indican el carácter trágico de la narración.

3.1.4.1 Cristoforo Rangoni

Aunque no se conocen muchos detalles de la formación del arquitecto, escenógrafo y constructor de órganos de Piacenza Cristoforo Rangoni (1606/1650),[427] apodado *Il Ficcarelli*, se sabe que comenzó a trabajar en 1628 con su padre Michel Angelo (1580-1668) como constructor de órganos. Igualmente se tiene constancia de que en 1629 se encargó del traslado e instalación del órgano que había sido entregado a la iglesia piacentina de San Pietro desde el Teatro Farnese de Parma, y que en 1641, en la misma ciudad, construyó el órgano de Santa Croce, asumiendo dos años más tarde la

[427] Dizionario della Musica del Ducato di Parma e Piacenza: https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=R&tipologia=1&idoggetto=1965&idcontenuto=2427

reparación del órgano de la iglesia parroquial de Santa Margherita de Colorno.[428] Sin embargo, además de sus responsabilidades relacionadas con los órganos, también realizó diversos proyectos vinculados a la corte Farnese en Parma, incluyendo el diseño del catafalco de Odoardo Farnese (1612-1646), fallecido en 1646,[429] así como otros encargos entre los que destaca la reconstrucción de la iglesia de San Vitale de Parma 1651 y 1658.

Como arquitecto teatral Rangoni se hizo cargo de la realización del teatro en el salón del primer piso del Palacio Cívico de Piacenza (también denominado Teatro Nuovo de Piacenza), que fue inaugurado en 1646 para celebrar la paz entre el Papa Urbano VIII (1568-1644) y el Duque Odoardo Farnese después de la guerra de Castro. El teatro constaba de cuatro niveles de palcos de madera con una decoración que imitaba el mármol, con figuras y estucos en oro y colores, así como con un escenario equipado con máquinas para afrontar las complejas puestas en escena,[430]con un gran telón en el que se representaba la ciudad de Piacenza. La suntuosidad del teatro que había diseñado Ficcarelli se entiende como una obra elitista, un teatro en el que no se admitía público de pago, destinado únicamente a la representación de importantes celebraciones relacionadas con algún acontecimiento importante dentro de la corte, lo que explica la esporádica actividad de este espacio.[431]

Al igual que su trabajo como arquitecto teatral, su faceta de escenógrafo ha quedado atestiguada en el libreto de una obra de Bernardo Morando titulada *Il Ratto d'Elena*,[432]donde figura como ingeniero y arquitecto de escenas, así como en el de *Le Risse Pacificate Pacificate da Cupido. Festa a cavallo*, realizada para el carnaval de Piacenza de 1644,[433]cuya obra se incluye en un compendio de obras dramáticas donde Morando menciona menciona como autor e invención de todos los aparatos Cristoforo Rangoni, destacando su dominio de la *Scienza dell Meccaniche*.[434]Como parte de sus

---

428 https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=297

429 Cristoforo Rangoni detto il Ficarelli (Piacenza, op. XVII sec.) inv., Giovanni Noati (Piacenza, op. XVII sec.) [Catafalco eretto nella Cattedrale di Piacenza] / Joanes Noatus Sculpsit. Acquaforte, 550 x 400 mm. Parma, Archivio di Stato, Mappe e Disegni, 4/41

430 Teatro municipal de Piacenza: https://www.beniculturali.it/luogo/teatro-municipale

431 Teatro municipal de Piacenza: https https://www.beniculturali.it/luogo/teatro-municipale

432 En el ejemplar de Piacenza se alude Cristoforo Rangoni, llamado *Ficcarelli*, como ingeniero y arquitecto, en la p. 5 del facsímil. https://archive.org/stream/bub_gb_wveOSGLOzLIC#page/n9/mode/2up

433 Libreto de *Le Risse Pacificate Pacificate da Cupido. Festa a cavallo*, 1644, Piacenza http://corago.unibo.it/esemplare/0000580577/0000571936

434 *Poesie drammatiche di Bernardo Morando*,Piacenza, Gio. Bazachi, 1662, pp. 183-184. http://corago.unibo.it/libretto/0000571936

competencias como organizador de los eventos de los Farnesio también realizó los diseños del impresionante aparato fúnebre de Odoardo Farnesio que fue erigido en la catedral de Piacenza, descrito por Francesco Raulino,[435]donde Rangoni instaló una fachada falsa, sobre la real, decorada con estatuas y lienzos, mientras en el interior de las naves laterales se dispusieron tapices negros, claveras, antorchas y escudos.

El catafalco de Rangoni, con una altura de 64 brazas y 68 brazas de largo, con un primer nivel de orden rústico[436]estaba decorado por las 61 estatuas, que emulaban el bronce, diseñadas por Luca Reti (1598-c.1660),[437]quien había creado el proscenio de orden corintio del Teatro Farnese, donde posteriormente realizó también las estatuas ecuestres de Ottavio y Alessandro Farnese, trabajando de nuevo con Ficcarelli en la Iglesia de San Vitale de Parma entre 1651 y 1657.

3.2. Los montajes de Génova en la segunda mitad del siglo XVII

3.2.1. Hipermestra -1658

Uno de los montajes más célebres del siglo XVII, ligado igualmente a la creación de un nuevo teatro permanente en Florencia, fue *Hipermestra*.

El motivo que provocó la producción de esta ópera se debe a un gran acontecimiento relacionado con la corona española. En noviembre de 1657 nació Felipe Prospero (1657-1661), el primer hijo varón del Rey Planeta y Mariana de Austria (1634-1696), y primer heredero varón desde la muerte del príncipe Baltasar Carlos (1629-1646) en 1646. El Cardenal Giovanni Carlo de Médici (1611-1663) tenía el deseo de conmemorar este acontecimiento, ya que las relaciones de la corona española con los Medici habían otorgado gran cantidad de honores a la familia florentina. Con tal objeto, encargó una gran ópera, cuya puesta en escena copaba las cinco horas de duración, *Hipermestra*, con libreto de Giovanni Andrea Moniglia (1624-1700) y música de

---

435 *Pompa dell'esequie celebrate al serenissimo Odoardo duca di Piacenza, di Parma, &c. dal serenissimo duca Ranuccio 2. L'Anno 1647. Descritta dal P. Francesco Raulino della Compagnia di Gesu*. In Piacenza Per: Gio. Antonio Ardizzone, 1647.
https://books.google.es/books?id=xle7cUu85I8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

436 *Pompa dell'esequie celebrate al serenissimo Odoardo duca di Piacenza, di Parma,* Per: Gio. Antonio Ardizzone, 1647, pp.4-5.

437 TRAVISONNI, Chiara. Ranuccio II e lo sfarzo del potere, in *Il dovere della festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, Grafiche Step editrice, Parma, 2018. p.64.

Francesco Cavalli (1602-1676), que reflejaba a su vez, la gratitud y buenas relaciones de los Medici con la corona española.

Dicha obra debía representarse además en la inauguración de un nuevo teatro permanente, el Teatro de la Pérgola, cuyo diseño se encargó al arquitecto florentino Ferdinando Tacca (1619-1686), quien proyectó un teatro con un gran escenario para implantar la gran dotación escénica que requerían las nuevas representaciones con un aparato escénico cada vez más impresionante, cuyo arco de proscenio estaba enmarcado por dos pares de columnas con capiteles compuestos.

La obra, fue posteriormente representada en Génova en 1669 y en Pisa en 1680,[438]contaba con las coreografías de Tommaso Guidoni y las escenas diseñadas por Ferdinando Tacca, cuya representación ha sido minuciosamente analizada, desde un punto de vista iconográfico por Esther Merino en un artículo monográfico sobre esta obra a través de las imágenes de las escenografías de Tacca que se incluyen en el importante ejemplar de la obra que se conserva en los fondos de la Biblioteca del Marqués de Valdecilla de Madrid.[439]Sin embargo, en este caso se ha contado con las estampas del ejemplar de la edición la *Yale University Library* por la mayor resolución de las imágenes incluidas en el libreto.[440]

La historia tiene como protagonista principal a Hipermestra, la mayor de las Danaides, hijas del Rey de Argos, Danao, quien había tenido un conflicto con su hermano, el rey de Egipto. Aegypto obligó a Danao a desposar a sus cincuenta hijas con sus cincuenta hijos, oferta que Danao aceptó bajo coacción, pero Danao ordenó a cada una de sus hijas asesinar a sus respectivos esposos en la noche de bodas, misión que cumplieron todas, salvo Hipermestra ya que su marido, Linceo, había respetado su virginidad. Danao encolerizado por la traición de su hija la sometió a un juicio, pero Afrodita salió en amparo de Hipermestra, que finalmente salió victoriosa. Tiempo después Linceo, regresó a Argos con su ejército para vengar a sus hermanos asesinados. Tras asesinar a Danao reconquistó el Peloponeso, y tomó posesión de la corona en nombre de su esposa y legítima heredera.

---

438 https://operabaroque.fr/CAVALLI_IPERMESTRA

439 MERINO, Esther. La Huella de los escenógrafos italianos del Siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688), en *Pecia Complutense,* Año 7, número 13, Madrid, 2010. pp. 1-27. https://www.researchgate.net/publication/45513176_La_huella_de_los_escenografos_italianos_del_siglo_XVII_Ferdinando_Tacca_1619-1688

440 Ejemplar de la edición de *Hipermestra*, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

Hipermestra, planteaba de nuevo mediante la protocolizada fórmula de los cuatro elementos del cosmos, la idea del desorden dionisiaco y la ordenación del caos a manos del gobernante más capacitado para someter a las fuerzas del caos, ordenar el cosmos y mantener la estabilidad, este no era otro que el príncipe heredero Felipe Próspero, asociado al personaje de Linceo, quien como único superviviente de la cruel masacre de sus hermanos, establecía una relación con Felipe Prospero, quien tras la muerte de Baltasar Carlos en 1646 pasó a ser el heredero asegurando así la continuidad dinástica y la conservación del vasto patrimonio de la Casa de Austria.

El autor encontró en el argumento de la toma de Argos, con el monarca Dánao y Linceo, destacando que Hipermestra, la hija del primero, salvó a su esposo Linceo del asesinato ordenado por su padre, dando así progenie al reino de Argos, de la que el poeta deriva toda la progenie austríaca. Según el poeta de Linceo procede la estirpe de Perseo y de Alcides, y por ello de los heráclidas, de donde procedían los príncipes austríacos.[441]

La historia tiene como protagonista principal a Hipermestra, la mayor de las Danaides, hijas del Rey de Argos, Danao, quien había tenido un conflicto con su hermano, el rey de Egipto. Aegypto obligó a Danao a desposar a sus cincuenta hijas con sus cincuenta hijos, oferta que Danao aceptó bajo coacción, pero Danao ordenó a cada una de sus hijas asesinar a sus respectivos esposos en la noche de bodas, misión que cumplieron todas, salvo Hipermestra ya que su marido, Linceo, había respetado su virginidad. Danao encolerizado por la traición de su hija la sometió a un juicio, pero Afrodita salió en amparo de Hipermestra, que finalmente salió victoriosa. Tiempo después Linceo, regresó a Argos con su ejército para vengar a sus hermanos asesinados. Tras asesinar a Danao reconquistó el Peloponeso, y tomó posesión de la corona en nombre de su esposa y legítima heredera.

La representación genovesa llevada a acabo en 1669, además de las vinculaciones directas con la corona española, tal vez buscaba manifestar su lealtad, al mismo tiempo que se reclamaba una mayor protección por parte del monarca español, ante los acontecimientos recientes, ante los que la República veía peligrar su posición comercial

[441] RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. La esperanza de la monarquía. Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero, en *Visiones de un imperio en fiesta*, Generalitat de Valencia, 2016 p.106.

por la reanudación de los acuerdos comerciales entre España e Inglaterra con la firma del Tratado de Madrid el 23 de mayo de 1667, y tras la firma del Tratado de Lisboa el 13 de febrero de 1668,[442]ratificado en Madrid el 23 de febrero de 1669 por la reina Mariana de Austria como tutora y curadora de su hijo Carlos II de España, y el tratado de Aquisgrán (1668), un acuerdo de paz entre España y Francia con el que se puso fin a la Guerra de Devolución entre las dos coronas.

La asimilación de la República de Génova con la ciudad de Argos, una de las más ricas en aquel momento y puerto histórico, debido a su situación marítima, y en contexto de la independencia de Portugal en 1669 gracias al Pacto de Lisboa, que estableció la paz entre España y Portugal en 1668, tal vez la obra fue representada en Génova como un intento de reafirmar los lazos de la asociación hispano-genovesa, que veía peligrar sus relaciones comerciales de ultramar con la paz hispano-portuguesa, en la que entre otras cláusulas, se acordó la libertad de circulación y comercio para los súbditos de ambos países en el país vecino, por lo que la República aprovechó la ocasión para reivindicar su cercanía a España, tal vez exigiendo indirectamente una mayor consideración hacia las relaciones comerciales genovesas.

La primera imagen de la obra, perteneciente al libreto de 1658 es un grabado donde se representa a Hipermestra coronada (Fig.136) junto al escudo heráldico con las armas de la *Academia degli Immobili*, que alude directamente a éstos como patrocinadores de la obra destacando su promoción de las Artes y las Letras. El marco arquitectónico en el que se representa a la protagonista es un robusto arco de medio punto que remite a modelos rústicos, por el tipo de sillares, aludiendo directamente a la fuerza de Hipermestra como modelo de virtud, extensible igualmente a los académicos que respaldan la obra.

442 Tratado de Paz entre España y Portugal hecho bajo la mediación del Rey de Gran Bretaña y concluido en Lisboa el 13 de febrero de 1668, ratificado por la reina Mariana de Austria en 1669.
http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/5191994



Fig 136. Grabado de portada de Hipermestra, Ferdinando Tacca (1619-1686). Ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La siguiente estampa que aparece en el libreto muestra una vista del teatro desde el escenario (Fig.137), en la que se distinguen los palcos superpuestos, cuyo nivel inferior está articulado por medio de unas columnas jónicas, mientras los niveles superiores se superponen por medio de una especie de variante de aletones. En la zona correspondiente a la escena vemos unas potentes columnas corintias gigantes sobre basamento, que se distinguen justo flanqueando la parte exterior del escenario, y en la parte superior, ya en el espacio interior se aprecia el detalle de un telón, todavía recogido y la suntuosa decoración del intradós del arco escénico, mientras en la zona de la sala se dispone un magnífico techo *alla ducale*.

El interesante e ilustrativo grabado muestra una imagen del recién estrenado Teatro de la Pérgola, que pasó a convertirse en uno de los centros de actividad teatral más importantes de Italia y en un elemento crucial de la política cultural de los Medici, cuyo arco de proscenio sirvió de marco para todas las estampas de las escenografías que aparecen en el libreto, en cuyo friso se representa el escudo con el lema de los *Inmobili*. Sin embargo, como se puede apreciar, las columnas corintias que se muestran en la

imagen del teatro no son las mismas dobles columnas de orden compuesto que aparecen como marco de cada escena.

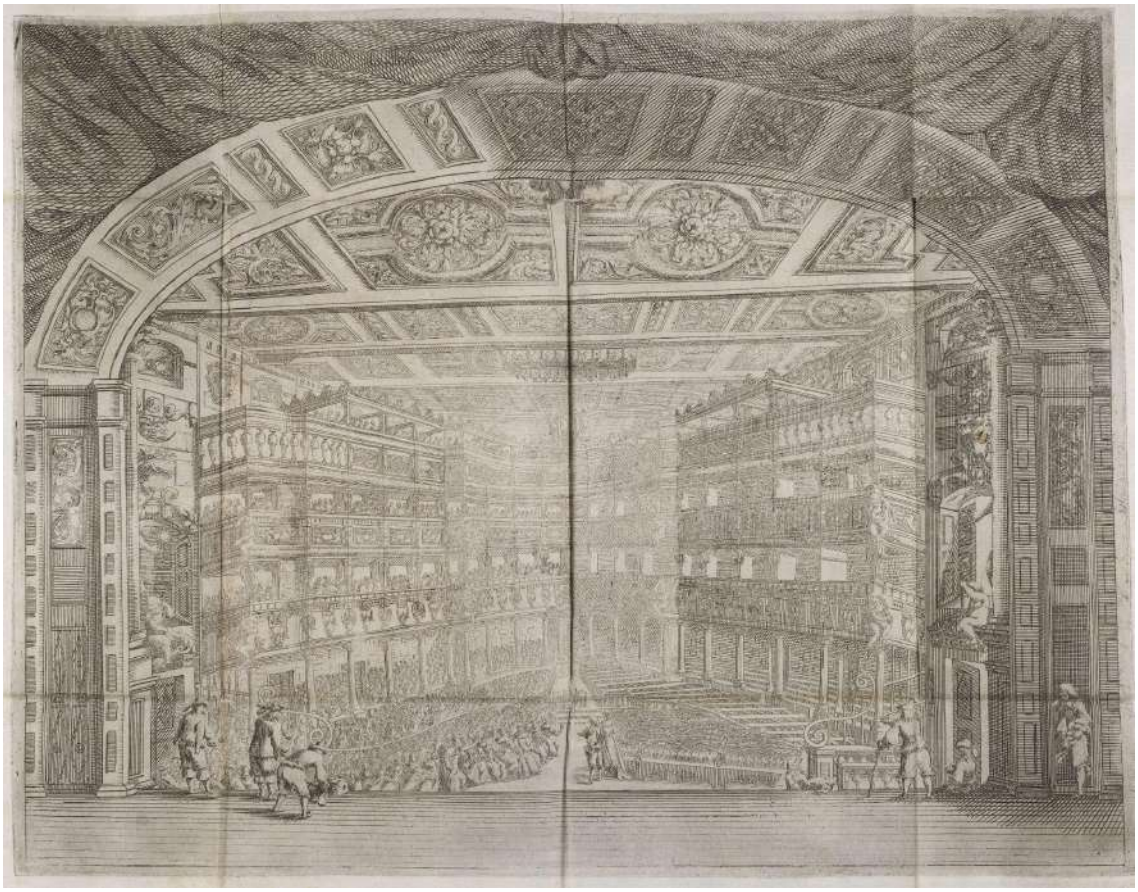


Fig 137. Escena ilustrativa del Teatro de la Pérgola, diseñada por Ferdinando Tacca (1619-1686). Ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La primera escena (Fig.138) que aparece, ambientando el texto del prólogo, es el *Palacio del sol* (*Reggia del Sole*), inserto entre nubes donde Apolo aparece en la parte inferior, mientras en la superior surca el cielo otra deidad. En el centro una arquitectura circular articulada en dos niveles con columnas de orden jónico, que alude a la tipología del Coliseo, donde Tacca plantea un modelo que remite al del *Palacio de la Fama* diseñado por su maestro, Giulio Parigi, en 1608 para el primer interludio que formaba parte de las celebraciones de la boda de Cosme de Medici, aportando sin embargo Tacca las aberturas ovales, a modo de vanos, en el segundo nivel de la estructura que es aquí completamente circular, pero que igualmente aludía a la tipología del oráculo de Apolo en Delfos, aun cuando la tipología columnaria del oráculo es de orden dórico, aludiendo a la fuerza del dios. Aquí sin embargo, todas las columnas que aparecen en la escena

son jónicas, lo que incide en el carácter delicado y mediador del dios, tal vez aludiendo a su faceta de dios de la sabiduría, siendo precisamente en Delfos donde aparecieron algunas de las innovaciones del jónico continental, cuyo referente primario es el Tesoro de los Sifnios (530-525 a.C.) dentro del área del santuario de Apolo, una tipología arquitectónica destinada a acoger las ofrendas realizadas a la divinidad, donde en época temprana se muestran soluciones como la inclusión de la pareja de cariátides como soporte y los frisos historiados, donde entre los motivos decorativos mitológicos se representó una de las historias que más relevancia tuvieron en la semiótica de los espectáculos teatrales del XVII, la Gigantomaquia, donde subyace la idea del desafío a la autoridad por medio de la subversión de los titanes (recientemente el profesor Blazquez Mateos ha denominado a estos personajes de la mitología olímpica incluyendo a los cíclopes, como "soldados del caos"), símbolo de la barbarie y el desorden, contra los dioses olímpicos, referentes del orden establecido y de la armonía. Referencias que manifiestan el grado de erudición del lenguaje simbólico de estas arquitecturas como parte esencial de la narrativa de estos libretos.

Si bien es cierto que el modelo tipológico remite, como se ha mencionado, a planteamientos de Parigi, igualmente se puede encontrar cierta similitud, pese a la superposición de órdenes presentados aquí, con la estructura circular de las *Puertas del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), más concretamente al registro correspondiente a *La Historia de José*, que simbólicamente asocia la figura de José, traicionado por sus hermanos, a la de Cosme, remitiendo a un importante episodio de los Medici como fue el exilio y posterior retorno de Cosme de Medici, que al igual que José, tras su regreso se convirtió en el salvador, así Cosme se vio como el instaurador a su retorno del bienestar y prosperidad de Florencia.



Fig 138. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, Reggia del Sole, ejemplar de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La siguiente escena, denominada *Marina* (Fig.139), que aparece en el libreto es un entorno marítimo, elemento que representa uno de los cuatro elementos del cosmos, junto a las escarpadas rocas que lo enmarcan, donde aparece Venus en su concha rodeada de nereidas, y Tetis, ambas como diosas asociadas a la fertilidad aparecen en una escena acuática cuyo elemento alude al inicio de la vida.

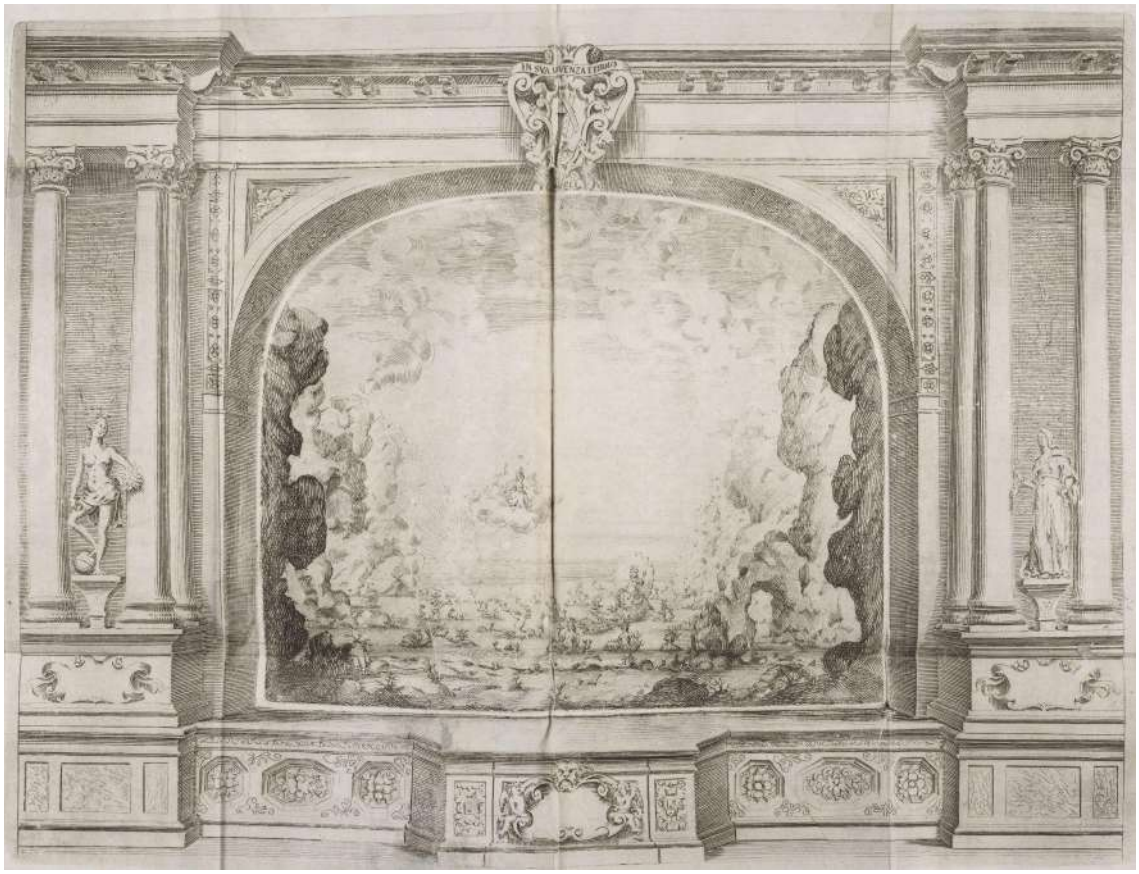


Fig 139. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

Las escenografías de Tacca y el uso de la perspectiva arquitectónica suponían un paso más frente a los trabajos de Parigi. Tacca optaba más por escenas opulentas, con arquitecturas muy contundentes, más próximo al tipo de escenografías que se estaban realizando entonces fuera de Italia, más basadas en los grandes despliegues técnicos en la línea de Torelli, llegando a diseñar para *Hipermestra* treinta máquinas diferentes.[443]
Un ejemplo de ello es la decoración que ilustraba la primera escena del primer acto (Fig.140), donde hacía su aparición *Hipermestra*, tras la mutación escénica de la *Marina*, que daba paso al *Cortile regio*, donde unas arcadas rústicas: tal vez siguiendo las propuestas de Serlio sobre el este orden como apropiado para casas de campo y de placer,[444]con columnas anilladas de orden jónico, sobre las que discurre un

[443] RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. 2016, p.106.

[444] SERLIO, Sebastiano, Libro Quarto, en *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastia[n] Serlio Bolon[n]es ; en los quales se trata de las maneras de como se puede[n] adornar los hedificios [sic] ; co[n] los exemplos de las antiguedades; agora nueuame[n]te traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando*

entablamento con balaustradas, conducen al fondo de la escena que se resuelve por medio de un pórtico curvo, disposición que remite a modelos de Alfonso Parigi, como la escena del sexto acto de *Santa Orsola*, o la escena quinta del infierno en *La Nozze degli Dei*, e incluso a los realizados por Francesco Guitti para *L'Andromeda*, donde se adoptaron similares fórmulas, aunque llevadas aquí por Tacca a un desarrollo espacial mucho más acentuado, muestra de su destreza, resuelto por medio de una arquitectura manierista que se muestra a través de las columnas anilladas, elemento que aporta el refinamiento de la arquitectura, casi como único elemento decorativo del cortile, y que al mismo tiempo alude al carácter de la protagonista siguiendo las propuestas de Serlio respecto al orden jónico como apropiado para mujeres valerosas y de gran dignidad, cualidades encarnadas aquí por Hipermestra y remarcadas por el marco arquitectónico: *Y si para algunas señoras de autoridad y que ayan sido en quanto mugeres varoniles o valerosas y para mucho. Si las tales quieren de hazer algunos edificios, esta orden sera para ellas muy convenible.*[445]

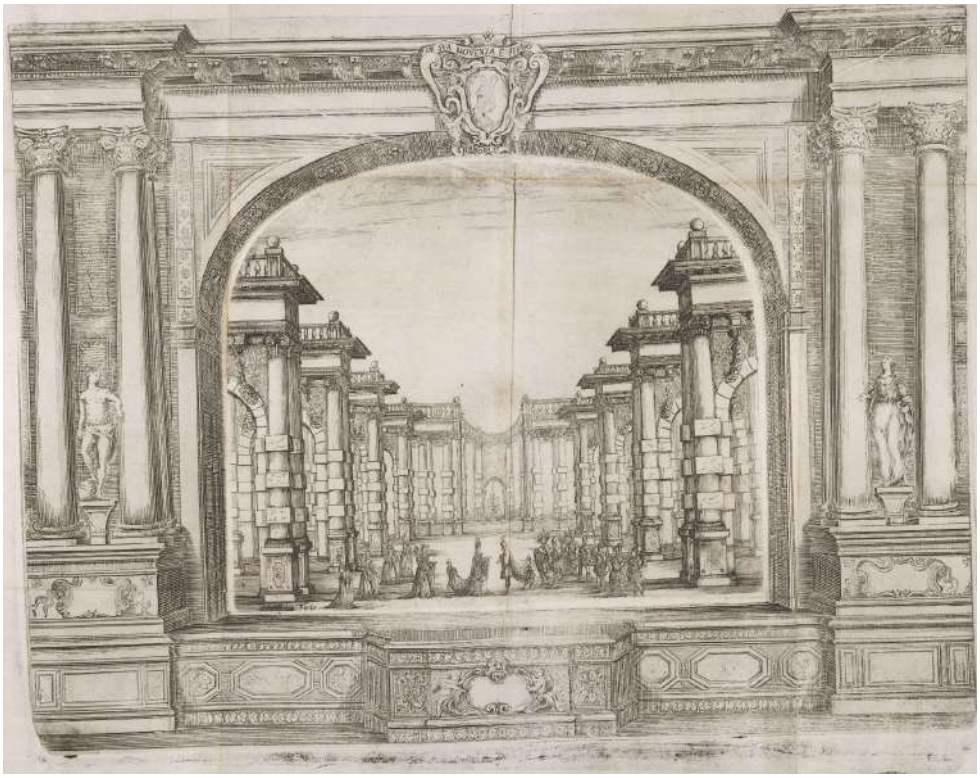


Fig 140. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, escena 1, Cortile Regio. Edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

architecto. En Toledo: en casa de Iuan de Ayala a costa de Francisco de Villalpando, 1552, p.178./ Ejemplar de la BNE http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1

[445] SERLIO, Sebastiano. Libro IV, cap VII, Juan de Ayala, Toledo, 1552. p.232.

La segunda escena discurre en el dormitorio de los recién casados (Fig.142), uno de los espacios más privados del palacio, por lo que Tacca diseña una estancia con una rica ornamentación que se muestra en todos los paramentos y especialmente en el techo, presentando el suelo una decoración a base de jaquelados cuadrados. Al fondo, el lecho nupcial bajo dosel marca el carácter íntimo de la escena en la que se sitúa a los personajes.

La iconografía de estas escenas de cámaras privadas, que se repitieron insistentemente en las escenografías del siglo XVII, permaneció prácticamente igual hasta casi el fin del *Seicento*. La finalidad era reflejar la opulencia manifestada por la decoración en alusión directa al poder material del gobernante que rige el palacio, hecho probablemente por el que en el propio libreto se incide en la lujosa decoración de esta escena.

"*...venendo la camera nuziale candida e lustra qual neve bianchissima a raggi del Sole, di Statue, e di bassirilievi con stuchi d´oro ricamente attorniata, la ciu volta de medesimi lavori e di maestrevo dipintare ragguardevole si dimostrava e nella parete di essa opposta al proscenio una Cortina tirata di brocato d´oro si vedea, la quale come in una Alcova, talamo nuzziale de Regi Sposi*"[446]

Este tipo de escenas que quedaron codificadas bajo las semblanzas mencionadas, tenían una decoración más o menos concreta que remite a una estancia íntima, diferente a la de los grandes espacios donde se llevaban a cabo actos oficiales, tal como se observa en la escena de las exequias para Felipe IV diseñada por Tacca (Fig.141) incluída en una publicación sobre este evento.[447]

---

446 Pasaje descriptivo de la escena de la Cámara nupcial de la descripción de *Descrizione della Presa D'Argo e de gli amori di Linceo con Hipermestra*, en *Hipermestra*, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556, p.15.
https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

447 BORGHERINI, Giovanni Batista. *Esequie di Filippo IV. cattolico re di Spagna : celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II. gran duca di Toscana*. In Firenze: Nella stamp. di S.A.S., 1665, a través del proveedor HathiTrust Digital Library
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0wq0gx3f&view=1up&seq=50&skin=2021


Digitized by INTERNET ARCHIVE
Original from THE GETTY RESEARCH INSTITUTE

Fig 141. Diseño de Ferdinando Tacca para las Exequias de Felipe IV, incluido en la publicación sobre dicho evento de Giovanni Battista Borgherini Esequie di Filippo IV. cattolico re di Spagna: celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II. gran duca di Toscana. in Firenze: Nella stamp. di S.A.S., 1665.



Fig 142. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra. Grabado: Cámara, Acto I, escena 9, Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La última escena del primer acto termina con la escenografía de *Los Jardines de Venus* (Fig.143).

El jardín que plantea Tacca ya no responde a la visión arcádica de éstos, sino a una escena apoteósica conformada por un potente planteamiento arquitectónico, elementos que quedaron protocolizados desde ese momento en adelante para la representación de este tipo de espacios, donde, sin embargo, seguía presente la asimilación de los diseños apoteósicos de Buontalenti, en concreto en *La armonía de las esferas*, el primer intermedio de la *Pellegrina* (1589), donde se codificaron los dos niveles que separaban a los dioses de los hombres.

Se trata en todo caso de la confrontación de dos mundos diferentes, el apolíneo y el dionisiaco, donde se presenta todo un vergel, a modo de entorno paradisiaco, generado por la presencia de Venus, en el que aparece la entrada de una caverna de la que salía fuego, de donde surgen la Discordia y los Celos junto a las furias, que interpretan una danza en esta escena donde se mezclan arquitectura y escultura por medio de la sucesión de estatuas dispuestas en nichos avenerados que flanquean la escena, o las que se encuentra adosadas a los paramentos de las arcadas con pilastras dóricas completamente cubiertos de vegetación, haciendo ostensible el sometimiento de la arquitectura al elemento vegetal.

Esta escena de las furias danzando, en primer plano, en el *Baile de los monstruos* guarda una ostensible similitud con personajes reproducidos en el grabados para la obra *Ercole in Tebe*, tal vez debido a que los implicados en ambas obras: Filippo Acciaioli, los hermanos Alessandro y Jacopo Melani y Fernando Tacca, trabajaron primero en Toscana y luego en Roma portando consigo las experiencias artísticas.

Esta propuesta de una gruta inserta en un jardín, tenía un largo e importante recorrido dentro de los programas decorativos e iconográficos de las villas Medici: como *la gruta de los animales* del jardín de la Villa del Castello; la *Grotta Grande* construida por Buontalenti entre el 1583-1593 en los jardines Boboli con fuertes resonancias platónicas, donde incluso ideó un sistema de iluminación, a modo de alusión al mito de

la caverna, que permitía proyectar sombras de peces desde un óculo al interior;[448]o la de la villa Pratolino auspiciada por Francesco de Medici, establecida como modelo tipológico de jardín en gran parte de Europa, donde Giambologna (1529-1608) creó el colosal Apenino custodiando su gruta.[449]La idea del jardín como representación de paraíso artificial se inserta en el ideario político-cultural de los Medici como alusión a la nueva Edad de Oro que vendría bajo el gobierno de la estirpe familiar florentina.

La gruta es la manifestación de la artificiosidad de la naturaleza, una figura polivalente que alude simbólicamente a lo salvaje ante lo racional, a lo primigenio, lo místico, un lugar de meditación e incluso de recreo, Blázquez Mateos lo define como *una metamorfosis del cosmos en su variedad de formas y funciones*.[450]Pero igualmente se asocia desde la antigüedad al mundo cnótico donde se encuentra lo telúrico y las divinidades relacionadas con el inframundo, el infierno cristiano. La profundidad como una de las características vinculadas a la simbología de la caverna, hace de este espacio un lugar reservado a los dioses y héroes, como Odiseo o Eneas, que regresaban de una experiencia vital, en cuyo caso la gruta era un espacio de ida vuelta; y a los condenados que emprenden un viaje sin retorno,[451]para éstos la gruta es la representación de una naturaleza hostil, que quedó maldita por Dios junto al género humano al que condena a regresar a su seno.[452]

Al igual que en los jardines existen dos tipologías, el apolíneo ordenado y el agreste dionisiaco, lo mismo ocurre con la gruta,[453]que alude en esta estampa simbólicamente a la idea de lo primitivo, lo no racional, potenciado en esta escena por la representación de las divinidades en su forma agreste, salvaje, donde igualmente la arquitectura incide en esa idea por medio de los sátiros a modo de soporte que se muestran en primer término, o los almohadillados típicos del orden rústico como idea de la arquitectura más cercana a la naturaleza.

---

448 SOUTO ALCARAZ, Ángela. Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior, en AÑÓN FELIÚ, Carmen. *El lenguaje oculto del Jardín. Jardín y metáfora*, Editorial Complutense, 1996. p.214.

449 GONZALEZ ROMAN. Teatros de Naturaleza: Escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco, Universidad de Málaga, *Boletín de Arte* nº 20, 1999, pp.31-50 / p.31.

450 BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. Los escenarios oscuros del Renacimiento. La gruta como principio y cierre del paraje pastoril, *Cuad. Art.* Gr., 29, 1998, pp. 201-212. / p.209.

451 PÉREZ RUIZ, Pedro. Las grotte: programa, emblema, estética, en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Turpin Editores, 2013. pp. 33-57 / p. 34.

452 FAGIOLO, Marcello. Strutture antropologiche dell artificio: iI mito del Demiurgo e la sfida di Caino e di Prometeo, en *Natura e artificio: l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Oficina Edizione. Roma, 1981, pp. 7-13.

453 BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. 1998, p.202.

La dualidad entre este contexto de jardín paradisíaco y la abrupta irrupción de las fuerzas del caos como reflejo del desorden del cosmos fue una manera de mostrar en una sola escena la transformación del paraíso en infierno, el detonante para plantear el objetivo final que no era otro que el de recuperar ese equilibrio armónico que traería el deseado nacimiento del hijo del monarca español.[454] La gruta en el contexto del jardín representa el orígen de la vida como fuente primigenia asociada al elemento básico de la materia el agua según Tales de Mileto, lo que supone el traslado de la física y cosmología griega a la escenografía, normalmente representada como un grifo, fuente o manantial del que brota agua.



Fig 143. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto I, escena 17, Los jardines de Venus. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

454 MERINO, Esther. 2010. Año 7. Num. 13. pp. 1-27 / p.13.

La escena de la *prigione* (Fig.144) muestra una sucesión de robustos pórticos con pilastras a la rústica, siendo las del interior dóricas, que conducen hacia una serliana, con casetones, con columnas de orden toscano sobre las que se dispone un segundo nivel de pilastras jónicas, que dan acceso a otro espacio donde se vislumbran tres arcos. Todo el discurso arquitectónico, con los elementos rústicos y dóricos de las pilastras junto a las citadas columnas toscanas, remite a la idea de sobriedad y de fuerza asociada simbólicamente al poder establecido y al sometimiento por medio la prisión, cuya sede es el palacio del gobernante.

La escenas relativas a la prisión en la escenografía teatral del XVII se acabó estableciendo como un *topos*, sobre el que acabó desarrollándose un estudio de dicho espacio por parte de los escenógrafos del siglo XVII que alcanzó su máxima expresión en el siglo siguiente con los diseños de Piranesi. Como elemento represor constituía un importante material para enfatizar el componente dramático de las obras en las que se incluían este tipo de escenas, hecho por el que solían representarse en partes relevantes de la trama de la obra, como un punto de inflexión en la trama.
Esta tipología escénica ofrecía la posibilidad de plantear un concepto como el de la prisión o el confinamiento en diversos lugares, no únicamente en el espacio arquetípico destinado a estas funciones, la cárcel.[455]La posibilidad de recrear distintos ambientes para las prisiones suponía un atractivo para el diseño de estas escenas: mazmorras, torres, grutas, islas, patios, cámaras, etc. Si bien es cierto que fueron dominantes las escenas donde se recreaba la prisión en un patio, como planteó Tacca en esta escena, prácticamente cualquier espacio podría servir como prisión, siempre que se indicara su función. Es por ello que se debieron establecer una serie de rasgos característicos, normalmente definidos a través de los elementos arquitectónicos, como la utilización del orden rústico.

[455] ROMAGNOLI, Angela. *Fra catene, fra stili, e fra veleni… ossia Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, libreria Musicali italiana, 1995, p.217.

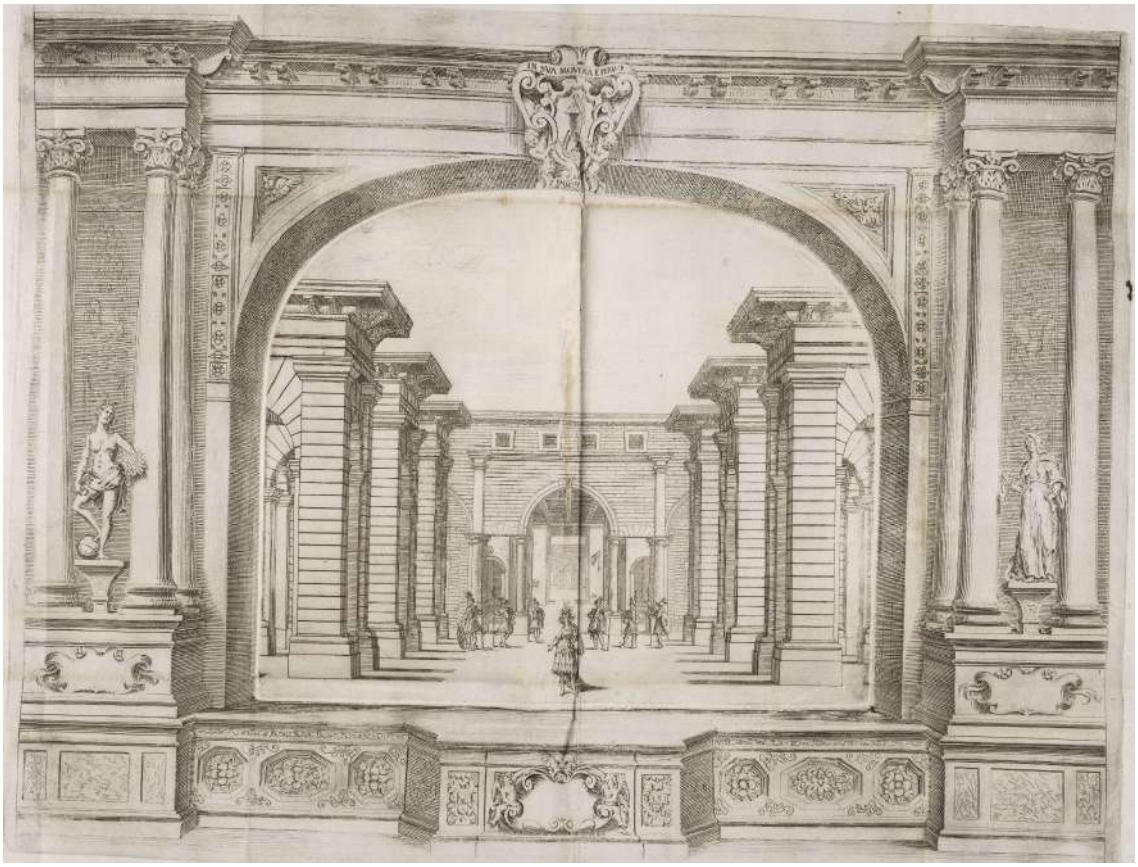


Fig 144. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 1, Prigione. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: *https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454*

La escena que pone fin al segundo acto (Fig.145) muestra un asedio que convierte la ciudad de Argos en un auténtico infierno dominado por el elemento ígneo generado por el conflicto bélico. El gran despliegue de la turba de actores que simulaban un encarnizado combate, junto al impresionante desarrollo escénico en el que el fuego y los artefactos alusivos a la guerra se movían por la escena simultáneamente, hacían de ésta una de las más impresionantes representaciones de la obra de Tacca, llevando al paroxismo la fórmula desarrollada por su maestro, Giulio Parigi en la *Guerra d´Amor*, donde subyace la idea del buen gobierno. La espectacular escena en la que se lleva a cabo el asalto a la fortaleza de Danao, de cuya resolución se deriva la posibilidad de la implantación de una nueva estirpe en Argos por medio de la unión de Linceo e Hipermestra, remite al concepto de apoteosis, tanto en el entramado escenográfico donde se ponen en escena todos los recursos materiales, iconográficos e iconológicos, como en el simbólico por la realización de una proeza, alusiva en este caso al futuro

heredero Felipe Próspero quien encarnaba el nuevo linaje, aunque finalmente esa pretensión se viera truncada por su repentina muerte con tan solo cuatro años de edad.

Formalmente hay alusiones al *incendio del Borgo* que Rafael pintó en las estancias privadas del papa en el Vaticano, especialmente por medio de la gran columna dórica. La tipología de la columna tiene diversas connotaciones en las escena: por un lado el origen de este orden columnario la ciudad de Argos, que como cuna de la diosa Juno, levantó un templo de este orden en su honor, tal como expone Vitruvio (Libro IV, cap I): *En Acaya y en la totalidad del Peloponeso ocupó el trono Doro, hijo de Heleno y de la ninfa Phthia; el mismo Doro levantó en la antigua ciudad de Argos el templo de Juno; un templo que en su aspecto respondía casualmente a este orden*;[456]por otro lado las columna dórica asociada al concepto de fuerza y robustez, que a modo de ruina o vestigio testimonial dentro del contexto del diseño de la violenta escena se mantiene en pie ante ante la devastación circundante, frente a un edificio igualmente de orden dórico, reconocible por las metopas y triglifos que se muestran entre las llamas que lo consumen, al igual que el edificio del fondo con una superposición de órdenes a dos niveles. Dentro del entramado simbólico la columna, con sus mencionadas connotaciones podría vincularse a la columna de la justicia de Florencia erigida en 1565, como un símbolo de la justicia que triunfa ante la barbarie del caos.

[456] POLIÓN, Vitruvio. Libro IV, cap. I, en *Los diez libros de arquitectura*, (Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Oliver Domingo), Alianza, 1995, p.97.

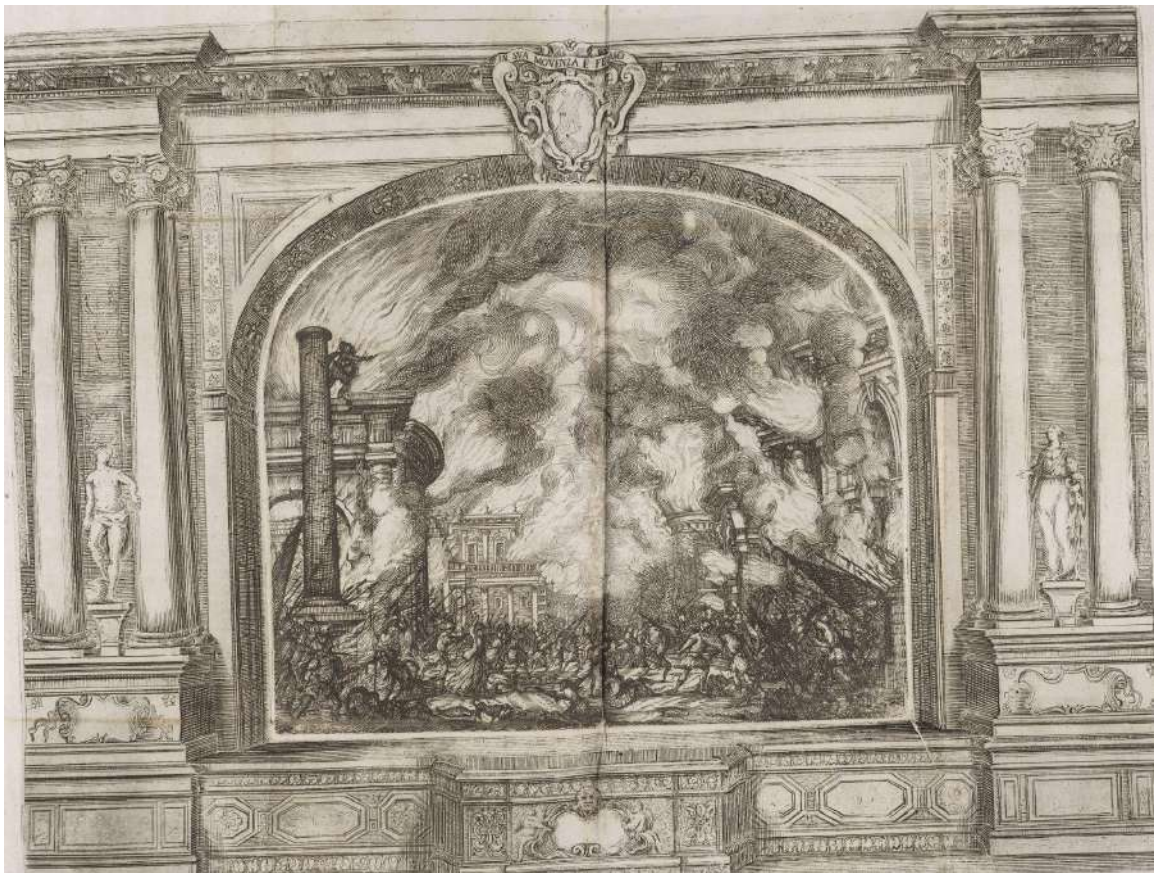


Fig 145. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, grabado por Stefano degli Alli, Florencia 1658, Acto II, La conquista de Argos. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

En la siguiente escena Tacca mostraba la representación del elemento acuático en contraste con el destructivo fuego de la escena anterior. La fórmula de los cuatro elementos planteaba de esta forma, nuevamente, el caos por medio de la destrucción de la ciudad de Argos y la solución al mismo por medio de la intercesión de Cupido que acude a Vulcano, que se encuentra en su fragua junto a los tres cíclopes, Sterope, Bronte e Pirammone, para pedirle que fabrique un dardo indestructible para poder abatir a Linceo y otorgar la victoria a su madre, Venús.[457]

Al igual que en la escena de *los Jardines de Venus*, de nuevo se recurre al elemento de la gruta para representar la escena de *La Grotta di Volcano* (Fig.146), donde de alguna

[457] Rucellai, Orazio Ricasoli, Giovanni Andrea Moniglia, and Pier Francesco Cavalli. *Descrizione Della Presa D'Argo E De Gli Amori Di Linceo Con Hipermestra: Festa Teatrale Rappresentata Dal Signor Principe Cardinal Gio. Carlo Di Toscana Generaliss. Del Mare, E Comprotettore De Negozi Di Sua Maestà Cattolica In Roma, Per Celebrare Il Natale Del Sereniss. Principe Di Spagna*. In Firenze: Nella stamperia di S.A.S., 1658. p.19. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t9280v13w&view=1up&seq=20&skin=2021

manera se vincula con composiciones que remiten a Torelli, por la morfología y disposición de las escarpadas formas rocosas, que se asemejan al diseño de *La Andrómeda*, así como a los modelos de Parigi. La entrada a la gruta, símbolo del mundo dionisiaco y la naturaleza primigenia e irracional del ser humano,[458]queda señalada por unos potentes arcos, con robustas pilastras dóricas de piedra de orden rústico (muy similares a los utilizadas por Parigi en la escenografía del segundo intermedio de *La Liberación de Tirreno*, donde se representa el inframundo), quedan abarcados por el paraje rocoso, produciéndose de esta forma la recíproca integración de la naturaleza y la tipología arquitectónica más cercana a ésta, el orden rústico, remarcando de esta manera el carácter primitivo y salvaje por medio de los cíclopes y Hefesto, quien había sido expulsado del Olimpo a causa de sus malformaciones, asociado desde entonces como deidad del inframundo.



Fig 146. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 13, La gruta de Volcano. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658,

458 MERINO, Esther. La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en "Il fuoco eterno" de Lodovico Burnacini, en *drammaturgia.it*, Firenze University Press, 2020.
https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556: https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La escenografía del *Bosque de los Abismos* (Fig.147) sitúa al espectador de nuevo en un entorno agreste, donde se emplazan unas tiendas de campaña, que aluden al componente militar, en el que una gran arbolada de abetos discurre hasta el fondo, donde parece sugerirse una tímida dispersión de los puntos de fuga en los espacios que se abren en los árboles, tal como planteaba Serlio en el fondo de escena designado en su tratado para el género satírico, y que se plantea definitivamente en la última escena de la obra.
El entorno natural se manifiesta en esta ocasión en su faceta dionisiaca, donde las tiendas son el único cobijo, tal vez aludiendo a la idea de las cabañas o chozas primitiva que menciona Vitruvio (Libro II, cap.I) como primigenia arquitectura en relación al contexto agreste en el que se inserta estas tiendas:

Las primeras comunidades de humanos se agruparon en un mismo lugar en un número elevado, y dotados por la naturaleza de un gran privilegio respecto al resto de animales, como es el que caminaran erectos y no inclinados hacia adelante, observaron las maravillas del universo y de los cuerpos celestes, e igualmente manipularon los objetos que querían con toda facilidad con sus manos y sus dedos y, así, unos construyeron techumbres con follaje, en aquellas primitivas agrupaciones humanas; otros excavaron cuevas al pie de la montaña, e incluso otros, fijándose en los nidos construidos por las golondrinas, imitándolos, prepararon habitáculos donde guarecerse, con barro y con ramitas. Al observar unos las chozas de otros y al ir aportando diversas novedades, fruto de sus reflexiones, cada vez iban construyendo mejor sus chozas o cabañas. Mas al tener los humanos una enorme capacidad naturalimitativaqueaprendeconfacilidad,día a día mostraban unos a otros sus logros, satisfechos de sus propios descubrimientos, y, de esta forma, cultivando su ingenio en las posibles disputas o debates, lograron construir cada día con más gusto y sensatez.[459]

[459] VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio. Alianza, 1995, pp. 53-54.

Esta escena enlaza con la siguiente, cuya escenografía, que se mostraba durante las escenas diecinueve y veinte del segundo acto, la denominada *Campamento de Linceo* (Fig.148), en la que aparece su general con alguno de sus hombres. De nuevo un entorno natural muestra las tiendas de campaña de las tropas, frente a las cuales se disponen una serie de arquitecturas en ruina, como memoria de glorias remotas,[460]cubiertas por los elementos vegetales que han crecido sobre estas torrecillas cúbicas.



Fig 147. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 16, El Bosque de los Abismos. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556:https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

[460] MERINO, Esther. 2010. Año 7. Num. 13. pp. 1-27, p.18.

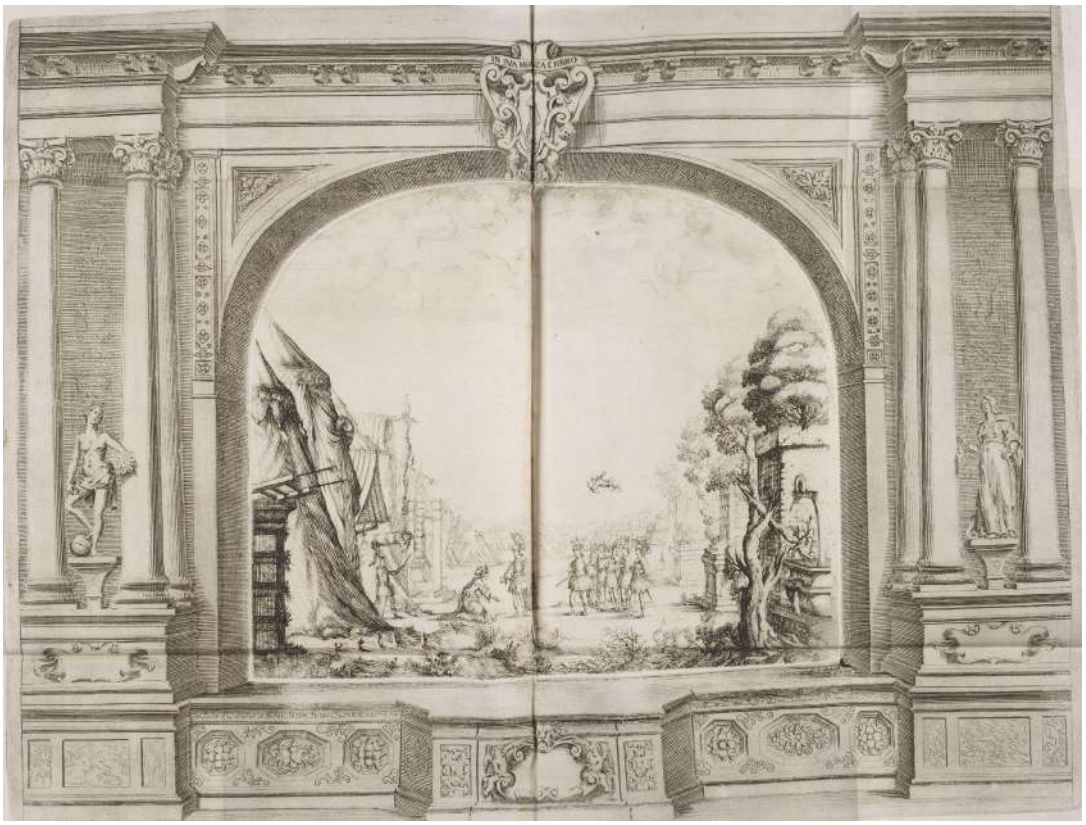


Fig 148. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto II, escena 20, Campamento de Linceo.

La escena de la *Campagna della Torre* (Fig.149), muestra un momento extremadamente dramático por medio de una ambientación exterior donde se hace alusión al tema de la ruina mediante los detalles que manifiestan el deterioro de la torre, así como del resto de arquitecturas, que aparecen además cubiertas de los elementos vegetales propios de este ambiente agreste, ya que se emplaza la escena fuera de los muros de la ciudad de Argos,[461]que a su vez remite a las consecuencias del asedio de la ciudad, sobre la que renacerá una nueva, presagio en alusión al nacimiento del príncipe Felipe Prospero. En la cima de la torre, Hipermestra trata de suicidarse saltando al vacío, siendo finalmente salvada por la diosa Hera que aparece representada en forma de pavo real. Esta escena, que de alguna manera parece ser el modelo de partida de la escena diseñada posteriormente para la primera escena del tercer acto (*Caronte*) de *Ercole in Tebe* (1661): incluso en la disposición de los personajes del lado derecho,[462]presenta un

[461] Rucellai, Orazio Ricasoli, Giovanni Andrea Moniglia, and Pier Francesco Cavalli. *Descrizione Della Presa D'Argo E De Gli Amori Di Linceo Con Hipermestra*, In Firenze: Nella stamperia di S.A.S., 1658, p.27.

[462] Se trata de la ilustración incluida en el libreto de *Ercole in Tebe* que sirve como fondo escénico de la primera escena del tercer acto, en *Ercole in Tebe*: *festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi*

momento de la obra de gran desarrollo técnico, ya que implicaba el vuelo sincronizado de dos personajes, lo que presentaba todo un alarde en el diseño de la maquinaria destinada a estos efectos por parte de Tacca.

Las arquitecturas que se representan en la escena están construidas con ladrillo y piedra, en relación al tipo de emplazamiento donde se ambienta la escena, un entorno rural por un lado y ruinoso por otro. Sin embargo, la torre en la que se centra la acción principal, aunque formada por el mismo material presenta un pequeño talud, típico de la arquitectura defensiva, aludiendo al carácter bélico que relaciona la escena con la precedente del asedio de Argos, como vestigio de los estragos de la guerra, y un vano circular que significa ornamentalmente la torre distinguiéndose del resto de vanos cuadrados o rectangulares que aparecen en el resto de arquitecturas de esta escena.

Parece que el uso que hace Tacca de la arquitectura en este tipo de escenas no está simplemente destinado a cumplir las funciones de marco decorativo del episodio en cuestión, sino que el tipo de entorno decadente, representado por medio de los evidentes signos de deterioro de las arquitecturas, sirve igualmente para potenciar el dramatismo de la escena, al igual que en la mencionada escena de *Caronte* de *Ercole in Tebe*, hipótesis que resulta plausible si se observan ciertos elementos dramáticos comunes, como las estructuras arquitectónicas derruidas y tomadas por la vegetación circundante, planteando uno de los primeros casos de ruinismo que se desarrolló hasta tener su apogeo en el siglo XVIII en los diseños piranesianos, la idea de la destrucción de la ciudad por las llamas, todo ello como denominador común de las escenas de la *Toma de Argos*; *Campagna di Torre*, donde al fondo se observa la ciudad destruida; y la escena de *Caronte* en *Ercole in Tebe*: donde igualmente aparece la ciudad en llamas. Es posible que Tacca aquí tratara de codificar por tanto un tipo de escena recurrente en los repertorios operísticos donde la idea de tragedia, guerra e infierno quedaran sintetizadas tanto en concepto como en imágen, partiendo de las propuestas de su maestro Giulio Parigi.

---

sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Lvisa, principessa d'Orleans: In Fiorenza: Nella nuoua stamperia all'insegna della stella, 1661, p.44.
https://archive.org/details/ercoleintebefest00moni/page/112/mode/thumb?q=tacca



Fig 149. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Acto III, escena 2, Campagna della Torre. Florencia 1658, de la edición de Hipermestra, Florencia, 1658, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, nº 1978 556:https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

La última escena corresponde de nuevo a los *jardines de Venus* (Fig.150), donde se lleva a cabo la celebración, en presencia de todos los dioses, el amor de Hipermestra y Linceo. Se trata de una extraordinaria escenografía en la que unas escaleras con balaustrada curva y rematadas por unas estatuas, dispuestas a sendos lados de la composición enmarcan la grandiosa escena en la que un auténtico despliegue de elementos vegetales abarca toda la escena, donde una apoteosis celestial despliega a todas las divinidades olímpicas posibles mediante dos registros de nubes, a la manera de los *intermezzi* de Buontalenti para *La Pellegrina* en 1589, donde se codificó este tipo de disposición en dos planos: el terrenal: plano inferior donde se sitúan doce personajes que danzan en honor a la diosa Venus, y el plano superior, en el que se dispone a las deidades, mientras una extraordinaria prolongación perspectiva del espacio escénico muestra una sucesión de pérgolas vegetales y arboladas en el nivel intermedio, que ahora sí plantean varios puntos de fuga, que formalmente tiene referentes en escenas

como la del *Jardín de Flora* diseñada por Torelli para el prólogo de *La finta pazza*, preludiando trabajos posteriores donde se desarrollarán estas fórmulas por artistas como Lodovico Burnacini, quien será el creador de la iconografía del poder en la corte imperial vienesa, o figuras como Ferdinando y Francesco Bibiena que llevaron a su máxima expresión los diseños escenográficos con multiplicidad de puntos de vista ya en el último cuarto de siglo.

Los precedentes de esta tipología en escenas como las diseñadas por su propio maestro, Giulio Parigi, para los interludios de las celebraciones de la boda de Cosme de Medici en 1608, los *Jardines de Calipso*, o propuestas posteriores como la escenografía del *Jardín de Venus* (1637), presentan una mayor contención, donde el elemento arquitectónico es el que domina la composición. Tacca aporta en este diseño una abrumadora exuberancia por medio del desarrollo del elemento vegetal que abarca toda la escena, potenciado por el conspicuo trabajo de perspectiva que logra crear una sensación de espacio infinito tras los elementos vegetales.

Por otro lado se presenta en primer término una imponente escalera monumental doble. El hecho de disponer este elemento en primer término no responde únicamente a una cuestión compositiva u ornamental arbitraria. La escalera es un elemento que establece simbólicamente una conexión bidireccional, ya que posibilita la ascensión de las almas así como la bajada de las divinidadesel cielo,[463]y así parece que Tacca planteó esta elegante estructura que conectaba la zona celestial donde se encuentran las divinidades que se manifiestan en esta escena, y la tierra, donde se encuentran los contrayentes cuya unión está siendo legitimada y respaldada por los dioses.

[463] APONTE CARRASCO, José. El simbolismo de la escalera, en *Oficio y realización espiritual: bases para un replanteamiento del oficio de dibujar*. Universitat Politècnica de Catalunya, 1992. p. 46.

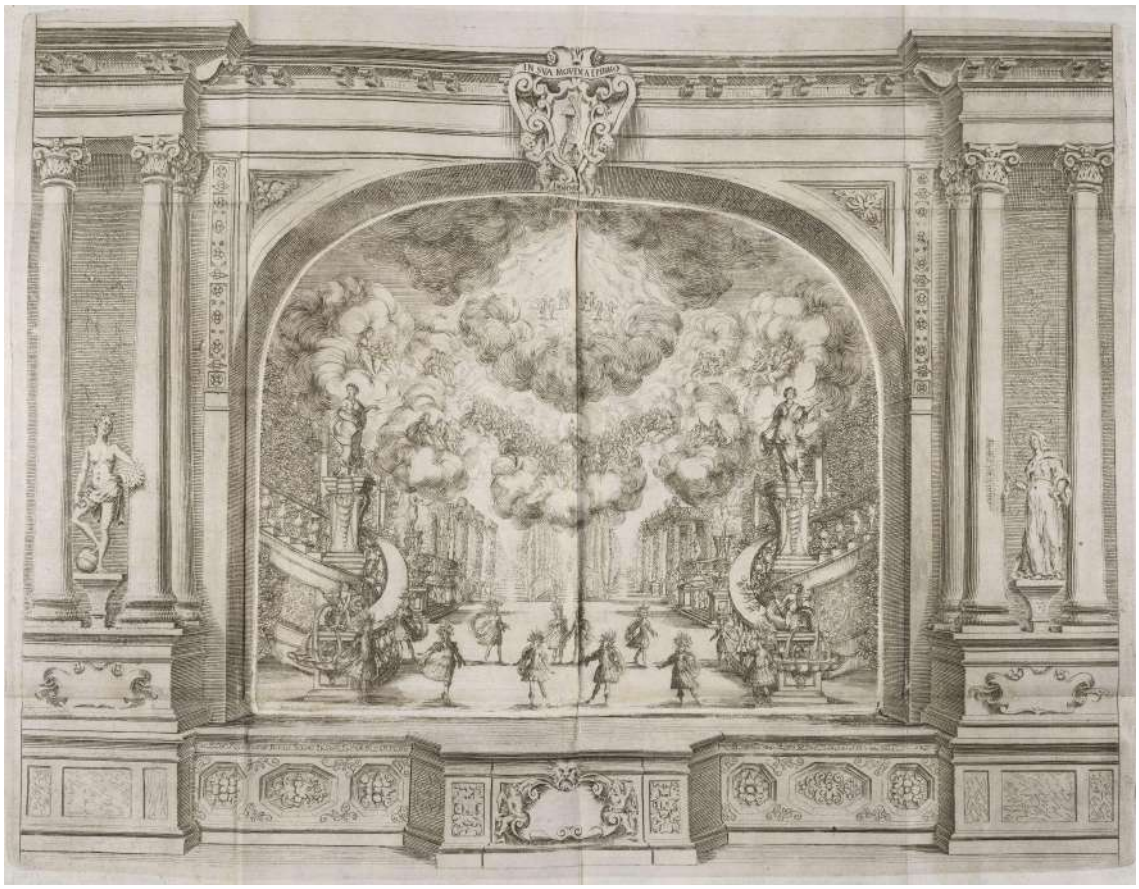


Fig 150. Escenografía de Ferdinando Tacca (1619-1686) para L'Hipermestra, Florencia 1658, Los Jardines de Venus, Escena final.

Venus admite la derrota de Juno; todavía cuenta con la Discordia y los Celos para sembrar la discordia entre los dioses, pero Júpiter los precipita al infierno; y Amor admite su fracaso, pues la unión de Linceo e Hipermnestre fue querida por el Destino. Júpiter entonces profetiza: Dánao tendrá como descendientes a Perseo y Hércules; pero si Hércules fijó los límites del mundo con las columnas que llevan su nombre, los reyes de España los atravesarán y descubrirán nuevos mundos; y el recién nacido Felipe será sin duda un nuevo Hércules. Dioses, cupidos y ninfas cantan y bailan.

Analizando en conjunto los diseños escenográficos de esta obra, resulta evidente que Tacca optó por dar una mayor protagonismo a las escenas exteriores, tal vez porque éstas ofrecían mayor posibilidad de indagar en diseños más naturalistas, en la línea de los diseños que Torelli había realizado para *Andrómeda*, siendo la única escena netamente interior la de la *Cámara nupcial*. De igual forma parece haber una preeminencia del órden rústico, y en menor medida del dórico, posiblemente buscando

dotar a la narrativa de la obra de un carácter sobrio y acorde a las escenas naturales predominantes.

3.2.1.1. Ferdinando Tacca

Uno de los artistas que marcaron el paso en el campo de la escenografía teatral a mitad de la centuria, fue el escultor y arquitecto florentino Ferdinando Tacca (1619-1688). Hijo de María Lucrecia di Pompeo Pellegrini y del insigne escultor Pietro Tacca (1577-1640), su formación corrió a cargo de su padre, quien a su vez fue discípulo de Giambologna (1529-1608), uno de los más sobresalientes escultores del barroco italiano al servicio de los Medici en Florencia.

La destreza de Ferdinando con el bronce le llevó a especializarse en este arte colaborando con su padre como ayudante en las estatuas de bronce de Ferdinando I y Cosimo II en la Capilla de los Medici realizadas entre 1626 y 1642. Dentro de las grandes empresas como broncista destacó la colaboración con su padre en un encargo para la estatua ecuestre de Felipe IV. Un complejo trabajo donde el monarca debía aparecer montando un caballo en corbeta, lo que exigía un complejo estudio de los contrapesos de la escultura para que ésta no se quebrara, lo que implicó al mismo Galileo Galilei (1564-1642) como asesor de dicho sistema de distribución de pesos y contrapesos. Finalmente la estatua, que fue fundida en Italia, salió hacia el puerto de Livorno el 26 de septiembre de 1640, un mes justo antes de la muerte de Tacca, siendo desembarcada en Cartagena en marzo de 1641 por su hijo Ferdinando, que venía acompañándola para reparar los daños que pudiese sufrir en el traslado y ayudar al montaje en Madrid. La falta de parecido entre el rostro del monarca español y el de la estatua obligó a Ferdinando a modelar una nueva cabeza en bronce, siendo ésta la que finalmente se incorporó al resto del monumento que fue emplazado frente al Jardín de la Reina el 29 de octubre de 1642.

Tras el fallecimiento de su padre en 1640, Ferdinando heredó el taller y el puesto de su progenitor como arquitecto de los Medici, asumiendo un ingente número de encargos, que impulsaron su carrera como broncista, donde destacaban parejas de figuras mitológicas como: Apolo y Dafne; Hércules con el Ciervo o Mercurio y Juno, además

de obras como la fuente del Bacchino de la Piazza del Comune en Prato (1659-1665), realizada como símbolo de la proclamación de Prato como ciudad.

Sin embargo, pese a su más que demostrada destreza como escultor, fue a partir de 1650 cuando comenzó a desarrollar su faceta de escenógrafo, ámbito en el que se decantó más por propuestas basadas en el desarrollo de los efectos técnicos, en la línea de los trabajos de Torelli, pero integrando en sus diseños toda la experiencia asimilada del trabajo de sus ilustres predecesores en Florencia, Buontalenti y Parigi. Entre los diversos y sobresalientes trabajos que realizó al servicio de los Medici se encuentra el montaje y supervisión, ya como arquitecto e ingeniero de los Medici tras la muerte de Alfonso Parigi, de una *Naumachia* celebrada en 1652. Desde entonces Ferdinando Tacca compatibilizó sus exigentes obligaciones como escenógrafo de la corte de los Grandes Duques de Toscana, mientras de igual manera seguía ejerciendo su faceta de ingeniero y arquitecto, personalidad multifuncional que caracterizó las semblanzas de estos escenógrafos, al igual que lo hicieran anteriormente figuras como Leonardo o Buontalenteti,[464]atribuciones que ya en el último cuarto de siglo quedaron repartidas debido a la minuciosa especialización, siendo uno de los primeros ejemplos de este reparto en la corte florentina el binomio formado por Jacopo (o Giacomo) Chiavistelli (1621-1698), quien como escenógrafo al servicio de la corte Medici realizó los diseños de escena de *Il Greco in Troia*, un drama heróico de Noris y Pagliardi representado en 1688 para celebrar el matrimonio de Ferdinando y Violante Beatriz de Baviera (1673-1731); y Antonio Ferri (1651-1716), quien se encargó de realizar los aparatos de dicha obra.[465]Posiblemente esta multifuncionalidad de Tacca propició que en 1656 el cardenal Giovanni Carlo de Medici le encomendara el diseño de un espacio para la *Academia degli Immobili* que pudiera albergar la diversidad de espectáculos que se llevaron a cabo en la corte florentina, el teatro della Pérgola, siendo Tacca asignado como responsable del funcionamiento y organización de dicho recinto, al que había dotado de un amplio y profundo espacio escénico para poder acomodar la maquinaria que había diseñado para mover los magníficos decorados, que que venía a tomar el relevo al antiguo teatro en los Uffizi. El nuevo Teatro de la Pérgola de Ferdinando Tacca se convirtió en un modelo para la configuración del resto de espacios teatrales, ya que la profundidad del

[464] MERINO, Esther.. 2010. Año 7. Num. 13. pp. 1-27 / p.3.

[465] MERINO, Esther. La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: Il Greco in Troia y La caduta del regno dell´Amazzoni, en *Anales de Historia del Arte*, 2015, Vol. 25, pp.189-211./ p.192.

escenario, cuyo tamaño permitía mayor flexibilidad en la entrada y acción de los actores.[466]

Fue en este campo del diseño escénico en el que de manera más notoria se reflejó su desbordante técnica e imaginación en los fondos de escena y en las maquinarias de las diversas obras teatrales destinadas resaltar las glorias mediceas en los determinados eventos para las que fueron realizadas. Uno de sus más importantes trabajos fue precisamente las decoraciones escenográficas para la *Hipermestra*, una obra del discípulo de Monteverdi, Francesco Cavalli y Giovanni Andrea Moniglia, destinada a celebrar el nacimiento del hijo heredero de Felipe IV, Felipe Prospero en 1657, en cuyos diseños escénicos Tacca aplica buena parte de los planteamientos escénicos aprendidos de primera mano tanto de Giulio y Alfonso Parigi, aportando sin embargo su propio lenguaje, mucho más próximo a las escenografías que se estaban llevando a cabo entonces fuera de Italia, más basadas en los grandes despliegues técnicos. Años más tarde, con motivo de la boda Cosimo III y Margherita Luisa de Orleans, realizó también los diseños escénicos de *Ercole in Tebe* (1661), cuyo montaje supervisó el superintendente de maquinaria Leonardo Martellini,[467]año en el que también se encargó de la espectacular escenografía y despliegue de maquinaria de *balletto a cavallo* de *Il Mondo Festeggiante*, grabados por Stefano Della Bella, donde se representó una escena con el Monte de Atlante y los carros del Sol, la Luna y Júpiter en un espectacular despliegue cuya representación se llevó a cabo en el anfiteatro de los jardines Bóboli, espacio que fue precisamente inaugurado en 1637 con un carrusel con diseño y maquinas de Felice Gamberai, cuyos diseños se conservan en el British Museum de Londres.[468]

Desde su más que demostrado ingenio para dar forma con brillantez a todas las complejas escenografías de los programas culturales de los Medici, Ferdinando también le fueron encargadas obras arquitectónicas: asumiendo encargos como la ampliación de la Villa Medicea *dell'Ambrogiana* (c.1657), al mismo tiempo que se le asignaron los más importantes trabajos de arquitectura efímera, como un aparato consistente en una

466 CRABTREE, Susan; BEUDERT, Peter. *Scenic Art for the Theatre: History, Tools, and Techniques*, Focal press, U.S.A., 2005, p.379.

467 MERINO, Esther. 2020, p.186.

468 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0513-666

arquitectura poligonal de un solo cuerpo que realizó en Florencia en 1665 y que rememoraba a las diseñadas por Domenico Fontana para las exequias de Felipe IV,[469]o los diseños para el propio catafalco del monarca en Milán que fueron grabados por Giovanni Battista Falda, también en ese mismo año (1665),[470]además de realizar algunos trabajos en Roma, como su posible intervención, no demostrada y a modo de hipótesis, en un comedia representada en la Ciudad Eterna en 1669, titulada *L'Empio punito*, junto a otros artistas toscanos,[471]

3.2.2. L'Erismena - 1661

1655 fue el año en el que se estrenó otra de las obras que más éxitos cosechó en Italia. Se trata de una composición de Francesco Cavalli (1602-1676) titulada *L'Erismena*, con texto de Aurelio Aureli (1630-1708),[472]desde una adaptación de *Ormindo* de Giovanni Faustini (1615-1651) de 1644.[473]*L'Erismena* fue estrenada el 30 de diciembre del año 1655 en el teatro veneciano de San Apollinare, año en el que también se publicó el libreto, que establecía un vínculo directo con el mundo de las letras genovesas por medio de la dedicatoria que figura en la portada al poeta genovés Giacomo Cavalli (1590-1657), cuyo rasgo distintivo en toda su obra fue, precisamente, el amor no correspondido, elemento fundamental que conforma la trama de *L'Erismena*.

El enorme éxito que tuvo esta obra, llegando a ser la primera ópera italiana traducida al inglés, propició las sucesivas representaciones en diversas ciudades de toda Italia durante casi dos décadas, siendo 1666 el año en el que fue representada en el Teatro de Ancona, en el *Teatro dell'Accademia degli Erranti* de Brescia, y en el Teatro Falcone de

469 GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. Exequias, túmulos y ornatos en Italia para honrar la memoria del Rey de España. En *El Barroco: Universo de Experiencias*. Asociación Hurtado Izquierdo, 2017. pp. 839-855 / p.846.

470 GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. Arquitecturas y efectos de la fiesta. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, 2003, p. 138-157. / p. 155.

471 PANZANARO, Valentina.«Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate». Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera L'Empio punito (Roma 1669) di Alessandro Melani. *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 2021, pp. 7-29, p.13.

472 *L'Erismena. Drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda dedicata all'illustriss. signor Giacomo Cavalli*, In Venetia: Andrea Giuliani, si vende da Giacomo Batti, 1655.http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000140

473 En relación a la adaptación que Aurelio Aureli realizó del texto de *Ormindo* de Faustini (1644), cosa que era habitual en la época, Ellen Rosand afirma que este préstamo literario no es otra cosa que un plagio enmascarado por parte de Aureli. En ROSAND, Ellen. *Ópera en la Venecia del siglo XVII: la creación de un género.* Berkeley: University of California Press, 1991. p. 157.

Génova, cuyo ejemplar, que no incluye grabados de las escenas, fue editado este mismo año y dedicado a Anna Maria Durazza, esposa del Señor Eugenio Durazzo.[474]

Sin embargo, se ha conservado un ejemplar de la edición milanesa de 1661, dedicado al entonces nuevo gobernador de Milán, Francesco Caetano,[475] casado en segundas nupcias en 1661 con Leonor Mencía Pimentel Moscosa y Toledo, hija del marqués Antonio Pimentel Moscosa y Toledo, entonces ministro del rey de España Felipe IV, que incluye las ilustraciones de cuatro escenografías diseñadas por un tal "Simone", además de la ilustración que decora la portada.[476]

El argumento de la historia, que tiene lugar en la antigua capital de los medos, Tauride, es de nuevo una trama de amores prohibidos, desamores y conflictos bélicos, donde la princesa Erismena debe disfrazarse de hombre para poder estar con su amor en contra de la voluntad de su padre. Erismena era el fruto de los amores secretos de Erimante, príncipe de Medes, y de Armind, hermana de Artamene, rey de Armenia. Pero cuando Arminda va a dar a luz, el rey de Medes muere, lo que obliga a Erimante a dejar Armenia para suceder a su padre en el trono de Media. Arminda muere cuando da a luz a Erismena, pero Ercinia, una dama de la corte de Armenia, se encarga de criar a Erismena en privado, fuera del palacio, para ocultarle a Artamene la mala conducta de su difunta hermana. Erimante, ya en el trono de los medos decide formalizar su matrimonio con Arminda, pero al enterarse de su muerte juró vivir solo, en celibato, pero acaba enamorándose de Aldimira, quien, de niña, había sido secuestrada por piratas en la costa ibérica. Tras la muerte de Ercinia, Idraspe, príncipe de Iberia, convencido del amor de Erismena, decide casarse con ella, pero acaba por abandonarla partiendo de Armenia rumbo a Media, donde queda cautivado por la belleza de Aldimira, a quien no conocía como su hermana. Haciéndose pasar por Erineo, entra al servicio del rey Erimante. Mientras Artamene, envalentonado por sus numerosas

474 Facsímil de la edición genovesa de *L'Erismena,* 1666, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. IT-MI0185 Id: MUS0321089. No incluye escenografías: https://archive.org/details/lerismenadramape19aure/page/24/mode/2up

475 Casado en segundas nupcias en 1661 con Leonor Mencía Pimentel Moscosa y Toledo, hija del marqués Antonio Pimentel Moscosa y Toledo, entonces ministro del rey de España Felipe IV.

476 Enlace con el libreto facsímil de la edición milanesa de 1661 de *L'Erismena* donde se incluyen las ilustraciones de las escenografías:
http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0325148

victorias en Asia, decide someter a Media bajo el trono armenio y asedia la ciudad de Tauride, residencia del rey Erimante. Erismena, despechada sale en busca de Idraspe, pero al no encontrar rastro de su prometido, decide introducirse en las tropas armenias para encontrar la muerte en la batalla. Durante este tiempo, Orimeno, príncipe de Colchos, país vecino de Armenia, enamorado de Aldimira, acude en ayuda de Erimante, matando al rey Artamene en la batalla y obteniendo así Erimante la total victoria sobre el ejército armenio.

El resumen de esta compleja trama, casi a modo de laberinto de identidades, es una historia basada en una serie de intrigas amorosas y políticas que se entrecruzan, en la que nada ni nadie es lo que parece. Quienes creen ser enemigos acérrimos y están dispuestos a matarse descubren, gracias a la presencia de una vieja ama de cría conocedora de todos los secretos, que son padre e hijo o hermano y hermana y así hasta el final feliz.

El contexto geográfico de la obra: Media, Armenia e Iberia, remitía a la Guerra austro-turca (1663-1664) que mantuvo enfrentado al Sacro Imperio Romano Germánico con el Imperio Otomano, en el que Génova jugó un hábil papel dentro del ámbito comercial y diplomático, en el que Giovan Agostino Durazzo y sus hermanos, Giovan Luca y Eugenio Durazzo, entre 1660 y 1680, representaron el auténtico poder económico de la República debido a la reapertura del comercio genovés en el Levante, donde se establece el paralelismo geográfico: Media, la actual Irán, que en la Antigüedad controlaba el comercio este-oeste; Armenia: antiguo reino perteneciente al Imperio otomano; e Iberia, el este y sudeste de la actual República de Georgia, cuya importancia estratégica radicaba en su control sobre los pasos caucásicos en la zona del Cáucaso Central, siendo su capital, Mtsjeta, un importante enclave de las principales rutas comerciales.

En 1661 Giovanni Agostino Durazzo, embajador extraordinario de la República de Génova en Estambul,[477]emprendió una empresa diplomática y comercial, que le llevó a Hungría, Polonia y hasta las fronteras de Turquía, donde tuvo que detenerse debido al

[477] FIORITI, Fausto. Els genovesos del Llevant mediterrani al segle XVII. Entre el comerç i l'especulació monetària / The Genoese and the Mediterranean Levant in the 17th century. Between trade and monetary speculation, Afers, 87 (2017), pp.345-370/ p.345.

conflicto en curso con el emperador Leopoldo con el Imperio Otomano. Sin embargo, tras la derrota turca por Raimondo Montecuccoli (1609-1680) y la firma de la paz de 1664, Giovan Agostino Durazzo, que había regresado a Viena, pudo continuar con su campaña, uniéndose a la embajada imperial que partió desde Viena a Constantinopla, probablemente gracias la intermediación de Giulio Spinola, ex legado papal del emperador Leopoldo, que en 1664 acababa de ser nombrado cardenal,[478]para restablecer las relaciones diplomáticas. En los primeros meses de 1665 Giovanni Agostino Durazzo viajó a Adrianópolis, donde estaba establecida la corte otomana, donde fue recibido por el Gran Visir el 23 de agosto, a quien Durazzo le expuso sólidos argumentos sobre la necesidad y practicidad, para ambas partes, de una reanudación del comercio turco-genovés en directa competencia del monopolio francés. A pesar de las iniciales hostilidades de las distintas potencias involucradas en el comercio de Levante, especialmente Francia, Giovan Agostino Durazzo logró obtener un decreto bastante satisfactorio para la República, en cumplimiento de las capitulaciones concluidas por Tortolino en 1558 en competencia con el monopolio francés, por el que se permitía el libre tránsito para los barcos genoveses en todos los puertos de Turquía, logrando, además, la validación de la moneda genovesa en las negociaciones económicas, y obteniendo el permiso del Gran Visir para que los genoveses pudieran tener libertad de culto. Esta reanudación de las relaciones con el Imperio otomano proporcionó a Génova nuevos mercados en los que invertir, tras el *sganciamento-voluntario* de las finanzas hispánicas que había proporcionado a Génova enormes cantidades de plata, que fueron reinvertidas en préstamos y compra de títulos de estado en diversos territorios italianos como Roma, Venecia, Florencia, etc, además de mantener un potente mercado secundario de débito público entre los mayores centros italianos,[479]una dulce situación que representaba, además, una oportunidad de restablecer su hegemonía económica en el Mediterráneo, que había sufrido una enorme merma, especialmente en las manufacturas y las actividades portuarias debido a la peste.[480]

De nuevo en Génova y con el apoyo de su tío Cesar Durazzo, entonces dux de Génova (desde 1665 hasta 1667), y contando también con el respaldo de Ottavio Doria, regresó

478 PODESTÀ, Emilio. *Giacomo Durazzo da Genovese a cittadino d'Europa*. Accademia urbense ovada, 1992, p.40.

479 FIORITI, Fausto. Afers, 87 (2017), p.347.

480 FIORITI, Fausto. Afers, 87 (2017), pp.345-370/ pp.345-346.

a Constantinopla en 1666, con la evidente intención de involucrar en las nuevas relaciones económico-comerciales también a algunos exponentes de las grandes familias de la "antigua" nobleza.[481]

El montaje genovés de *Erismena* se representó en ocasión de la unión matrimonial de Anna Maria Balbi, a quien se dedica el libreto, con Eugenio Durazzo. Se trató de una de las alianzas matrimoniales más importantes de la nobleza local, unión que de hecho, salvó en parte a la familia Balbi de la bancarrota a la que estaba abocada, debido a otra insolvencia más de la corona española en los cuantiosos préstamos que se le concedieron.[482]La obra pudo asimilarse como una celebración simbólica de la unión de dos de las más importantes estirpes familiares genovesa, con mayor relevancia de los Durazzo: con cuyo apellido se apela a la dedicada, ya que, además, fue en dicha época cuando se produjo un período de gran prosperidad económica para los Durazzo, derivada de la campaña comercial que se acaba de explicar, y que culminó entre 1677 y 1679 con la compra, por parte de Gio Luca y Eugenio, del palacio de Stefano Balbi, actualmente Palacio Real de Génova, por más de 42,000 escudos. La propiedad constituida inicialmente como un fideicomiso, tras el fallecimiento de Gio Luca en ese mismo año (1679), pasó a ser únicamente de Eugenio,[483]quien llevó a cabo su ampliación y una grandiosa reconstrucción, que incluyó la remodelación del Teatro Falcone.[484]

Por tanto es posible que con la representación de *Erismena*, la familia Durazzo se presentaba como el garante de la estabilidad comercial y política, cuya nueva alianza con la familia Balbi remarcaba el poderío y legitimidad de éstos en el control de la República de Génova, exaltada como modelo de virtud bajo el sustento y protección del reforzado lazo Balbi-Durazzo, materializado en la boda de de Eugenio Durazzo y Ana Maria Balbi.

---

481 Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 42 (1993).
https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-agostino-durazzo_%28Dizionario-Biografico%29/

482 IVALDI, Fabio Armando.*"La nobleza genovesa se celebra a sí misma en la ópera" - Le antiporte incise nei libretti a stampa del secondo seicento. Por tal variedad tiene belleza - Omaggio a Maria Grazia Profeti a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos*. Florencia. Alinea editrice. 2012. / p. 413.

483 ASSERETO, Giovanni. I "Durazzo di Palazzo Reale". Breve storia di una grande famiglia patrizia, in *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo* a cura di L. LEONCINI, Milano, Skira, 2004, p.9.

484 Museo di Palazzo Reale di Genova: http://palazzorealegenova.beniculturali.it/storia/

La honesta heroicidad de Erismena como modelo de virtud se asocia a la empresa llevada a cabo por la familia Durazzo, quienes habían logrado reactivar el comercio con el imperio Otomano, ofreciendo una oposición al monopolio francés, al mismo tiempo que habían ganado el reconocimiento y agradecimiento de la corte imperial vienesa por sus donaciones a la corona imperial en la lucha contra los otomanos.
De hecho dicha exaltación de la familia Durazzo manifestaba la valía y poder de la éstos, que en aquel momento eran los responsables de la prosperidad económica derivada del comercio genovés, reactivado gracias a la maniobra diplomática llevada a cabo por Giovanni Agostino Durazzo, con la participación de sus hermanos Givan Luca y Eugenio Durazzo, que además se manifestaba por medio de esta obra que planteaba un conflicto similar por medio de las antiguas referencias geográficas enfrentadas asociadas al Imperio otomano y la corte imperial de Leopoldo I.
Cesar Durazzo, Dogo de Génova desde 1665 a 1667; Eugenio Durazzo, entonces senador, y Giovanni Agostino, trataban de visibilizar la jerarquía estamental de la familia Durazzo, siendo en aquel momento los responsables de la prosperidad económica derivada del comercio reactivado gracias a la diplomacia, que además se manifestaba por medio de esta obra que planteaba un conflicto similar por medio de las antiguas referencias geográficas enfrentadas asociadas al imperio Otomano y la corte imperial de Leopoldo I.

Las escenografías diseñadas por "il Sig. Simone Pittore" (-/173?): Simon Guglielmi,[485] tal como figura en la página para el lector de la primera versión veneciana del libreto, e incluidas en el ejemplar milanés de 1661, ilustran cuatro escenas que ambientaron esta obra, además de la antiporta.[486] En el grabado de la antiporta aparece una alegoría de la pintura frente a un lienzo sostenido por cinco angelotes, pintando el escudo de armas de la familia Caetani, la estirpe del ilustre destinatario de la dedicatoria de la obra, Francesco Gaetano (1594-1683) *Duca di Sermoneta e di San Marco*, un personaje íntimamente relacionado con la corona española, que había pasado toda su etapa de juventud en la corte de Felipe IV (1605-1665), llegando a ser Señor de Cámara del rey, quien le confirió el Toisón de Oro el 27 de diciembre de 1659. En 1660 fue nombrado virrey de Valencia, cargo que no pudo ocupar debido a que ese mismo año fue

485 GLIXON, Beth L., GLIXON, Jonathan. 2006, p.328.

486 Ejemplar veneciano de *L'Erismena* de 1655: https://www.loc.gov/resource/musschatz.19819.0/?sp=3&r=-0.567,-0.015,2.135,0.993,0

requerido para ocuparse del gobierno del ducado de Milán, siendo nombrado virrey de Sicilia dos años después.[487]

La antiporta (Fig.151) muestra una escena al aire libre donde en el suelo del pequeño jardín, acotado por una balaustrada, donde "la pintura" elabora el escudo del insigne personaje al que se dedica la obra, hay un compás y una escuadra: atributos de la arquitectura, y un sencillo paramento rematado por un friso del que cuelga un cartel donde reza el título de la obra.



Fig 151. Antiporta ilustrada del ejemplar milanés de 1661 de L'Erismena, Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185/ Id: MUS0325148.

La siguiente estampa en el libreto es la denominada *Campo Fiorito* (Fig.152), que ambientaba el prólogo de la obra. La escena presenta un sencillo paisaje campestre, con un marcado cono visual, por medio de una sucesión de árboles de tres copas y un cielo nuboso.

La escena del bosque presenta ya un pequeño giro de tuerca con respecto a los planteamientos de este tipo de diseños que se dieron en la primera mitad del siglo. El

[487] Real Academia de la Historia: http://dbe.rah.es/biografias/14164/francesco-caetani-y-caetani-daragona

entorno campestre ya no se muestra agreste y natural. Ahora se plantea cierta artificiosidad por medio de los árboles de tres copas que discurren hasta el fondo y guardan una perfecta simetría, más en relación a una ordenación racional que se asocia más con la concepción apolínea de este tipo de escenografías. Dicha artificiosidad se mostraba de manera completamente intencionada por medio de las copas de los árboles perfectamente podadas (*ars topiaria*) y de las sistematización simétrica de los elementos, características del jardín barroco en contraposición a una *naturaleza arcádica no colonizada*, en palabras de Marta Nieto.[488]

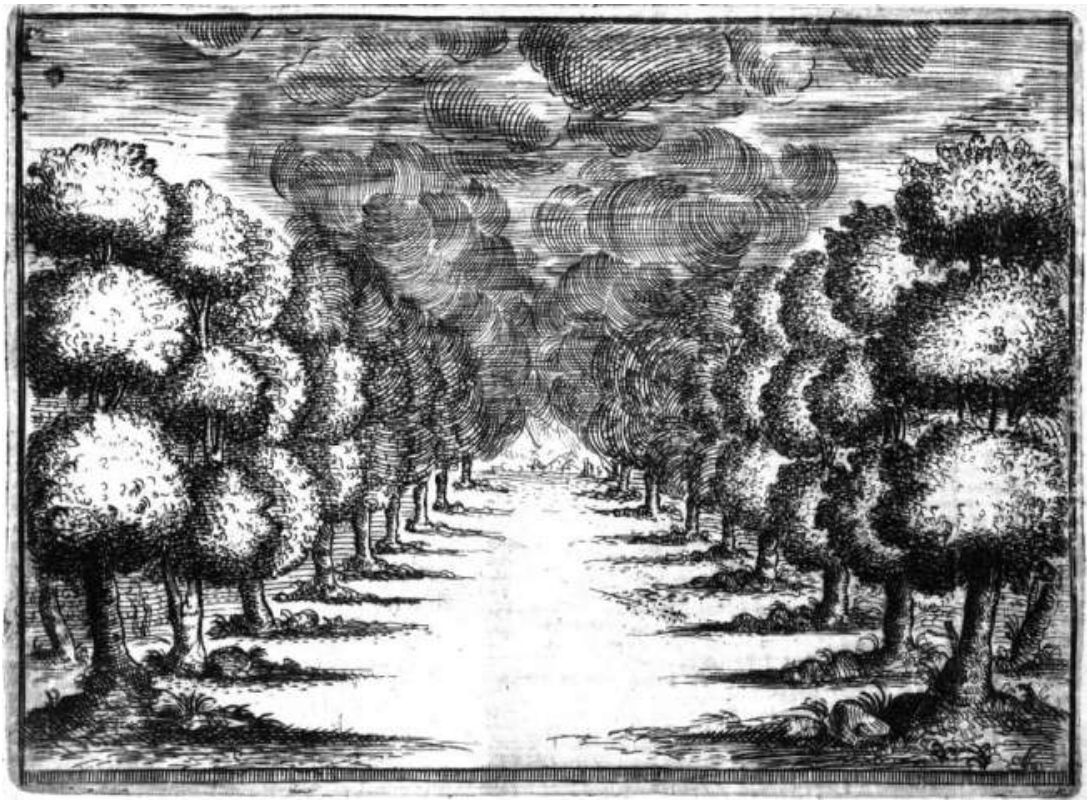


Fig 152. Escenografía de Simon Guglielmi, Prólogo, Campo Fiorito, ejemplar milanés de 1661 de L'Erismena, Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185/ Id: MUS0325148.

El grabado del *Cortile delitioso del Serraglio* (Fig.153), que se corresponde con la escena cuarta del primer acto, muestra igualmente un marcado cono visual, aunque con una fuga mucho menos lejana que la escena del prólogo, donde se disponen una serie de

[488] NIETO BEDOYA, Marta. La lectura oculta del jardín paisajista, en AÑÓN FELIÚ. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, editorial Complutense, 1996, p.124.

elementos arquitectónicos y escultóricos. Una sucesión de estatuas sobre pedestales se sitúan ante unos nichos enmarcados por unas columnas de orden jónico con fuste liso, igualmente sobre pedestales, que sustentan un sencillo friso sobre el que discurre una balaustrada. Esta fórmula se va replicando a sendos lados de la escena hasta llegar al bloque arquitectónico que cierra la composición y que presenta el mismo orden columnario en las dos columnas que flanquean la puerta que da acceso a otro espacio y sustentan la parte central de la balaustrada que discurre en la parte superior.

En esta escena sin embargo, y a diferencia de la arbolada que sirvió de telón para el prólogo de la obra, se puede observar una continuidad clara con los diseños, tanto de perspectiva, como de los planteamientos arquitectónicos, de la primera mitad de siglo de Torelli, donde los elementos arquitectónicos están dispuestos casi como si fueran bastidores, en cuyos nichos se disponen las columnas. Este diseño escenográfico parece ser el referente directo de una de las escenas de Gerolamo Moneglia que se incluyeron en el libreto de *Il trionfo d'Augusto in Egitto* (Fig.154), espectáculo representado en Teatro Real de Milán en 1672 para celebrar el matrimonio del gobernador de Milán, Gaspar Téllez Girón, duque de Osuna, con Ana Antonia de Benavides. escena urbana hace referencia al final del drama (acto III, escena XVI)

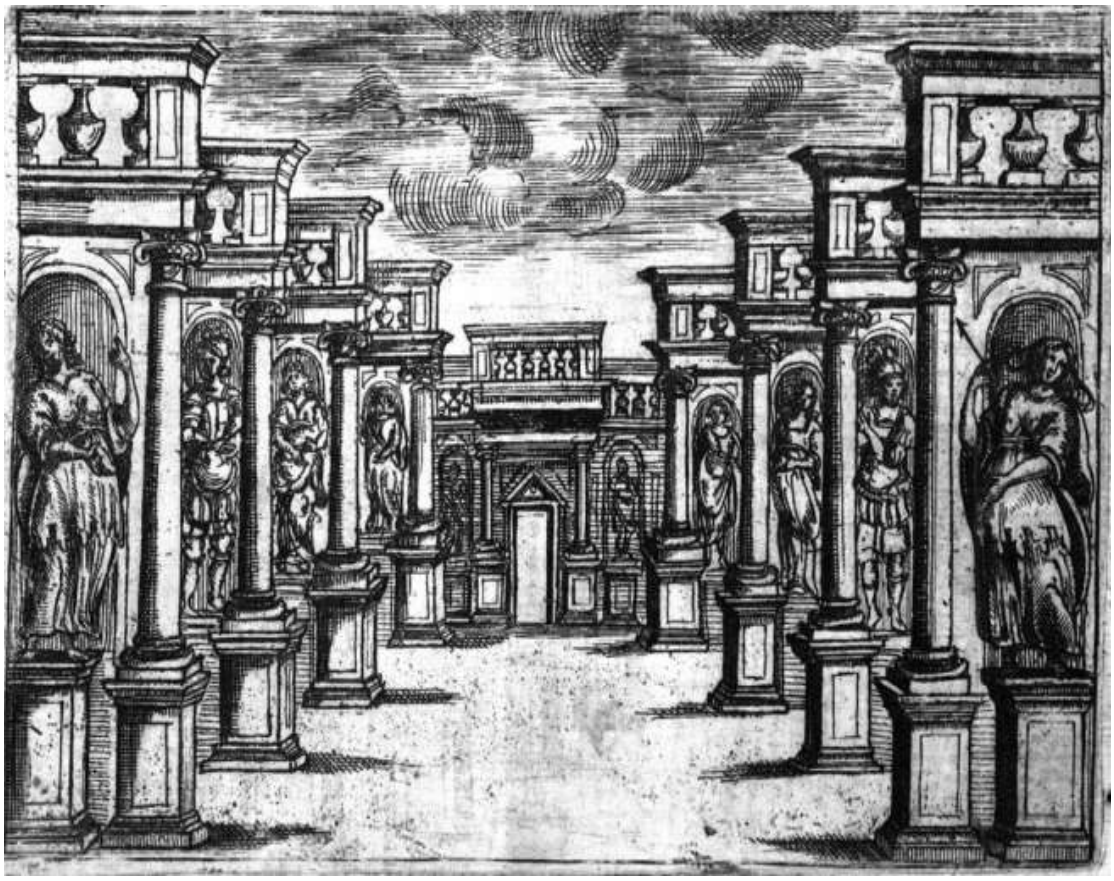


Fig 153. Escenografía de Simon Guglielmi, Acto I, escena 4, Cortile delitioso del Serraglio, ejemplar milanés de 1661 de L'Erismena, Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185/ Id: MUS0325148



Fig 154. Gerolamo Moneglia, Il trionfo d'Augusto in Egitto, Gerolamo Moneglia, Vista de la ciudad (1672), Biblioteca Nazionale Braidense, Milán.

En el diseño para la primera escena del segundo acto, *Stanze d'Erimante* (Fig.155), se muestra la única estancia interior que se incluye en los grabados del libreto.
Se trata de un espacio diáfano cuyos paramentos, profusamente decorados con una ornamentación vegetal que remite a los grutescos y que había quedado protocolizada para la representación de este tipo de estancias, avanzan hasta la puerta, donde se disponen dos columnas de fuste ondulado que enmarcan el vano y sostienen un pequeño entablamento cuyos extremos avanzan hacia el interior de la estancia con las dos columnas, sobre el que se dispone un frontón triangular. A continuación, se muestra una segunda puerta con columnas de fuste liso y capitel jónico rematadas, de nuevo, por un frontón triangular, quedando la parte superior planteada por medio de una decoración en registros rectangulares que se ven interrumpidos por un elemento circular.

A pesar de la cierta sobriedad del planteamiento arquitectónico, y la marcada geometría de los elementos ornamentales, hay una gran sensación de continuidad gracias al rodapié de la parte inferior y el friso corrido de la parte superior, que articulan y unifican el planteamiento arquitectónico de esta estancia que se asocial al poder terrenal del gobernante, cuyas antiguas conexiones se encuentran en el modelo tipológico del Megaron, como señala Esther Merino.[489]Esta propuesta parece adelantar similares modelos como la escena de la *Cámara Regia* de *Il Greco in Troia* (1688) en la que parece haberse asumido como una tipología que diera idea de una mayor opulencia en estas estancias privadas.

[489] MERINO, Esther. Divino escenario: los espectáculos de fin de siglo. Il Cromuele, en *Anales de Historia del Arte* 2013, Vol. 23, pp.113-135 / p.114.

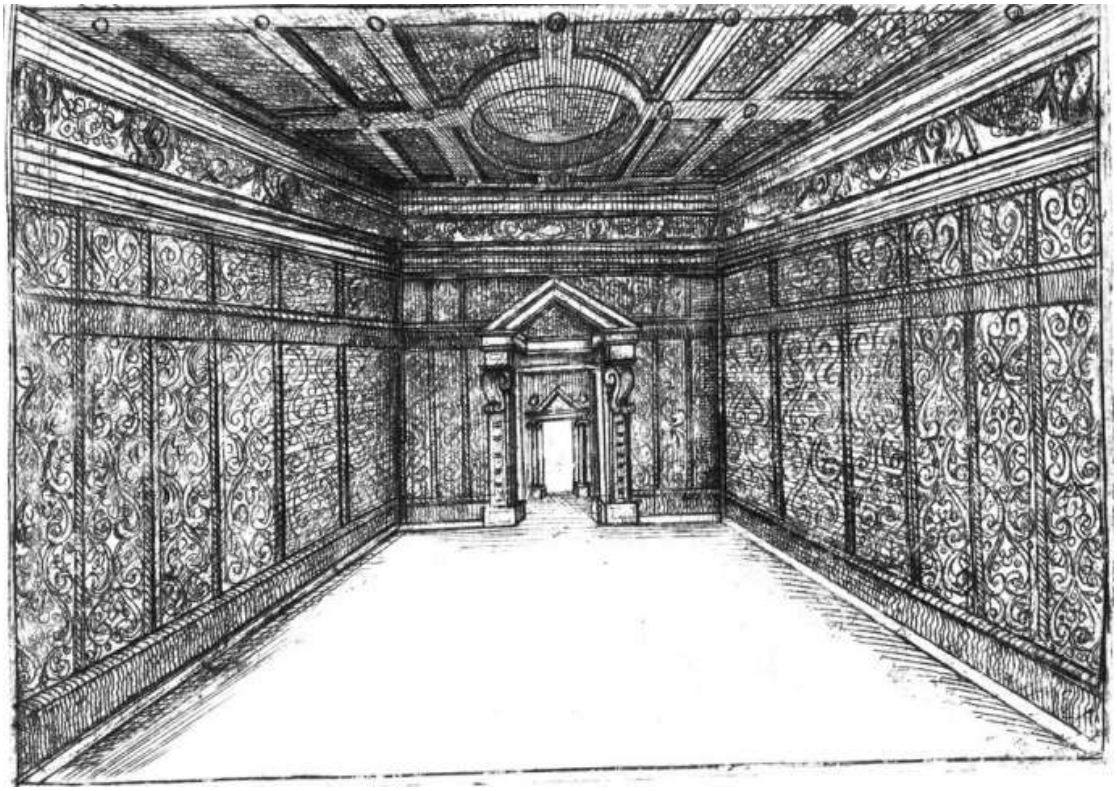


Fig 155. Escenografía de Simon Guglielmi, Acto II, escena 1, Stanze d'Erimante, ejemplar milanés de 1661 de L'Erismena, Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185/ Id: MUS0325148.

El último grabado que incluye el ejemplar milanés del libreto es el correspondiente a la escena once del segundo acto, *Cortile del Palazzo Reale* (Fig.156). Se trata de una escena, que en realidad corresponde más a la vista de una ciudad que a un patio, por la variedad de edificios y planteamientos arquitectónicos que se disponen en el diseño escenográfico. En primer plano se plantean a sendos lados unas arquitecturas prácticamente iguales: unas esbeltas columnas de fuste liso sobre pedestal y de capitel de orden compuesto que sostienen un sencillo entablamento que daban idea por medio del refinamiento del orden arquitectónico del poder material representado en la ornamentación de estos edificios. A continuación, una solución muy parecida pero con algunas variantes, como el carácter adintelado de la estructura, que ya no forma un arco entre las columnas, y la balaustrada que remata la parte superior. Seguidamente unos edificios más consistentes, prácticamente iguales, cuyas fachadas se dividen en dos registros que se articulan por una cornisa. Tras éstos, otro par de volúmenes, siempre

uno a cada lado, con fachadas divididas en tres registros, tras los que ya se empiezan a ver edificios porticados y una robusta torre de ladrillo que aluden al poder militar como símbolo de la fuerza del gobernante, donde se distingue una arquitectura con una arcada que podría remitir a una síntesis de las Scuole Palatine en la Piazza dei Mercanti donde se encuentra ubicado: centro de la vida social y política Milanesa desde época medieval. Una composición escenográfica, en definitiva que explicita a través de la representación arquitectónica tanto el estatus económico como el alto nivel cultural, por medio de una articulación mediante columnas de orden compuesto, de la misma forma que con el uso del orden compuesto se aludía a la extracción militar de la familia, corroborada por elementos de la fortificación.

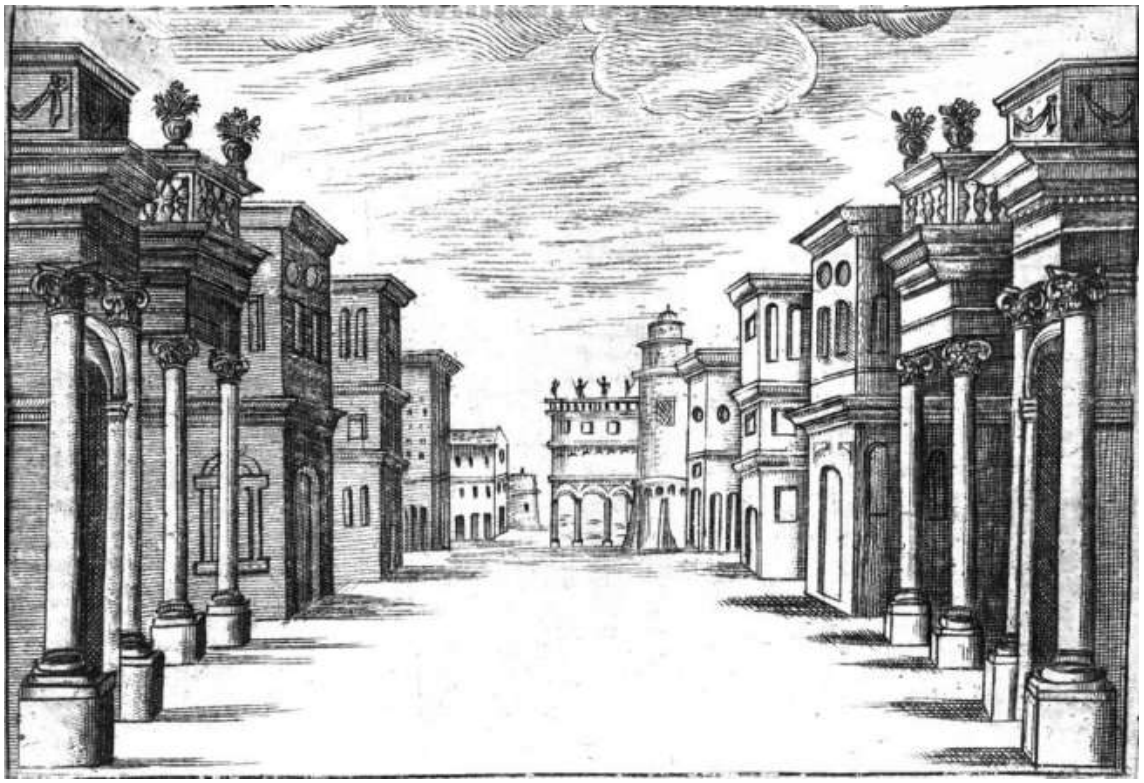


Fig 156. Escenografía de Simon Guglielmi, Acto II, escena 11, Cortile del Palazzo Reale, ejemplar milanés de 1661 de L'Erismena Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, IT-MI0185/ Identificativo: MUS0325148.

Además del claro predominio del orden jónico en dos de los cuatro fondos de escena, estando también en cierto modo presente en los capiteles compuestos de la última escenografía, podría deducirse un acercamiento a la síntesis de la iconología del esquema de los cuatro elementos, debido al agotamiento de la fórmula de Buontalenti, a la manera de los planteamientos que posteriormente llevó a cabo, ya plenamente,

Lodovico Burnacini en los diseños escénicos para *Il Fuoco Eterno* (1674), donde se establecen dos grupos de entornos escénicos, por un lado los que aludían directamente al poder material del gobernante: cámaras regias, cortiles, vestíbulos, estancias palaciegas, etc, espacios asociados simbólicamente al ámbito físico y terrenal; y los espacios ajardinados donde se manifiestan los dioses,[490]como ocurre aquí en la escena del prólogo, en la que Juno y la Discordia aparecen. Normalmente los diseños de los fondos de escena que se incluyen en los libretos solían presentarse con algún personaje interactuando, para dar idea de las grandiosas proporciones que solían tener estos fondos escénicos, especialmente en el caso de la producción escenográfica de factura veneciana, como en este caso de estos diseños de Guglielmi. Sin embargo, las estampas de las escenografías que se incluyen en el libreto aparecen solas, lo que parece responder a un interés por focalizar la atención sobre el fondo arquitectónico y su significado simbólico.

3.2.2.1. Simon Guglielmi

Poco se conoce sobre los comienzos de Simon Guglielmi. Se tiene constancia de su trabajo como pintor de cuadraturas en Venecia: en el techo de la sacristía de la iglesia de San Martino de Petri, donde realizó unas decoración al fresco con pintura de arquitectura,[491]al igual que en San Salvatore,[492]donde también se encargó de la decoración del techo, de nuevo por medio de pintura de arquitecturas,[493]además de en las Scuola de Bottegari sobre los años setenta del siglo XVII.[494]

Dentro del terreno netamente escenográfico se sabe que había realizado algunos trabajos en el teatro San Apollinare contratado por el empresario Marco Faustini,[495]hermano del libretista Giovanni Faustini, para quien diseñó en ese mismo teatro las escenas para

---

490 MERINO, Esther.Firenze University Press, 2020.
https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984#_ftnref42

491 BOSCHINI, Marco. Le ricche minere della pittura veneziana, seconda impressione con nove aggiunte, MDCLXXIV (1674) p.19.

492ZANETTI , Antonio Maria. Della pittura veneziana: trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina, e le definizioni dell Zanetti, Volumen 2, Venezi, Francesco Tosi, 1797, p.147.

493 BOSCHINI, Marco. p. 32.

494 BOSCHINI, Marco. p. 12.

495 GLIXON, Beth L., GLIXON, Jonathan E. Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries, in *The Journal of Musicology*, Winter, 1992, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1992), pp. 48-73, University of California Press, p.53.

Eritrea, cuya edición boloñesa de 1654 se dedicó al noble genovés Gio Girolamo Lomellini (1607-1659), entonces legado de Bolonia,[496]y para *La Calisto* en 1651, por lo que cobró 184 ducados, que cubrían solo su trabajo, ya que Faustini proporcionaba todos los materiales necesarios, excepto la pintura. En la producción de *Calisto*, se sabe que Simon diseñó cinco de las siete escenas de la obra,[497]mientras Anastasio Marchiori se encargó de la construcción de algunas máquinas para las entradas y salidas en escena de los dioses.[498]Colaboración que se repitió de nuevo en 1664, donde ambos artistas trabajaron para la producción de una obra de Pietro Molinari (-/1679) titulada *La Barbarie del Caso*, en la que de nuevo Guglielmi diseñó las escenografías y Marchiori se ocupó de nuevo de las maquinarias.[499]

Todas las escenas que realizó Guglielmi para *Calisto* eran entornos exteriores, escenas que además por su naturaleza indicaban, de manera temprana, la necesidad de ese entorno arcádico pastoral que impregnaba todas las escenografías de la obra como los entornos más óptimos para la aparición de los diversos dioses y ninfas de la historia: *l'antro dell' eternità; Selva inaridea con la fontana; Cime del monte Liceo; Pianura dell'Erimanto; Le fontane del Ladone*.[500]

En la temporada 1654-55 se llevó a cabo la producción de *Eupatra* de Pietro Andrea Ziani (1616-1684). El 3 de mayo, más de siete meses antes de la inauguración de la ópera se firmó el contrato para que Simon Guglielmi llevara a cabo las escenografías de la obra, por las que cobró 200 ducados por la realización de diez nuevas escenas, sin reutilizar ninguna de temporadas anteriores. Al igual que tres años antes, esa tarifa cubría únicamente la mano de obra de Guglielmi y el costo de las pinturas. El acuerdo establecía que los conjuntos deberían estar terminados a finales de octubre, pero Guglielmi aceptó algunos otros trabajos, lo que generó retrasos importantes. En un

---

496 *L'Eritrea. Drama di Giovanni Faustini dedicata all'eminentiss. e reverendiss. sig. card. Gio. Girolamo Lomellini legato dignissimo di Bologna*. Bologna: hh. del Dozza, 1654.
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0016479

497 WILLIAMS BROWN, Jennifer. *Francesco Cavalli. La Calisto*. New Haven, Connecticut. Collegium Musicum: Yale University. 2007, p. XXVIII.

498 ROSAND, Ellen. Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production. Ashgate Publishing, Ltd., 2013. p. 156.

499 Facsímil de *La barbarie del caso: tragedia*, Murano (Venecia), 1664:
https://www.loc.gov/resource/musschatz.19780.0/?sp=3&r=-0.57,-0.27,2.141,0.994,0

500 WILLIAMS BROWN, Jennifer. Collegium Musicum: Yale University. 2007, p.199.

aviso fechado el cinco de septiembre y enviado a Guglielmi por un funcionario público, Faustini se quejaba al pintor de que después de cuatro meses sólo se habían terminado dos conjuntos; el empresario, señalando el daño potencial a su inversión, amenazó con contratar tantos pintores como fueran necesarios para completar el trabajo a tiempo, lo que estimuló a Guglielmi para volver a trabajar con fuerzas renovadas en la producción, que finalmente se estrenó el 30 de diciembre y no en octubre como se tenía contemplado.[501]

Para la temporada de 1655-56 se llevó a cabo la producción de *Erismena* de Aurelio Aureli, para ser representada en el Teatro San Apollinare de Venecia. Faustini debió recurrir a nuevas soluciones para mantener al teatro operativo ya que cada producción llevaba a una importante inversión que no siempre se recuperaba totalmente. La solución fue un cambio en la estructura de la empresa, a la que se agregaron como socios inversores Simon Guglielmi y Paulo Morandi, quienes aportaron cada uno el 25 por ciento, con el cincuenta por ciento restante dividido por Faustini. Gracias a esta sociedad Faustini logró mantener el teatro por medio de una importante reducción en el porcentaje de los gastos.

La actividad dentro del ámbito escenográfico veneciano, además de su demostrado talento como cuadraturista y fresquista, hicieron posiblemente del artista una figura relevante para llevar a cabo las innovadoras propuestas escénicas dentro del ámbito veneciano de principios de la segunda mitad del XVII, cuyos planteamientos, en cierto modo, adelantaron algunas propuestas posteriores relacionadas con el diseño de espacios exteriores con predilección del contexto ajardinado que se fue desarrollando especialmente en el último cuarto de siglo.

3.2.3. Massimo Puppieno - 1690

La elaboración y adaptación de tramas vinculadas a los personajes de la antigüedad greco-romana, fue un recurso bastante recurrente, ya que permitía entroncar las estirpes de las élites a las hazañas de los héroes o emperadores como forma de legitimación

501 GLIXON, Beth., GLIXON, Jonathan. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*. Oxford University Press. 2007. pp. 265-267.

dinástica. Una de las obras que se sirvió de esta fórmula fue *Massimo Puppieno*, con música de Giacomo Antonio Perti (1661-1756) y texto de Aurelio Aureli (1630-1708). La obra fue estrenada en el teatro veneciano de San Giovanni e Paolo el 4 de abril de 1685, con partitura de Carlo Pallavicino (1640-1688), y posteriormente se llevó a Génova en 1690,[502]siendo el libreto genovés impreso en este mismo año.

La acción se desarrolla en Laurento, y narra la historia de Marcus Clodius Puppienus Maximus, prefecto de la ciudad de Roma en el 234, elegido emperador en 238. La obra está dedicada a la ilustrísima Artemisia Grimaldi (Artemisia Olivia Grimaldi) en ocasión de su boda con Giacomo Spinola, lo que venía a unir a dos de las más importantes familias del patriciado genovés. La figura de Claudia se asocia al de Artemisia Grimaldi mientras Giacomo Spinola se identifica con el emperador Massimo Puppieno, con el objetivo de establecer la idea de que la union de ambas familias traería la prosperidad a Génova en una época en la que ya el esplendor quedaba lejos y se había sufrido el azote de los bombardeos franceses por el apoyo de a España, todo ello dentro de la fórmula que seguía siendo la empleada a lo largo de todo el siglo XVII basada en la semiótica de los cuatro elementos asociados al buen gobierno, llevados a su máxima expresión por Lodovico Burnacini.

Se trata de uno de los escasísimos casos en los que en un libreto genovés se incluye una estampa con la representación de una de las escenas de la obra, tal vez debido al vínculo matrimonial de la dedicada con su ilustrísimo esposo Giacomo Spinola.[503]

Los diseños de escena de la obra fueron encargados al cuadraturista y escenógrafo boloñés Pompeo Aldrovandini (1677-1735), cuya actividad se extendió por distintas ciudades de la geografía italiana, y europea, quedando constancia de su trabajo como escenógrafo en importantes obras llevadas a cabo en el siglo XVIII como: *L'Arminio* y *L'Onestà nelli amori*, (ambas en el Teatro S. Agostino de Génova en 1705); *Il Giustino* (Teatro Formagliari, Bologna 1711); *Publio Cornelio Scipione* (Capranica, Roma, 1713); *Ambleto* (Teatro Capranica de Roma, 1715); *Astarto* (1715, Roma); *Semiramide*

---

502 SLIM, Colin H. "The Opera of Alessandro Scarlatti: Massimo Puppieno", vol. V, Harvard University Press-Harvard publications in Music, 10, Boston, 1979, p.5.

503 IVALDI, Armando Fabio,La nobleza genovesa se celebra a sí misma en la ópera - Le antiporte incise nei libretti a stampa del secondo seicento. *Por tal variedad tiene belleza - Omaggio a Maria Grazia Profeti a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos*. Florencia. Alinea editrice. 2012. p.436.

riconosciuta y Ezio, estas dos últimas representadas en el teatro romano Delle Dame de Roma en 1729. Sin embargo, a pesar de que poco se ha conservado de su primera etapa artística, cuya actividad se centró en decoraciones al fresco de palacios e iglesias boloñesas: de lo que sólo ha quedado un fragmento de dos perspectivas realizadas en el segundo claustro de la *Chiesa dei Servi* en Bolonia, se ha conservado este magnífico diseño escenográfico de jardín para la obra *Massimo Puppieno*, que constituye, además de una obra temprana del artista relacionada con su actividad como escenógrafo, una de las pocas imágenes que se han podido conservar de este tipo editadas en Génova, perteneciente a una colección privada.

Pompeo estuvo activo en los centros más relevantes del momento en Italia: Bolonia, Turín, Roma, Génova, pero igualmente trabajó en Viena, Praga y Dresde difundiendo el léxico característico de la escuela boloñesa, de la que tanto su padre como su primo fueron buenos exponentes, y acabó trabajando en Roma.[504]

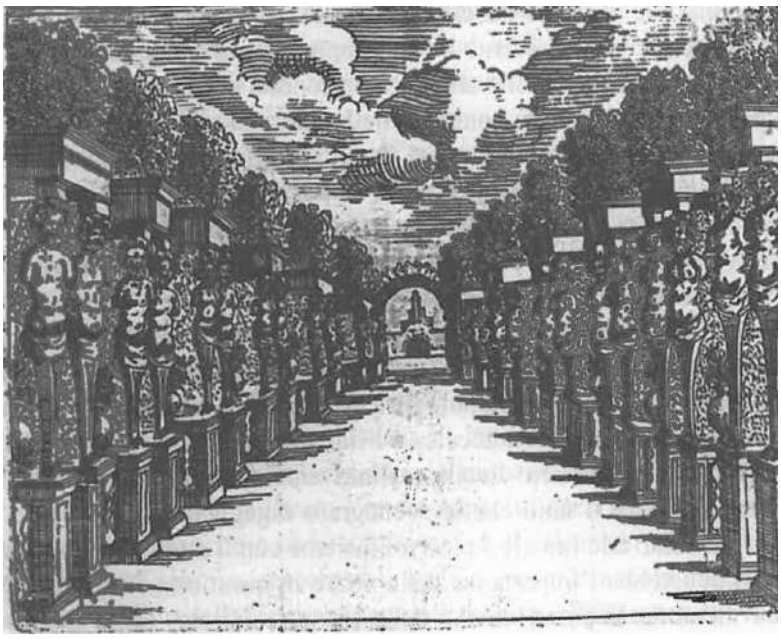


Fig 157. Diseño escenográfico de Pompeo Aldrovandini, (grabador anónimo), para Massimo Puppieno, Acto III, escena I., Génova 1690. (Ginebra, coll. privada) Imagen extraída de "La Nobleza Genovesa se celebra a sí misma en la ópera. Le antiporte incise nei libretti a stampa nel secondo seicento", IVALDI, Armando Fabio, en Por tal Variedad Tiene Belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti., (a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos), p. 438., Alinea, Firenze, 2012.

504 CRISPI, Luigi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi*: tomo III, p.271.

La imagen del grabado (anónimo), muestra la escena encargada de abrir el tercer acto del *Massimo Puppieno* (Fig.157), representada en el Teatro Falcone de Génova en el año 1690.[505] Se trata de un diseño del *Giardinno* que se encuadra dentro de la tipología de jardín en su versión apolínea y ordenada, fórmula ya establecida desde la primera mitad del *Seicento*, especialmente tipificada desde los modelos de Torelli y Ferdinando Tacca. Un espacio ajardinado abierto con dos filas de soportes a sendos lados, con unos estípites antropomorfos, colocados sobre unos basamentos ortogonales, que sostienen unos entablamentos sobre los que se disponen unos elementos vegetales que se van alternando con espacios articulados por una sucesión de arcos en cuyos intradós se aprecia una ornamentación vegetal. Todo ello dispuesto de forma completamente simétrica generando una perspectiva monofocal que fuga en el lejano arco central del fondo, que se abre a otro espacio.

En general la imagen resulta algo arcaizante, teniendo en cuenta que fue realizada en la última década del siglo, un momento en el que los artistas boloñeses, particularmente los cuadraturistas, ya habían superado con mucho, este tipo de perspectivas, y se miraba hacia planteamientos mucho más elaborados, especialmente desde las propuestas bibienescas basadas en las perspectivas angulares y la multiplicidad de puntos de vista. Sin embargo, los elementos sustentantes, que parecen basarse en las propuestas de soportes con estípites que reflejó Juan Caramuel en su tratado *Arquitectura civil recta y oblicua* publicado en 1679, que pasan aquí a ser estatuas, completamente carentes de función arquitectónica, sí aluden a los planteamientos de finales del siglo XVII, donde hay un mayor interés por lo simbólico que por lo netamente arquitectónico.

El diseño de Pompeo parece basarse, en cierto modo, en los modelos elaborados por Lodovico Burnacini para la corte vienesa en *Il Pomo D'Oro* en 1668, uno de los espectáculos más impresionantes de toda la escena barroca europea que formaba parte de los festejos por el matrimonio de la infanta española Margarita Teresa (1651-1673) con el emperador Leopoldo (1640-1705). En concreto el modelo de referencia parece ser la escena del *Triunfo de Venus y Marte*,[506]donde al igual que en el diseño de *Massimo Puppieno*, unos enormes estípites antropomorfos en forma de sátiros, en

505 BELGRANO. Firenze 1871, p. 123.

506 Escenografía de Lodovico Burnacini (1636- 1707) para el *Triunfo de Venus y Marte* perteneciente al libreto de *Il Pomo D'Oro*, Viena 1668, BNE, INVENT/6633 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000016233

alusión al mundo dionisiaco y al caos, hacen las funciones de soporte. Este peculiar planteamiento arquitectónico alude simbólicamente al concepto de la sumisión ante el poder del soberano, un concepto que Burnacini llevó a su máxima expresión en los diseños de *Il Pomo D'Oro* (1668) sentando las bases de un nuevo lenguaje más imaginativo que fue asimilado por los escenógrafos del momento.[507]Dicho léxico, representado en la escena de *Triunfo de Venus y Marte* (Fig.158), mostraba un alejamiento de las fórmulas tradicionales derivadas de un representación arquitectónica más realista basada en la aplicación de los órdenes arquitectónicos clásicos, a través de un planteamiento simbólico por medio de los estípites de sátiros que sostenían un segundo nivel sobre el que se desarrollaba una balaustrada rematada por una sucesión de estatuas, formando todo ello una estructura arquitectónica fuera de todo orden reconocible, en uso más heterodoxo.[508]



Fig 158. Escenografía de Ludovico Burnacini (1636- 1707) para el Triunfo de Venus y Marte perteneciente al libreto de Il Pomo D'Oro, Viena 1668, BNE, Madrid, 250 x 413 mm, INVENT/6633

Esta iconografía, en la que Burnacini parece haber establecido como elemento común a esta tipología la idea planteada por medio de las figuras satíricas que sustentan las

507 MERINO, Esther. 2020.
https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984

508 MERINO, Esther. *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Universidad de Sevilla, 2011, p.148.

estructuras arquitectónicas que sirven de marco escénico como símbolo de la sumisión ante el orden impuesto por el monarca, fueron desarrolladas en *Il Fuoco Eterno* (1674) en la escena del *Giardino del Palacio del Dictador* (Fig.159), y de nuevo, y con un giro más de tuerca, dicha fórmula que vuelve a presentar en la escena XIII, *Reggia d'Astrea con facciata di Palazzo* (Fig.160) de *La Monarchia latina trionfante* (1678), donde directamente se representa a distintas personalidades de la realeza sustentadas en su correspondiente nivel inferior por los personajes que van a ser ajusticiados.

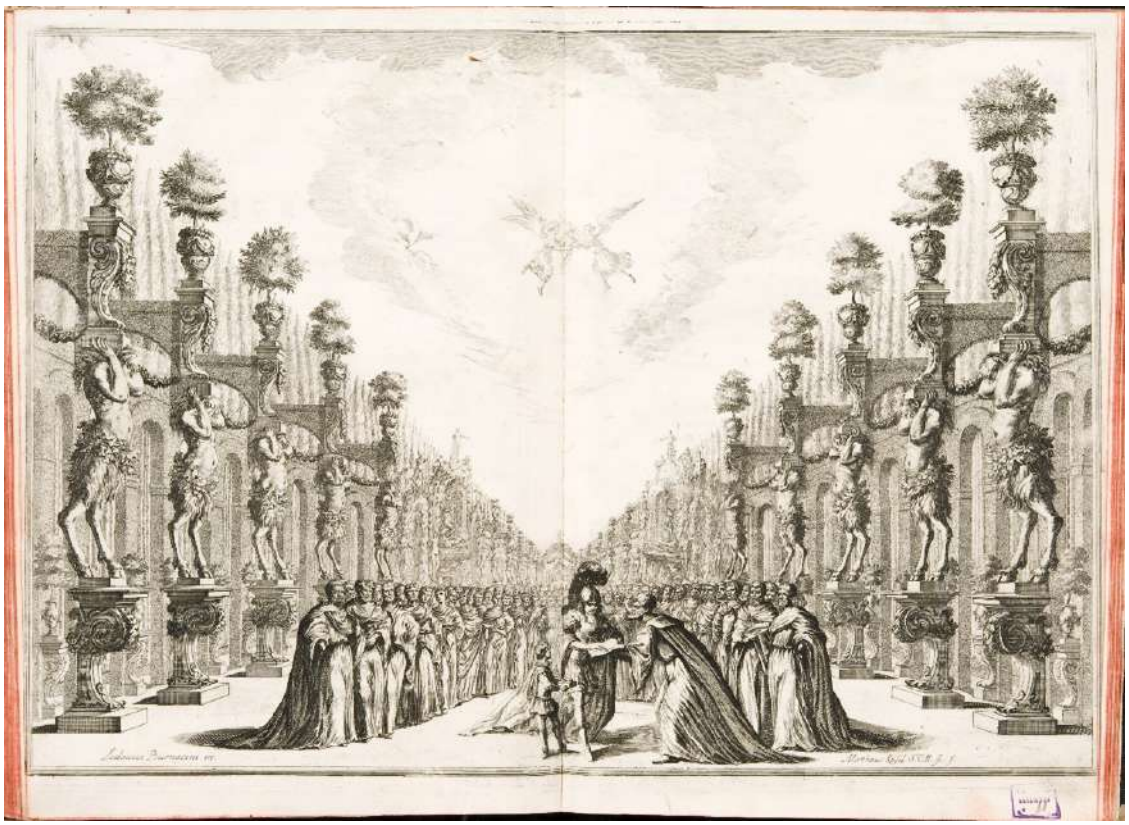


Fig 159. Lodovico Ottavio Burnacini, Giardino del Palacio del Dictador, Acto III, Escena IV, Il Fuoco Eterno, 1674 (Texto impreso, Drama musical de Nicolò Minato, Madrid, Biblioteca nacional de España, T/18565)



Fig 160. Diseño de Lodovico Burnacini para La monarchia latina trionfante, escena XIII, Reggia d'Astrea con facciata di Palazzo, 1678, ejemplar del libreto de viena, Österreichische Nationalbibliothek. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3251048&order=1&view=SINGLE

Pompeo introdujo esta tipología junto con los elementos vegetales conjugando la iconografía del poder y de la sumisión creada por Burnacini con los elementos del jardín. La articulación de estos dos componentes aluden dentro de la adscripción de los cuatro elementos al plano de lo terrenal así como al material, que es sostenido simbólicamente por los pétreos sátiros que están coronados por los elementos vegetales que simbólicamente se asocia a la idea del sometimiento de la naturaleza: ámbito del que proceden los sátiros, en relación al concepto de lo irracional, por el gobernante, Massimo Puppieno, en el jardín de su palacio. Este grabado, preludia el gran dominio del diseño arquitectónico que Pompeo había adquirido ya en una etapa tan temprana de su carrera, y que desarrolló posteriormente, quedando muestras de ello en obras como el Arco de Triunfo encargado por el duque de Parma en honor al Papa Inocencio XIII, del que se conservan dos diseños diferentes realizados por Pompeo y grabados por el dibujante y grabador flamenco Arnoldo Van Westerhout (1651-1725): uno de ellos

conservado en la *Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte* de Roma,[509]y el otro en *Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin* (Fig.161-162)[510]donde muestra dos planteamientos arquitectónicos de corte neoclasicista, en el que se refleja la influencia tanto de la escuela boloñesa como de la romana: que continuó desarrollando durante toda su carrera, como muestran los distintos diseños para San Juan de Letran o su diseño de *La Cordonata y la Piazza del Campidoglio de Roma*: una magnífica vista con fuegos artificiales en celebración de la elección del Papa Clemente XII Corsini realizada en 1730.

El contexto "clásico" de la obra, fue posiblemente lo que inspiró a Pompeo a diseñar una escena tan ortodoxa en lo formal, cargada sin embargo de un componente simbólico. Esta mayor relevancia del componente simbólico sobre el tectónico fue un concepto que se fue desarrollando durante lo que quedaba de siglo, especialmente por medio de estas escenas de jardines que permitían una mayor libertad expresiva.



Fig 161. Diseño de Pompeo Aldrovandini (1677-1735) grabado por Arnoldo Van Westerhout (1651-1725) del Arco de triunfo encargado por el duque de Parma en honor al Papa Benedicto XIII. 1724, col: Stampe e disegni della Roma antica dalla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, Roma, 535 x 373 mm, BVE0761844.

509 Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, Roma, col: Stampe e disegni della Roma antica dalla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, BVE0761844

510 Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek Ornamentstichsammlung, Id: 915788,



Fig 162. Diseño de Pompeo Aldrovandini (1677-1735) grabado por Arnoldo Van Westerhout (1651-1725) del Arco de triunfo encargado por el duque de Parma en honor al Papa Inocencio XIII. 1721, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek Ornamentstichsammlung, 51,8 x 36,5 cm, Id: 915788.

3.2.3.1. Pompeo Aldrovandini

Pompeo Aldrovandini (1677-1735), fue uno de los artistas de la familia boloñesa de pintores de cuadraturas cuyo patriarca fue su padre, Mauro Aldrovandini (1649-1680), quien fuera colaborador del ya mencionado pintor y escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena. Así, la primera formación de Pompeo corrió a cargo de su progenitor y de otro activo miembro de su familia, su primo Tommaso Aldrovandini (1653-1736). Además de la importante formación pictórica y arquitectónica adquirida en el entorno familiar, también estudió con el pintor boloñés Ercole Graziani.

Tras realizar algunas obras en su ciudad natal junto al también cuadraturista Carlo Giuseppe Carpi (1676-1730), su actividad se extendió por distintas ciudades de la geografía italiana: al igual que la de su primo Tommaso, con quien probablemente continuó perfeccionando el arte de las pinturas de perspectivas ilusorias infinitas, realizando diversos encargos en ciudades europeas como Praga, Viena y otras ciudades alemanas. Su faceta como diseñador de escenarios ha quedado constatada por medio de

diversos libretos como *Massimo Puppieno*, representada en el Teatro *Falcone* de Génova en 1690; *L'Arminio*, igualmente representada en Génova en 1705 en el Teatro S. Agostino, o *Il Giustino*, en Teatro Formagliari de Bolonia en 1711. Desde 1713 se registra su actividad en Roma donde realizó escenas para diversas obras como *Publio Cornelio Scipione,* representada en el Teatro Capranica en 1713; *Semiramide riconosciuta* y *Ezio,* ambas puestas e escena en el Teatro *Delle Dame de Roma* en 1729.[511]Dentro de la producción escenográfica que requería un gran conocimiento de la antigua Roma, así como de sus monumentos, destacó el diseño escénico realizado por Pompeo para la obra *Ezio*, donde se representaba una parte del Foro (*Parte del Foro romano con trono imperiale da un lato, vista di Roma illuminata in tempo di notte con archi trionfali ed altri apparati festivi, preparati per celebrare le feste deccennali e per onorare il ritorno d'Ezio vincitore d'Attila*), donde sin duda la experiencia de los diseños de los arcos triunfales para el duque de Parma, debió facilitarle el trabajo en la representación de este tipo de arcos conmemorativos, tanto en la primera escena de *Ezio*, como en el *Gran portico del palazzo reale* de *Semiramide* (*Gran portico del palazzo reale corrispondente alle sponde de l'Eufrate; trono da un lato, alla sinistra del quale un sedile più basso, in faccia tre altri sedili; ara nel mezzo col simulacro di Belo deità de' Caldei, gran ponte pratticabile con statue, navi sul fume, vista di tende e soldati su l'altra sponda*). En estas dos obras (*Ezio* y *Semiramide*) se hace visible especialmente, como señaló Diana Blichmann en su estudio al respecto de estas dos óperas,[512]cómo Pompeo adaptó una serie de recursos arquitectónicos comunes a los diseños escénicos de estas dos obras, que supo adecuar a cada una, a pesar de la diferente ambientación de las mismas (una se desarrolla en Roma y otra en Babilonia) por medio de la diferente forma de articulación de los órdenes.[513]

Desde su llegada a Roma, Pompeo asumió un importante número de encargos e igualmente contribuyó a la formación de artistas como Stefano Orlandi (1681-1760), uno de los artistas que aplicaron la técnica cuadraturística boloñesa aprendida de

511 Los ejemplares de las obras citadas se encuentran en la Biblioteca Nazionale Braidense.

512 BLICHMANN, Diana. Adaptations of Stage Directions and Stage Designs in Pietro Metastasio's drammi per musica, en OVER, Berthold; ZUR NIEDEN, Gesa (ed.). *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*. transcript Verlag, 2021.pp. 117-152.

513 BLICHMANN, Diana. 2021.pp. 117-152/ p.129.

Pompeo, tanto al diseño escénico como a la elaboración de *Capricci*,[514]de quien acudió a la Ciudad Eterna entre 1713 y 1715 para instruirse como escenógrafo con Pompeo,[515]quien igualmente fue maestro de cuadratura de Gioseffo Orsoni, cuya actividad le llevó, entre otras ciudades, a Génova, donde estuvo activo junto Buffagnotti realizando *alcune scene*.[516]

A partir de 1719 pudo realizar diversos encargos como decoración de las pechinas de la bóveda de la iglesia de los Boloñeses de SS. Giovanni Evangelista e Petronio, donde se le atribuyen a Pompeo los frescos que representan la Virtudes Cardinales, asistido por Giuseppe Gambarini (1680-1725): uno de los pintores que mejor asimiló el clasicismo boloñés de principios del siglo XVIII, quien había trabajado como figurista en 1698 con Marcantonio Chiarini en Bérgamo, y con quien marchó a Viena en 1709, para decorar uno de los techos del palacio de Eugenio de Saboya;[517]y Stefano Orlandi;
o por esas mismas fechas (1719) el ornamento del altar mayor de la iglesia de S. Nicolò de' Prefetti; y los frescos en el palacio papal de San Giovanni in Laterano.[518]

Su importante actividad como diseñador de escenarios y aparatos efímeros, no se limitó únicamente al ámbito teatral. Se han conservado tres grabados de proyectos de arcos triunfales realizados por Pompeo para ser erigidos en el Campo Vaccino, dos de los cuales fueron por encargo directo del duque Francesco Farnese de Parma, y el tercero por el duque Antonio Farnese. El primero de estos impresionantes arcos, por sus enormes dimensiones: 21,5 metros de alto por 14,3 metros de largo,[519]fue montado el 16 de noviembre de 1721 con motivo de las celebraciones por la elección del Papa Innocenzo XIII Conti (1721-1724), quien ascendió al trono de Pedro el 31 de marzo de

514 Los *Capricci* era el nombre que recibió una tipología pictórica donde se representaban fantasía arquitectónica, por medio de la inclusión en una misma composición de edificios, ruinas y otros elementos arquitectónicos, a fin de generar una vista arquitectónica fictícia en combinaciones ficticias y, a menudo, fantásticas.

515 MENA MARQUÉS, Manuela. en *Museo del Prado Catálogo de dibujos. Vol. VII Dibujos italianos del s.XVIII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p.115.

516 CRESPI, Luigi. *Felsina pittrice, vite dei los pittori bolognesi*: tomo terzo, Roma, Nella Stamperia Di Marco Pagliarini, MDCCLXIX. (1769), p.285.

517 Treccani, di Ivana Corsetti - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 52 (1999).

518 Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 2 (1960).
https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-aldrovandini_%28Dizionario-Biografico%29/

519 *Il Dovere Della Festa Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, A cura di Francesca Magri, Carlo Mambriani con la consulenza scientifica di Alessandro Malinverni e Chiara Travisonni, Parma, Palazzo Bossi Bocchi, Fondazione Cariparma, 2018. p.39

ese año. El aparato efímero diseñado por Pompeo, muestra el característico léxico arquitectónico del artista, donde se combina el estilo boloñés con el lenguaje clasicista romano. El otro arco triunfal, fue igualmente comisionado por Francesco Farnese y erigido en el Campo Vaccino de Roma, pero en esa ocasión fue en 1724 con motivo de la elección papal de Benedetto XIII Orsini (1724-1730).

Igualmente de su actividad en la Ciudad Eterna ya en los años treinta se tiene constancia de diseños como los de la celebración del Papa Clemente XII Corsini en 1730 en la Cordonata y la Plaza del Campidoglio.

La etapa de Pompeo en Roma, donde finalmente falleció, fue una fructífera parte de su trayectoria donde desarrolló todo tipo de encargos derivados de su gran experiencia, que iban desde las decoraciones palatinas, aparatos efímeros, incluso las decoraciones de los techos de los dormitorios de algunos cantantes teatrales contratados en el teatro Alibert en 1728,[520]lo que además da idea de la desproporcionada inversión que se realizó en los espectáculos romanos de esta época, cuya finalidad era la de implantar los postulados clasicistas de la Academia Arcadiana en pro de una restauración de la pureza de las letras y el teatro clásico.

3.2.4. Il Colombo, L'india Scoperta -1691

Tras el cierre de los teatros públicos de Roma durante dieciséis largos años, por mandato del Papa Inocencio XI (1611-1689) en 1676, quien además había prohibido que los cantantes que sirvieran a la iglesia trabajaran en compromisos seculares, el joven Cardenal Pietro Ottoboni logró, por medio de un permiso papal, reabrir el teatro Tordinona en 1689. Esta reapertura llevó consigo una reforma importante, así como una redecoración del teatro a fin de volver a equiparlo para su función original, ya que durante todos los años que el teatro estuvo cerrado sirvió como granero.[521]

---

520 VENEZIANO, Romana; ANNA, Giulia. Da Napoli a Roma: il Teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730). *Da Napoli a Roma: il Teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730)*, 2019, p.7. https://journals.openedition.org/mefrim/6162?lang=en

521 BOYD, Malcolm. 'La Statira', *The Musical Times*, May, 1970, Vol. 111, No. 1527 (May, 1970), pp. 495-497, Musical Times Publications Ltd. p. 495.

El Tordinona, comisionado por conde Giacomo *D´Alibert* (1626-1713) y diseñado por Carlo Fontana (Fig.163) en 1671 sobre una antigua cárcel, con una planta de herradura al estilo de los teatros emilianos y venecianos, tendía a una escenografía más basada en la claridad de las formas arquitectónicas que en los espectaculares artificios de la maquinaria o en la sobrecarga ornamental, es decir, un espacio práctico, hasta tal punto que fue destacado en el *Trattato sopra la struttura de Theatri e Scene* publicado por Frabrizio Carini Motta en 1676, donde citaba una serie de edificios que habían planteado soluciones pragmáticas, asumiendo la adhesión de las nuevas propuestas escenográficas que pudieran ser extensibles al ámbito del teatro comercial, con palcos, superposición de órdenes en altura y multiplicación de accesos para gestionar rentabilizar la capacidad.

Tuvo sin embargo el Tordinona una corta vida, ya que fue inaugurado el 25 de enero de 1696 como primer teatro público romano, y demolido al año siguiente de su apertura, por orden del Papa Inocencio XII, quien había decretado una prohibición que impedía toda forma de teatro público de pago, hecho que además provocó la paralización de la actividad en Roma de escenógrafos que estaban trabajando en distintas proyectos, como fue el caso de Ferdinando y Francesco Bibiena,[522]además de provocar un importante deterioro de las estructuras arquitectónicas, desprovistas de mantenimiento.[523]

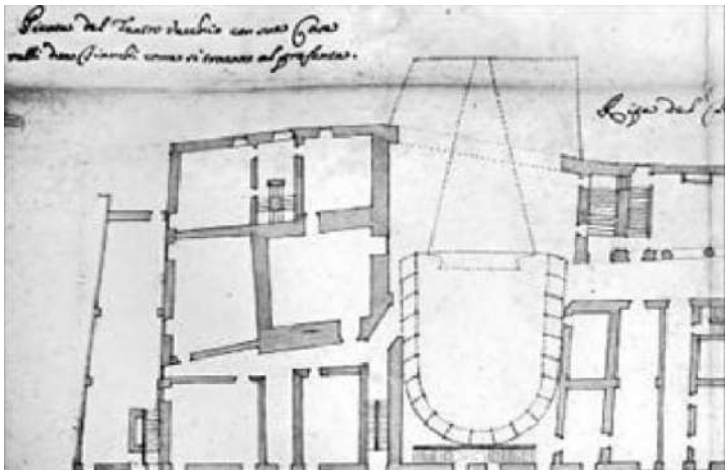


Fig 163. Primer proyecto de Carlo Fontana para el Teatro Tordinona. (disegno, 1670, Roma, ASR, TNC, Uff. 24, C. 297

522 MERINO, Esther. Escenarios de Poder. III, p.118.

523 MANFREDI, Tommaso. Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano. Il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 44 (2010) Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom pp. 311-312. , p. 312.

Para celebrar la nueva apertura del remodelado edificio, el empresario Marcello de Rosis comisionó una ópera titulada *La Statira*, con partitura de Alessandro Scarlatti, siendo la autoría del libreto del joven Cardenal Ottoboni. La obra, que fue estrenada en enero de 1690, fue el germen que dio inicio a toda una sucesión de espectáculos posteriores bajo el auspicio del cardenal, que duraría más de dos décadas. Con el precedente de *Statira,* la siguiente obra encargada de continuar este programa de nuevas tentativas en Roma por parte del Cardenal Pietro Ottoboni fue *Il Colombo overo L'India scoperta*.[524]La partitura corrió a cargo del compositor toscano Bernardo Pasquini (1637-1710), mientras el libreto fue elaborado de nuevo por propio cardenal para su representación en el teatro Tordinona en 1691, y posteriormente en Génova en 1708,[525] además de las diversas representaciones en distintas ciudades italianas.

Il Colombo fue la primera ópera italiana cuya trama se desarrollaba en América, hecho que destaca el interés del cardenal en la elaboración de nuevos argumentos operístico de género exótico, donde el hilo argumental plantea un triángulo amoroso entre Colón, su mujer Anarda y el rey de Perú, Ginacra, quien se enamora de Anarda.

Al frente del diseño escenográfico de la obra que narraba la gesta del marino genovés Cristóbal Colón estaba el pintor, cuadraturista y escenógrafo genovés Giovanni Battista Gaulli (1639-1709).

La primera estampa que aparece en el libreto (Fig.164), a modo de antiporta, presenta las insignias de las armas de Ottoboni, con el águila bicéfala, el sol y la luna, sobre la que hay una filatelia donde se lee "*Nec satis*" (*No es suficiente*), y la bola del mundo con la banda flanqueada por dos personificaciones de la fama, bajo las cuales cuelga una tela mostrando el nombre de la obra.

[524] Ejemplar de la primera edición del libreto romano de 1691 de *Il Colombo overo L'India scoperta*: con ilustraciones de las escenografías. En Biblioteca Estense Universitaria: http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/lib/i-mo-beu-83.f.35.4.pdf.

[525] BELGRANO. Firenze, 1871. p.123.



Fig 164. Ilustración de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) del frontispicio del libreto romano de Il Colombo, l'India Scoperta, 1691, Biblioteca Estense Universitaria, 83.f.35.4.

El primer diseño escenográfico de Gaulli que aparece en el libreto (Fig.165), precediendo el primer acto, muestra una embarcación con una serie de personajes que reman entre los que se distingue a tres *putti* con trompetas, donde destaca la figura de Cristóbal Colón junto a su mujer Anarda y su hijo Fernando en la proa, donde se representan también unos tritones. El marino genovés ostenta una bandera con el blasón de la familia Ottoboni con una banda donde reza la frase "*Non cangiar d'aspetto o'sorte*" / "*No cambies de apariencia ni de destino*".

En las tres primeras escenas de la ópera, en las que Colón llega a Perú con su esposa Anarda y su hijo Fernando, se introducen cuatro máquinas escénicas para resaltar el memorable momento. Simbólicamente la familia de Colón se identifica directamente con la del Cardenal Ottoboni, que había llegado desde Venecia al "nuevo mundo", Roma, para reformarlo por medio de sus nuevos principios estéticos y literarios.[526] Este paralelismo de la familia de Colón con la de Ottoboni se corrobora, textualmente, por medio de la dedicatoria del propio libreto, dirigida a la madre del cardenal, Maria Ottoboni (1609-1669), donde se establece una comparación completamente intencionada entre la empresa literaria del cardenal y la del ilustre marino genovés

[526] STAFFIERI, Gloria. (2006), pp. 134-135.

Cristóbal Colón: "*Giache dunque Tocca à me adesso la fortuna di scuoprire sopra queste carte un nuovo mondo"*/ "*Ahora me toca a mí la suerte de descubrir un mundo nuevo*".[527]



Fig 165. Ilustración de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), Acto I, escena 1: Mare inmenso, ejemplar de la edición romana del libreto de Il Colombo overo l'India scoperta de 1691. Biblioteca Estense Universitaria, 83.f.35.4.

La estampa que antecede el inicio del segundo acto es la única imagen que muestra un espacio interior (Fig.166), remitiendo a modelos arquitectónicos romanos, tal vez donde planteando una variación del modelo del Panteón de Roma, por medio del paramento curvo y las pilastras corintias (en sustitución de las columnas del mismo orden del Panteón de Roma), con elementos claros y casi ausentes de ornamento, donde una serie de personajes se disponen en torno a lo que parece una estatua en medio de un espacio arquitectónico formado por un paramento curvo con unas pilastras de orden compuesto sobre las que se desarrolla un friso con una inscripción: "*Guida d'idolatria si rende amore*" / "*La guía de la idolatría se convierte en amor*".

527 La frase está extraída de la dedicatoria del autor, Pietro Ottoboni, quien firma la misma bajo su nombre de miembro arcadiano, Crateo Pradelini, en *Il Colombo, l'India Scoperta*, Roma,1691, Biblioteca Estense Universitaria, 83.f.35.4.

Sobre la banda de la inscripción, un entablamento sobre el que parece desarrollarse un elemento cupular. La escena muestra el momento en que Anarda, habiendo provocado con su belleza las pasiones del rey peruano Ginacra, es llevada a un altar para ser tratada como una diosa, pero al rechazar al gobernante de Perú es condenada a prisión, motivo por el que puede haberse incluido la tipología corintia en relación al contexto funerario de su creación dentro del referente de la posible alusión arquitectónica del Panteón.



Fig 166. Ilustración de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), Acto II, escena 1, ejemplar de la edición romana del libreto de Il Colombo overo l'India scoperta de 1691, Biblioteca Estense Universitaria, 83.f.35.4.

El siguiente y último grabado del libreto (Fig.167) muestra la escena del tercer acto donde Colón, convencido de que Anarda lo ha engañado, la visita en la cárcel. El despechado rey peruano Ginacra ordena un duelo entre Colón y un adversario anónimo, que resulta ser Anarda disfrazada, quien logra abatir a su esposo, explicándole finalmente que ella había sido fiel. La escena discurre en un espacio al aire libre, en una zona agreste, acotado por una valla empalizada tras la que hay una serie de soldados que observan el combate entre Colón y Anarda. En la parte superior una filatelia donde se lee *"E se dolerti vuoi condanna Amore"*/*"Y si quieres herir, condena al Amor"*, frase que aparece en el texto en uno de los diálogos del rey de Perú, Ginacra, en la

escena décimo séptima del tercer acto, y que desencadena el combate que se representa en el grabado.

El entorno natural que se plantea en esta escena respondía a los modelos de naturaleza paisajística, agreste, que comenzaban a imponerse en los diseños escénicos como el entorno arcádico y pastoril que empezaban a requerir las nuevas propuestas operísticas, en sustitución de los jardines barrocos que habían representado la ambientación natural desde principios del siglo. Se trataba de una imitación de la naturaleza en su estado más puro, que en la escena queda separada por la empalizada, que acota el lugar del enfrentamiento, conectando, tal vez, el concepto de la lucha con el instinto natural representado por el entorno agreste.



Fig 167. Ilustración de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), Acto III, escena 1, ejemplar de la edición romana del libreto de Il Colombo overo l'India scoperta de 1691, Biblioteca Estense Universitaria, 83.f.35.4.

Las tres escenografías incluidas en el libreto muestran tres ambientes: uno marítimo; otro interior, donde se muestra la arquitectura clasicista; y una tercera donde se muestra un entorno agreste. Tal vez estas fueran las tres imágenes elegidas para incluir en las ilustraciones del libreto por ser escenas tipo de las escenografías: una marina, una escena interior y una otra vinculada a la ambientación ajardinada o agreste.

El vínculo del protagonista con Génova pudo haber sido uno de los factores por los que se llevó esta representación a la ciudad ligur, ya que además de estar inserta en un elaborado programa cultural de implantación de la cultura clásica, mostraba uno de los más conspicuos logros como fue el descubrimiento de América llevado a cabo por un compatriota con el que se podía identificar el público genovés y poniendo de manifiesto la importancia de la república de Génova como potencia marítima en directa alusión con el medio que la había proporcionado tantas riquezas, el mar, en un momento de declive en el que el orgullo cívico era necesario para aglutinar la moral de una Génova que comenzaba a declinar.

3.2.4.1. Giovanni Battista Gaulli

Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), apodado *Il Baciccio*, fue un pintor genovés que desarrolló su arte en el ambiente cosmopolita de su ciudad natal, donde tuvo la oportunidad de conocer de primera mano la obra de artistas extranjeros como Rubens (1577-1640), Van Dyck (1599-1641), Guido Reni (1575-1642), además de las de los grandes artistas genoveses como Bernardo Strozzi (1581-1644), Giovanni Battista Carlone (1603-1684), Valerio Castello (1624-1659), o Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664).

La promoción de la primera etapa de Gaulli en Génova se debió a diversos factores, en parte en relación al comercio de arte por parte de otros artistas, como por ejemplo el caso de Cornelis de Wael (1592-1667), un pintor flamenco afincado en Génova, que, además de su propia actividad artística, se dedicó al comercio de obras de arte por medio de una gran galería de cuadros de la que era propietario, de cuya colección formaban parte algunas obras tempranas de Gaulli, a quien debe haber conocido en

Génova, que debió ayudar a propagar la obra de Gaulli en la ciudad ligur.[528] Tras vivir la trágica pérdida de toda su familia en la epidemia de peste que azotó Génova entre 1656 y 1657 se trasladó a Roma, donde fue aceptado en el taller de un pintor francés de identidad desconocida, gracias a la intermediación del embajador genovés Giovanni Agostino Franzoni (1573-1658).

Roma fue para Gaulli, en todos los aspectos, la cara amable de la vida, ya que su llegada a la Ciudad Eterna supuso una sucesión de favorables acontecimientos para el pintor genovés, que llegó a convertirse en uno de los grandes retratistas del momento. En 1662 entró a formar parte de la Academia de *San Luca,* donde posteriormente desempeñó varios cargos, llegando a ser Custodio de la Academia en 1668.[529] Probablemente entre 1666 cuando le fue asignado su primer encargo público en Roma, *La Virgen y el Niño con san Roque y san Antonio Abad*, un cuadro de altar en una de las capillas laterales para la iglesia romana de *San Rocco*,[530]en el que se traslucía la pincelada y el denso cromatismo característico de la escuela genovesa, además de numerosos encargos privados. Se sabe que en 1664 *Il Baciccio* se trasladó a la casa del marchante de arte genovés activo en Roma, entre las décadas de 1660 y 1690, llamado Pellegrino Peri (1624-1699), quien le presentó a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), iniciándose una fructífera amistad entre el joven Gaulli y el maestro napolitano, quien se encargó de promover el talento y la carrera de *Il Baciccio*.[531] Precisamente su destreza como dibujante y retratista y la proximidad al entorno de Bernini fueron factores que favorecieron que se le encargaran diversos retratos y pinturas mitológicas para decorar el Palacio del Cardenal Flavio Chigi (1631-1693) en Ariccia, aproximadamente a mediados de la década de los sesenta.[532]

El primer encargo público importante de Gaulli fue la decoración de las pechinas de la cúpula de *Sant' Agnese*, donde, por medio de la recomendación de Bernini, realizar las

---

528 HASKELL, Francis,Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque, New Haven: Yale University Press 1980, p.122.

529 ENGGASS, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1964, p.2.

530 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964, p.3.

531 https://issuu.com/galeriemaurizionobile/docs/magia_del_disegno/64
Magia del Disegno. Italian drawings from the XVIth century to XIXth century. Published on Feb 11, 2014, Catalogue edited by Maurizio Nobile, Laura Marchesini, Davide Trevisani. Paris Gallery exhibition catalogue (Paris, 3-27 avril 2013) Texto: PETRUCCI Francesco, Giovanni Battista Gaulli 1639-1709, Roma 2009, p. 431.

532 HASKELL, Francis. New Haven: Yale University Press, 1980, p.154.

virtudes cardinales, lo que le mantuvo activo allí desde 1666 hasta 1672,[533]donde se traslucían ya algunos elementos del clasicismo boloñés con las formas del pleno barroco que el artista había asimilado en Roma por medio de sus contactos con Bernini.[534]Durante este tiempo viajó al norte de Italia y visitó Módena y Parma en 1669, donde estudió las pinturas ilusionistas de Correggio (1489-1534) y donde pudo poner su talento como gran labor retratística al servicio del duque de Módena.[535]

En 1667 Baciccio realizó la *Piedad* para la familia Chigi, para quienes comenzó a trabajar en diversos proyectos, lo que le posibilitó asumir trabajos bajo la comitencia del entonces papa Fabio Chigi (1599-1667), quien en ese mismo año terminó su papado.[536]Pero aún tras la muerte de Alejandro VII (Fabio Chigi) Gaulli siguió recibiendo encargos de la familia, como la *Diana y Endimión* encargado por el Cardenal Flavio Chigi (1631-1693) para decorar uno de los techos del Palacio Chigi en Roma.[537]
Hacia 1671 realizó la decoración al fresco de la iglesia de *Santa Marta al Collegio Romano*,[538]para la que también elaboró un diseño de altar,[539]y donde Gaulli tuvo bajo su dirección a artistas como Girolamo Troppa (1637-1710), quien trabajó a partir de los diseños del maestro genovés. En esos mismos años Gaulli realizó la magnífica pintura de *la Virgen con el Niño y Santa Ana* que decora la capilla Altieri de San Francesco a Ripa en Rome,[540]y la *Adoración de los pastores* (c.1672) en Santa Maria del Carmine, en Fermo.
El periodo transcurrido entre 1672 y 1685 fue muy próspero para Gaulli, quien el 10 de diciembre de 1673 fue nombrado *Príncipe* de la Academia de San Lucas, siendo

533 ENGGASS, Robert. University Park, Pennsylvania State University Press, 1964, p.9.

534 Museo Nacional del Prado, Madrid:
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gaulli-giovanni-battista-il-baciccio-o-baciccia/67dca6e9-a197-4486-867a-0026b46e149e

535 ENGGASS, Robert. Bernini, Gaulli, and the Frescoes of the Gesù, in *The Art Bulletin*, vol. 39, no. 4, 1957, p.303.

536 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964, pp.5-6.

537 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964, p.7.

538 DUNN, M. R. (1988). Nuns as art patrons: The decoration of S. Marta al Collegio Romano. *The Art Bulletin, 70*(3), 451. / p.455.
https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.bucm.idm.oclc.org/scholarly-journals/nuns-as-art-patrons-decoration-s-marta-al/docview/1296252533/se-2

539 Estudio de Giovanni Battista Gaulli para el alter de la Iglesia de Santa Marta en Roma, 1670, Royal Collection Trust: https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/905600/a-studynbspfor-the-altar-in-s-marta-rome

540ANDERSON, Leslie Anne. *Il Baciccio: The Fashioning of a Derivative Artistic Identity Through Portraiture*. 2006. Tesis Doctoral. University of Florida, 2006, p. 29.

nombrado al año siguiente el más alto oficial de esta institución.[541] Por otra parte, en 1675 fue requerido para realizar la decoración pictórica del altar de la capilla del cardenal Paluzzi Altieri en San Francisco de Ripa en Roma, siendo al siguiente año, 1676, cuando realizó una de sus obras más recordadas *La muerte de San Francisco Xavier*, en el altar de la entonces capilla de los Jesuitas noviciados en Santa Andrea del Quirinal,[542]y dos escenas más de la vida del santo para la misma capilla.[543]Y también fue dentro de este arco cronológico cuando realizó su gran obra, con la que logró su consagración artística, constituyendo una de las piezas maestras del barroco decorativo. Se trata del conjunto de frescos que realizó en la iglesia de de *Il Gesù* en Roma (1672-1685),[544]encargada a Gaulli por el general de los jesuitas Gian Paolo Oliva tras admirar el gran trabajo realizado *Santa Marta al Collegio Romano*,[545]cuya escena principal es un extraordinaria cuadratura de *La Adoración del nombre de Jesús*, que ocupa la bóveda de la nave central.[546]

Además de los temas religiosos Baciccio realizó de igual modo una importante cantidad de temas mitológicos como *La muerte de Adonis* (c.1680); *la Bacchanal* (1675); Rinaldo y Armid(1680); o *La Continencia de Scipión* (1695-1705), por citar algunos.Sin embargo, además del gran prestigio que *Il Baciccio* se granjeó con sus extraordinarios retratos y sus grandes obras ilusionistas, también creó muchos dibujos, la mayoría de ellos grabados por otro de los artistas activos en el círculo de Ottoboni, el pintor y grabador flamenco Robert van Audenaerd (1663-1748), con el que Gaulli trabajó en *Il Colombo* (1691), donde supo aplicar sus conocimientos sobre la pintura ilusionista en el ámbito de la escenografía, los cuales puso al servicio de cardenal, como muestra el libreto de Ottoboni que incluye cuatro grabados: un frontispicio y tres diseños de escena, cada una de ellas dispuesta en el libreto al comienzo de cada acto, y

---

541 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964, p.22.

542 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964, p.25.

543 HASKELL, Francis. New Haven: Yale University Press, 1980. p.88.

544 Sobre esta obra resulta esencial la lectura del artículo de ENGGASS, Robert. Bernini, Gaulli, and the Frescoes of the Gesù, in *The Art Bulletin*, vol. 39, no. 4, 1957, pp. 303-305; así como el capítulo III, *Il Gesú*, de su monografía sobre Gaulli: ENGGASS, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1964.

545 DUNN, M. R. (1988). Nuns as art patrons: The decoration of S. Marta al Collegio Romano. *The Art Bulletin, 70* (3), 451. / p.455.

546 Gaulli, Giovanni Battista. Il Baciccio o Baciccia, en Museo Nacional del Prado: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gaulli-giovanni-battista-il-baciccio-o-baciccia/67dca6e9-a197-4486-867a-0026b46e149e

en otros dos libretos, ambos publicados en 1694: *Il Corradino*,[547]dedicado Giovanni Battista Spinola, entonces gobernador de Roma, en cuyo magnífico frontispizio se representa una alegoría de la justicia sosteniendo el escudo de los Spinola;[548]y *Santa Genuinda, overo l'Innocenza difesa dall ' Inganno*.[549]

Tras una fructífera carrera en Roma las cosas empezaron a marchar mal para Baciccio, teniendo a partir de entonces que asumir encargos pequeños y de menor relevancia, y en 1686 perdió la oportunidad de diseñar los frescos de la Catedral de Piacenza, que acabaron encargándose al pintor boloñés Marc Antonio Franceschini (1648-1729). Tras la falta de buenas oportunidades regresó a Génova requerido por el senado genovés para preparar los diseños de los frescos en el *Gran Hall* del Palacio Real, y cuando éstos fueron realizados regresó en 1693 a su ciudad natal, donde fue recibido por el mismo Dogo. Tras realizar algunos trabajos entre 1685 y 1690 como el óleo de la *Acción de Gracias de Noe* para el Palazzo Bianco de Génova, o en esos mismos años el óleo de *La Continencia de Scipion*, en el Palacio Doria, ambas piezas donde se mostraba el carácter clasicista de Gaulli,[550]trató en vano de que su trabajo en Génova tuviera una continuidad, pero los honorarios a los que Baciccio estaba acostumbrado desde su etapa en la Ciudad Eterna eran demasiado altos para los mecenas genoveses, por lo que regresó de nuevo a Roma en busca de mejor suerte. En la última etapa de su carrera, que abarcó los primeros años del siglo XVIII, Baciccio mantuvo su propio carácter artístico, aunque asimilando el nuevo estilo clasicista más contenido de artistas como Carlo Maratta (1625-1713),[551]siendo en 1707 cuando de nuevo regresó a Génova donde el Cardenal G.B Spinola le encargó tres frescos en la Sala del Consejo Menor del Palacio Real de Génova. Cuando Gaulli comenzó a trabajar en los diseños debió regresar a Roma para trabajar en la decoración de la bóveda de *Santi Apostoli*, donde representó a *Cristo en la Gloria recibiendo a los santos de la orden franciscana*. Fue en la Ciudad

547 Edición facsímil de *Il Corradino*, Roma, 1694: Museo Getty de L.A.
https://archive.org/details/ilcorradinotrage00cara

548 Diseño de frontispicio para *Il Corradino*, 1694: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335973

549 HUDSON, Hugh. Giovanni Battista Gaulli: Remaking the Image of a Cardinal Saint in Seventeenth Century Rome, in Master Drawings, Spring, 2009, Vol. 47, No. 1, Published by: Master Drawings Association, pp. 70-78. / p.74.

550 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964. p.95.

551 Museo Nacional del Prado, Madrid:
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gaulli-giovanni-battista-il-baciccio-o-baciccia/67dca6e9-a197-4486-867a-0026b46e149e

Eterna donde finalmente realizó su último trabajo, los diseños de los mosaicos para la capilla batismal de San Pedro en 1709,[552]año en el que falleció.

Giovanni Battista Gaulli también desplegó un notable talento retratístico del que queda nutrida muestra, incluyendo su excelente autorretrato (1667). Fue característica su peculiar asimilación de estilos, donde se conjugan tanto los vivos colores de su originaria escuela genovesa, como las aportaciones berninianas asimiladas en Roma e incorporadas a su propio léxico; así como las influencias neoclasicistas posteriores por medio del contacto con Carlo Fontana en la etapa en la que éste realizó la reestructuración de la iglesia de Santa Marta en los mismos años en los que Gaulli se encontraba trabajando en la decoración de la bóveda, que resultaron ser cruciales para dar cuerpo a los proyectos de una Iglesia triunfante, donde el patrocinio de distintos cargos eclesiásticos impulsaron la carrera de este artista, con especial mención de la familia Chigi en el ámbito religioso. Esta estrecha proyección dentro del ámbito religioso propició el contacto con una de las personalidades que más impulsaron las artes en general, y el teatro en particular, el cardenal Pietro Ottoboni, quien supo identificar el talento de Gaulli poniéndolo bajo su patrocinio, bajo el cual Baciccio realizó los diseños de una de las primeras propuestas escenográficas vinculadas a la reforma arcadiana por medio de sus diseños para la obra *Il Colombo*.

3.2.5. La Forza della Virtù - 1694

Otra obra de éxito perteneciente a la última década del siglo fue *La Forza della Virtù*.[553] Estrenada por primera vez en el Teatro San Giovanni Crisostomo de Venecia en 1693[554]con música de Carlo Francesco Pollarolo, y diez años después (1703) en Génova en el Teatro San Agostino (Figs. 22 a 24).[555] Fue sin embargo la edición boloñesa de 1694 publicada con motivo de su estreno en el Teatro *Malvezzi*, con texto de David Domenico (-/1698) y música de Giacomo Antonio Perti (1661-1756), la primera en

552 ENGGASS, Robert, Pennsylvania State University Press, 1964. p.93.

553 Ejemplar de Bolonia de 1694 de *La Forza della Vrtù* que incluye todos los diseños de escena de la obra https://collections.library.yale.edu/catalog/2021210.

554 *La forza della virtù. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio. Grisostomo l'anno 1693 di Domenico David*. Seconda impressione. Dedicato a sua eccellenza il signor Gio. Carlo Grimani. Venetia: per il Nicolini, 1693:
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/06/Lo06460/

555 BELGRANO. Firenze, 1871, p.124.

incluir los grabados de las escenografías diseñadas por Marcantonio Chiarini, cuyo ejemplar establece ya relaciones con Génova por medio de la dedicatoria de dicho libreto al cardenal genovés Marcello Durazzo (1633-1710), en ese momento y hasta 1697 legado de Bolonia, lo que muestra las enormes ramificaciones políticas que la noble familia genovesa Durazzo había desarrollado en toda Italia.

El argumento narraba una sencilla trama. La historia de amor del rey de Castilla, Pedro el Cruel, y su amante, María de Padilla, y las vejaciones a las que fue sometida su virtuosa esposa y reina legítima, Blanca de Borbón, quien finalmente sale triunfante. La obra está concebida como una alegoría moral en la que se contrapone el mal, encarnado por las figuras del rey y su ambiciosa amante, y la virtud, personificada por Blanca de Borbón. En palabras del propio autor en su resumen del argumento:

> *En siglos pasados, cuando la piedad católica de la casa austriaca aún no gobernaba en España, fue monarca en Castilla Pedro el Cruel. Hombre de pensamientos feroces y de un corazón lascivo, príncipe en suma vasallo de sus pasiones y no señor de sí mismo, llegó a la resolución de casarse: por esta razón envió a dos embajadores a Francia para desposar en su nombre a Blanca, hija del duque de Borbón, virgen de ilustre fama tanto por el esplendor de la belleza como por el resplandor de sus ropajes. Mientras que, (oh, evento extraño) con los dos mensajeros esta princesa respetable viaja desde Francia como esposa de D. Pedro, este es tentado, por las licencias habituales de su genio lascivo, a enamorarse de la planta de María Padilla en España, y apenas toma el nombre de marido se apodera del título de amante. La infeliz esposa finalmente llega a Castilla para celebrar su boda. El Rey la recibe con gran esfuerzo, con poco cuidado, la indigna, dándole a entender claramente que todas las atenciones de su corazón fueron abandonadas en los anhelos de la dama favorita, tan astuta en el arte del cuidado, como elegante en la apariencia del semblante. Todo eso, mencionado por Rogaris en el quinto volumen de sus Historias de España, viene a mí con respecto a ciertos detalles que han sido alterados, ya que el poeta ha nacido para cambiar la verdad y reducirla a esa naturaleza verosímil que pueda introducir nobleza de acción y movimiento de afectos.*

El personaje de Clotilde encarnaba a Blanca de Borbón, así como Fernando asumía el rol de Pedro I, mientras que la bella amante del monarca, Maria Padilla, era Anagilda. Clotilde (Blanca) se presenta como un modelo de virtud que finalmente acaba triunfando gracias a su rectitud moral, a pesar de las múltiples vejaciones a las que se enfrenta desde su llegada a la corte de Toledo como prometida del rey Fernando (Pedro I), quien mantiene una relación ilegítima con Anagilda. La alegoría dejaba claro que los personajes son representaciones de cualidades humanas abstractas: Virtud, irascibilidad, concupiscencia, intelecto, etc.[556] La figura de Blanca como encarnación de la virtud alude a la conveniencia de proximidad a la rama francesa de la monarquía española. El mal por tanto, representado por el monarca español, era el motivo por el que acabó revelándose el bien y la virtud personificados en Blanca, cuyas cualidades se asocian al buen gobierno.

La versión veneciana de la obra, representada en el Teatro S. *Giovanni Grisostomo*, está dedicada a Giovanni Carlo Grimani, el mayor de los hermanos de la familia que promocionó la creación del teatro veneciano *San Giovanni e Paolo,* y quien fue igualmente responsable de la construcción del Teatro *San Giovanni Grisostomo* en 1678. Giovanni Carlo fue un estadista y diplomático con muchas conexiones en Roma, las cuales utilizó en beneficio de sus intereses dentro de su importante labor de mecenazgo en el campo de las artes y las letras. En 1691, en su residencia de Venecia, con la ayuda del joven secretario de la familia, Apostolo Zeno: por otra parte, uno de los escritores de libretos teatrales más prolíficos de la época, junto a Metastasio, Giovanni Carlo fundó la *Accademia degli Animosi*, que se incorporó como colonia de la Academia Arcadiana de Roma en 1698.

La figura de Giovanni Carlo Grimani fue esencial en la temprana implantación de la reforma arcadiana en Venecia por medio de la promoción de las diversas obras encaminadas a la exposición de los principios arcadianos, cuya plataforma fue el Teatro S. Giovanni Grisostomo. De hecho, los llamados *libretos de reforma* hicieron su primera aparición en Venecia en el escenario de dicho teatro poco después de 1690, ejemplo de ello son las representaciones de obras como *L'incoronazione di Serse* (1691) e *Ibraim sultano* (1692) de Adriano Morselli, o la *La forza della virtù* (1693), que

556 BURT, Nathaniel. Opera in Arcadia Author, The Musical Quarterly, Apr., 1955, Vol. 41, No. 2 (Apr., 1955), Oxford University Press, pp. 145-170/ p.158.

inspiró una enérgica defensa por parte de los miembros de la *Accademia degli Animosi* y que se calificó como "el primer libreto reformado"[557]Pero incluso antes de 1691, cuando la *Accademia degli Animosi* comenzó promover esta nueva tendencia clasicista por medio de la oferta operística programada en el San Giovanni Grisostomo, los hermanos Grimani optaron por orientar su empresa hacia un estricto decoro que se hizo ostensible en el Teatro Grisostomo por medio de un tipo de producciones mucho más elaboradas y destinadas a un público más culto, lo que justificaba las altas tarifas establecidas para las entradas. Esto implicó una segmentación del público asistente, principalmente la aristocracia, aunque por otro lado siguieron programando espectáculos menos elaborados a precios más reducidos, en consonancia con el reto de teatros venecianos como el Teatro SS. Giovanni e Paolo del que también eran propietarios, así como en el San Samuele.[558] Por tanto la representación veneciana de *la forza della virtù* tuvo como objetivo dar visibilidad a las propuestas de la reforma arcadiana, cuyos logros fueron posibles por medio de la labor de promoción de Giovanni Carlo, quien como miembro de la academia de los *Animosi* revivió el recuerdo de otra antigua relación entre una academia veneciana y su labor reformador en el teatro y las letras, los *Incogniti*.[559]

La representación genovesa estaba ligada, ya desde 1694, al dedicado del libreto boloñés, el cardenal genovés Marcello Durazzo (1633-1710), quien ocupaba el cargo de legado de Bolonia, a quien Eugenio Durazzo quiso rendir tributo por medio de la representación de esta obra, cuyo montaje en Génova se realizó el mismo año en el que precisamente Felipe V visitó la ciudad de Bolonia.[560] Posiblemente se trató de rememorar, todavía en 1703, la empresa comercial llevada a cabo junto a su hermano Giovanni Agostino,[561] al mismo tiempo que exaltaba a la estirpe familiar por medio de otro insigne miembro, Marcello Durazzo, que en ese momento era legado de Romaña,

---

557 Para la implantación de la reforma arcadiana en Venecia y su vínculo con *La forza della Virtù*, considerado uno de los primeros ejemplos de los postulados de este tipo de óperas promocionadas en Venecia por la *Accademia degli Animosi* como representación de la academia romana: BURT, Nathaniel. Opera in Arcadia Author, The Musical Quarterly, Apr., 1955, Vol. 41, No. 2 (Apr., 1955),Oxford University Press, pp. 145-170.

558 ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genr*e. Berkeley: University of California Press,1991, pp. 396-397.

559 ROSAND, Ellen. Berkeley: University of California Press, 1991, p.398.

560 *El Fenix de Bolonia: en ocasión de celebrar la venida de Felipe V a Italia*, Pier Maria Monti, Bologna,1703. http://biblioteca.galiciana.gal/gl/consulta/registro.cmd?id=6246

561 De hecho en ese mismo año (1703) se le pidió a Eugenio Durazzo la realización de un memorándum sobre la embajada que había dirigido se hermano, Giovanni Agostino, para uso de los Diputados del Puerto Libre del que era miembro y en cuanto a la posible reanudación de relaciones comerciales con el Puerto. PODESTÀ, Emilio. Accademia urbense ovada, 1992, p.41.

cargo que ocupó hasta 1706. El montaje genovés de la *Forza della Virtù* se puede entender como parte de un gran programa cultural unitario por parte de la familia Durazzo iniciado en 1703, fecha en la que Eugenio Durazzo adquirió los fideicomisarios de Gabriella y Carlo Antonio Adorno, adyacentes al *Falcone*, incluida la *Osteria,* una casa de seis apartamentos y cuatro tiendas frente a la Vía Prè. El principal objetivo de esta gran operación inmobiliaria fue el de realizar una ampliación de sus posesiones hacia el mar y dar mayor organicidad a toda la propiedad, pero igualmente supuso una reafirmación del poder de la familia Durazzo ante las empresas llevadas a cabo por los Pallavicini, quienes, adquirieron unos terrenos, en una zona muy deteriorada por el bombardeo francés de 1684, e inauguraron el año anterior (1702) el Teatro *di Sant'Agostino*. La pulsión de ambas familias por el control cultural y político se evidenció más aún cuando posteriormente, los Durazzo contrataron los servicios de Carlo Fontana, quien en 1705 realizó una intervención de gran complejidad, unificando el pórtico y la escalera que se dispone sobre éste.[562] La maniobra de promoción cultural de los Durazzo, manifiesta el ingente esfuerzo económico que requerían estas empresas, así como la necesidad de mostrar los logro de una élite intelectual por medio de la promoción de las obras que se solían integrar dentro de estos programas, como fue el caso de la representación genovesa de *La Forza della Virtú*.

A la importante trayectoria que Chiarini tenía ya cuando realizó los diseños escenográficos de *La Forza dell Virtù*, se une como gran valor añadido, la presencia de Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1715), el encargado de grabar los diseños escenográficos de Marcantonio.

Los excelentes diseños de Chiarini grabados por Buffagnotti muestran en su conjunto la gran imaginación de Chiarini por medio de la variedad de elementos arquitectónicos que muestran los doce cambios de escenario.

La primera escenografía (Fig.168), que permaneció durante las cuatro escenas siguientes y que representa el encuentro entre Fernando de Castilla con Clotilde frente a la puerta monumental de entrada a la ciudad de Toledo, muestra un impresionante visión resuelta a base de un planteamiento arquitectónico de elementos naturales, las palmeras, cuyos troncos se decoran a modo de fustes por las flechas que hacen alusión

[562] PODESTÀ, Emilio. Giacomo Durazzo da genovese a cittadino d'Europa, p.34.

al gobernante, al igual que las hojas que se doblan generando una bóveda natural en cuyo centro se disponen unos escudos sostenidos por angelotes que conduce a una puerta monumental en la que se prolonga una fuga hasta el infinito. La solución remite de alguna manera a los modelos de Lodovico Burnacini, en concreto a la escena del *Arsenal de Marte* para *Il Pomo D'Oro* (Fig.169), por la disposición de los escudos en los troncos de las palmeras, que en la escenografía de Burnacini se muestran sobre las paredes y sobre los fustes y capiteles de las columnas, o la forma que adoptan las guirnaldas que generan una visión similar a las de las armaduras y armas que cuelgan de la clave de la bóveda central del arsenal del dios de la guerra. Se trata de una original propuesta donde se plantea la artificiosidad del aparato efímero dispuesto para recepcionar la llegada de Clotilde, mostrado por medio de las palmeras que quedan sometidas a un elemento arquitectónico y decorativo.

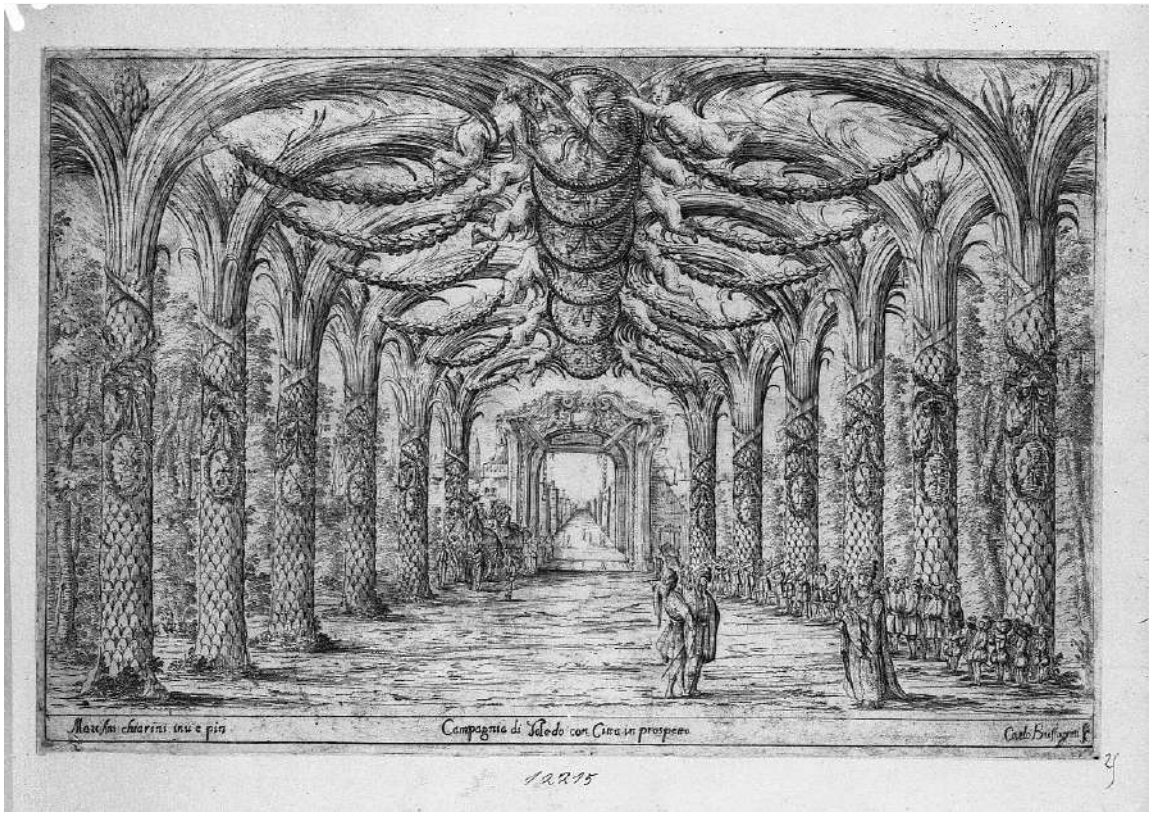


Fig 168. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Campagnia di Toledo con Citta in prospetto, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.



Fig 169. Diseño escenográfico de Lodovico Burnacini (1636-1707), grabado po Matthaeus Küsel (1629-1681) para Il Pomo D'Oro, 1668, (Acto III, escena 6), Arsenal de Marte, dim: 243 x 421 mm, BNE, INV/6628 http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000016181

En contraposición a la exótica escena introductoria se presenta una más tradicional, en consonancia con el tipo de escenas de interiores de palacio que muestran las estancias regias que se habían ido desarrollando desde Torelli y Ferdinando Tacca, resuelta aquí por Chiarini con un inmenso espacio, si se tiene en cuenta la escala de las figuras, donde se dispone una profusa decoración en todo el espacio articulado por la sucesión de pilastras, donde se muestran una serie de retratos, guirnaldas, y diferentes motivos ornamentales que decoran esta opulenta estancia del palacio de Anagilda (Fig.170) con un techo profusamente decorado característico de este tipo de estancias.

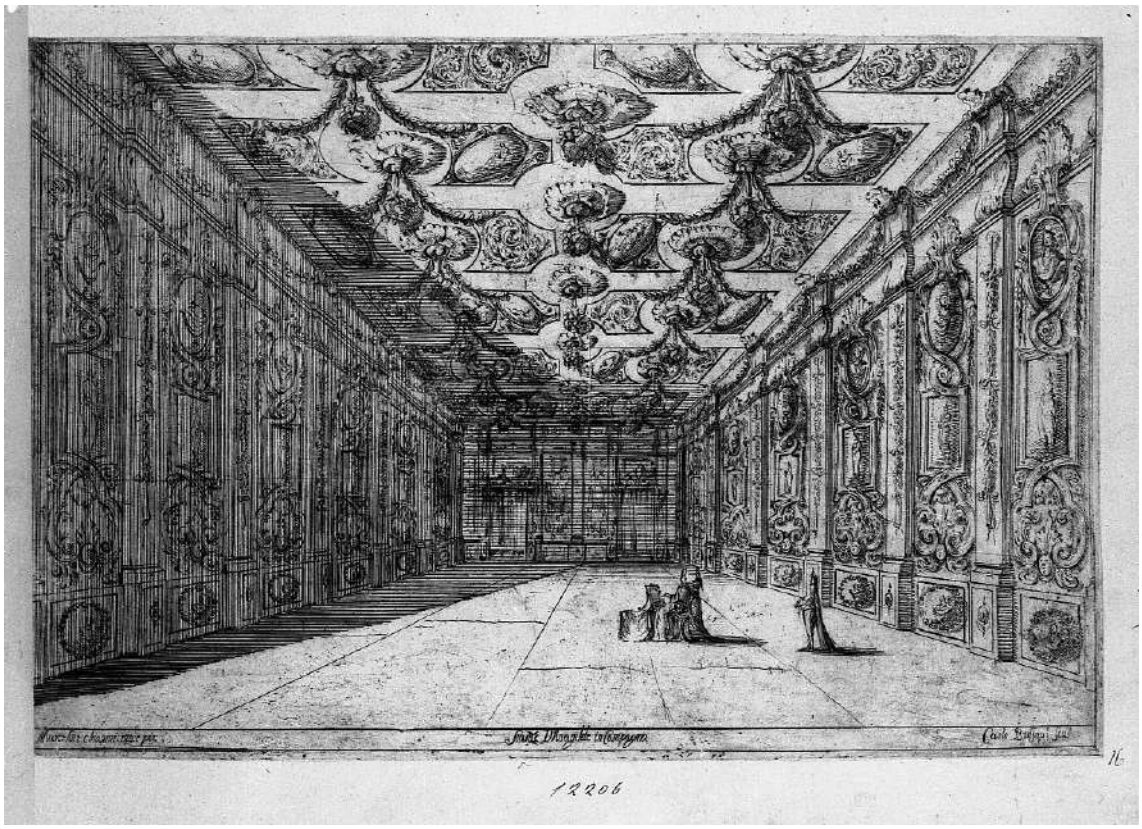


Fig 170. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Stanza d'Anagilde in Campagnia, Acto I, escena 4, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

A continuación se presenta la novena escena del primer acto, *Ritiro reale*, donde se muestra un amplio espacio abierto (Fig.171) con una sucesión columnaria de orden dórico que se presenta a ambos lados, sobre las que discurre un segundo nivel. Ambas sucesiones columnarias se conectan al arco del fondo, sobre el que se dispone una balaustrada, tras el que hay un paramento en forma de exedra que prolonga la fuga, evocando el tipo de escenas realizadas a comienzos del siglo por Giulio Parigi. Esta escenografía guarda ciertas concomitancias con la cuarta escena del segundo acto de realizada por Chiarini para *Il Nerone fatto Cesare*, estrenada en el teatro *Malvezzi* de Bolonia en 1695, prescindiendo en esa ocasión de la exedra y superponiendo al nivel inferior de columnas dóricas uno superior con pilastras.

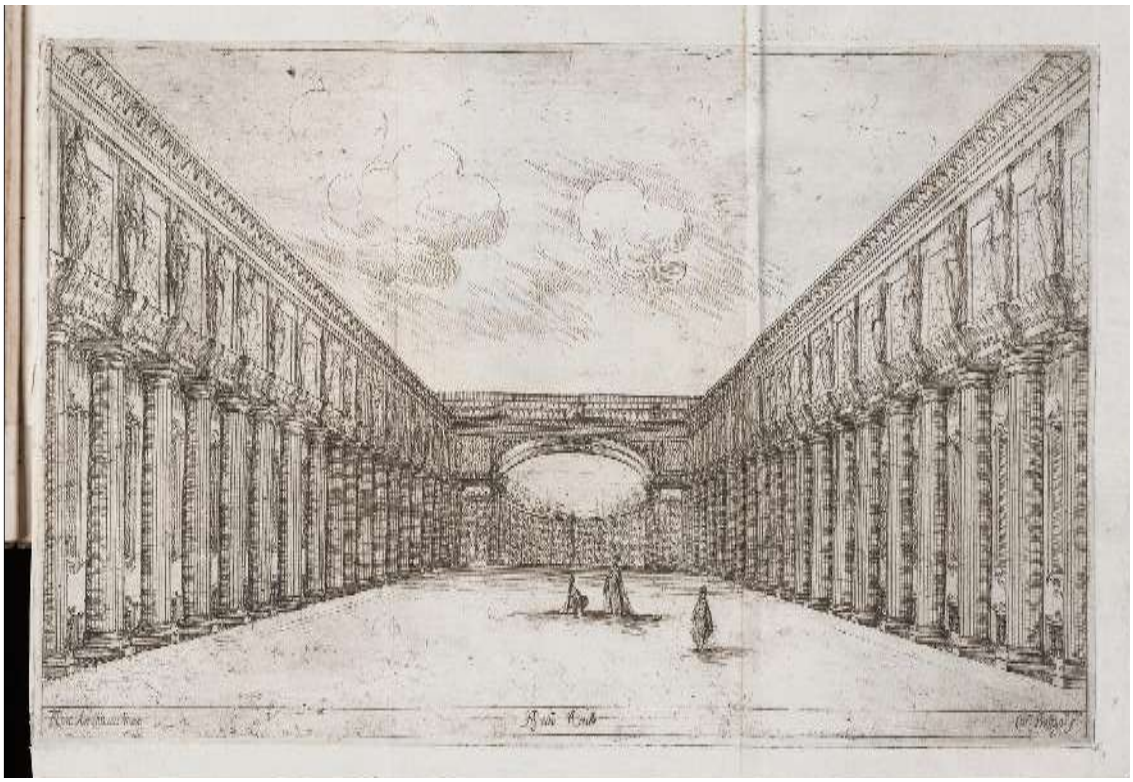


Fig 171. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Ritiro realle, Acto I, escena 9, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

El último cambio escénico del primer acto, la *Galleria de ritratti nel quarto d'Anagilda in Corte* (Fig.172), presenta una estancia abovedada donde una sucesión de arcos fajones decorados con una especie de hoja de palma que termina en una especie de voluta, conducen nuestra visión hacia los personajes que ocupan el centro del espacio escénico, cuyos paramentos son una serie de pilastras adosadas lisas que se conectan con techo abovedado por medio de un friso corrido con una decoración en forma de escamas que conecta los dos niveles. Las arquitecturas planteadas en las escenografías de Chiarini aluden a ciertas referencias boloñesas, como en el caso de ésta, donde el tipo de arquerías remite a algunas similares del Palacio Comunal de Bolonia, como las de la Galería Vidoniana o de la Sala del Consejo Comunal, pero planteada aquí por medio de un uso totalmente desligado del lenguaje canónico de los órdenes arquitectónicos dispuestos de una forma imaginativa, tal vez buscando un lenguaje más original.

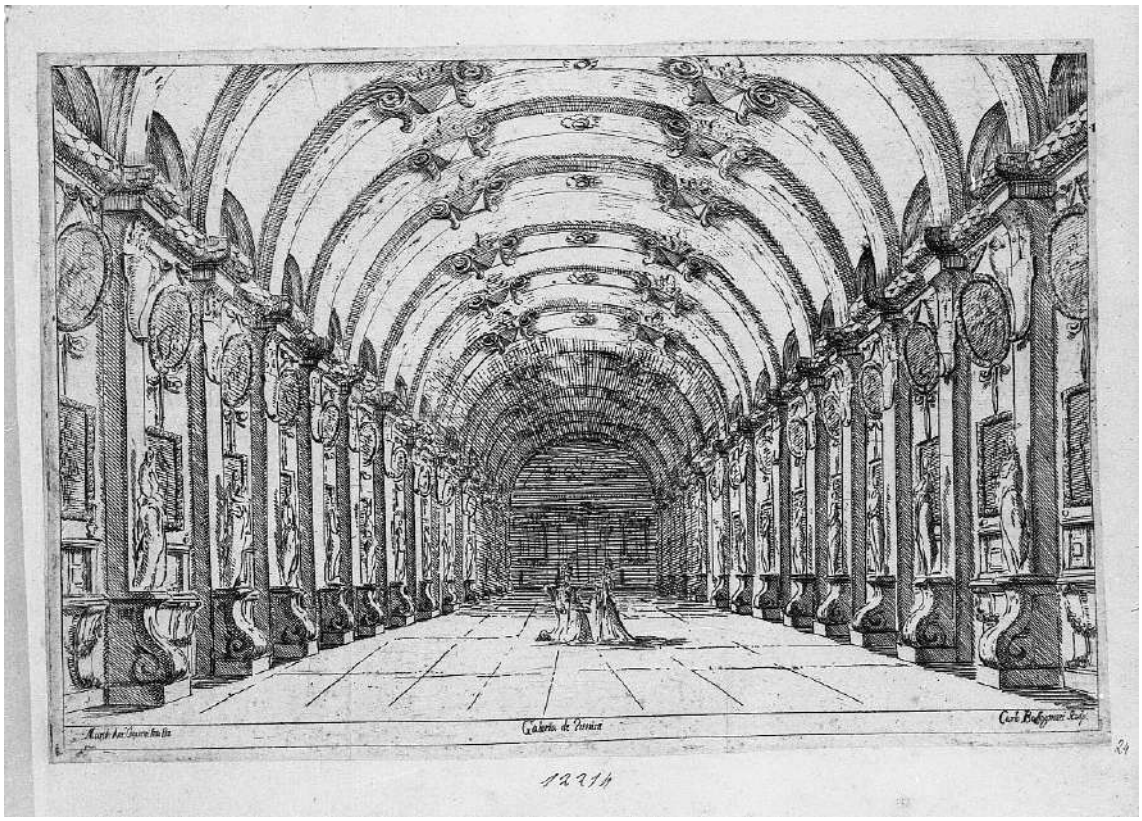


Fig 172. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria de ritratti nel quarto d'Anagilda in Corte, Acto I, escena 14, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

La escena del *Cortile* (Fig.173) muestra de nuevo el componente exotico por medio de la inclusión de la base de tipo papiriforme en las columnas pareadas compuestas sobre pedestal que discurren durante todo el espacio, sobre las que se desarrolla una sucesión de estatuas y nichos con elementos vegetales. En el centro una entrada adintelada con una cubierta artesonada que sugiere la idea de dos puntos de fuga por medio de la columna pareada central que divide el espacio. Chiarini reflejaba de nuevo su imaginación en esta hibridación columnaria donde se mezclan elementos como la base vegetal, más propia de columnas egipcias, o como algunos modelos de columnas salomónicas, con la tipología clásica de la columna compuesta. De la misma forma introducía en este espacio de *cortile* el artesonado de la cubierta, más característico de espacios interiores como estancias palaciegas, salas regias, etc. El resultado es una propuesta tradicional en lo que respecta a la tipología de patios porticados, pero dotada de una gran originalidad por medio de la combinación de elementos.

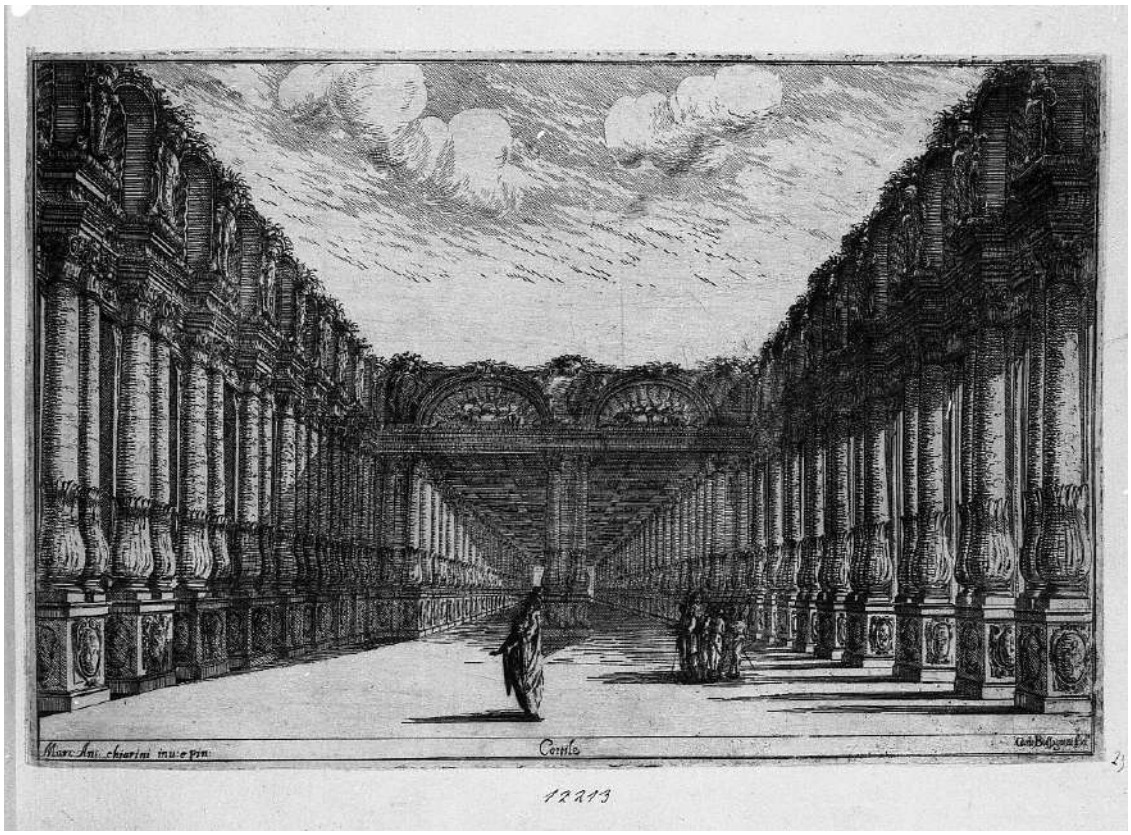


Fig 173. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Cortile (Loggia Reale), Acto II, escena 1, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

Esta extraordinaria originalidad queda patente igualmente en la siguiente escena del *Giardino*, que sin embargo en el libreto se presentaba bajo el título de *Anfiteatro di Rose* (Fig.174), donde Chiarini diseñó un inmenso espacio arquitectónico abovedado interior completamente cubierto de florecillas que inundan absolutamente todo el espacio. Llama la atención el mero hecho de plantear una escena de jardín en un espacio interior, cuando normalmente son escenas resueltas en espacios abiertos, lo que manifiesta una búsqueda por parte de Chiarini de planteamientos más heterodoxos de este tipo de espacios que fueron adquiriendo cada vez más relevancia, donde en este caso se aludía simbólicamente a la pulsión de la muerte de la guerra y la vida representada por las alusiones al jardín las rosas como símbolo de la belleza y el amor. En cuanto a los elementos arquitectónicos también se pueden observar unas propuestas interesantes, como la serie de columnas anilladas corintias, completamente cubiertas de pequeñas florecillas: tras las que parece haber a sendos lados unos espacios intercomunicados, que sostienen un friso sobre cuyos arranques se suceden una serie de óculos ovalados que perforan los arcos fajones. En medio del espacio hay un estructura

monumental donde se encuentran enormes figuras que representan al rey y Anagilda, tras las que discurre el espacio marcado por los óculos.

Tal vez el masivo elemento vegetal haya sido el motivo de la elección de las columnas corintias a fin de enfatizar el carácter naturalista de la escena, que a pesar de ser una anfiteatro, cuya disposición longitudinal corresponde más con la tipología de los circos romanos, sin embargo, se plantea como un jardín cubierto y formado por la arquitectura abovedada en un intento de proponer una tipología híbrida, entre el jardín, incluso cercana al concepto de gruta, y el anfiteatro, donde se trasluce el interés por despegarse del modelo de referencia del Coliseo por medio de esta original propuesta. En el resumen de escenas es curioso que se especifique dicho diseño como *Anfiteatro artificioso di verzura*, *e fiori preparato con trono, per introduzione a varij trattenimenti nella coronatione d'Anagilda*.[563] La alusión a la guerra como símbolo del poder militar asociada a la arquitectura del anfiteatro, y el jardín como lugar donde mejor se manifiesta la mutabilidad, representada por la coronación de Anagilda, y donde se sacraliza esta escena, se resume en la simbología de la propuesta arquitectónica de Chiarini.

[563] Ejemplar de Bolonia de 1694 de *La Forza della Vrtù*, p.8. https://collections.library.yale.edu/catalog/2021210.

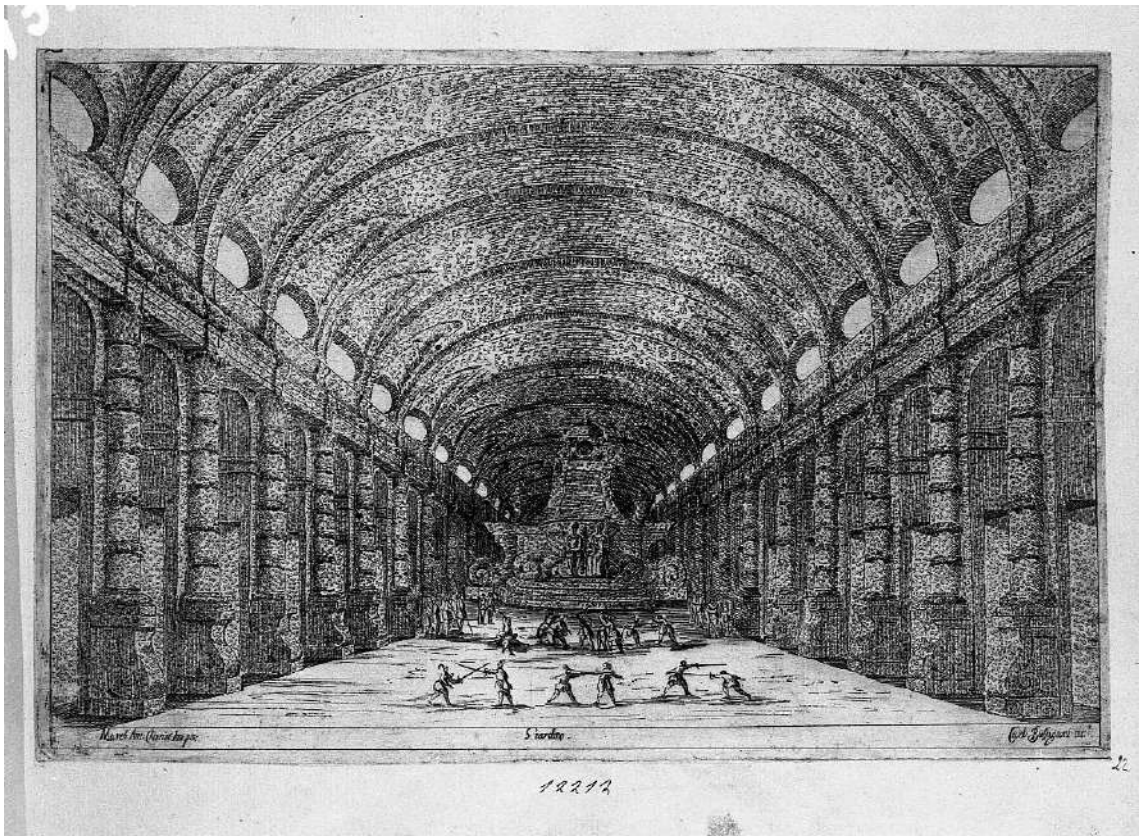


Fig 174. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Anfiteatro di Rose, Acto II, escena 5, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694

El original lenguaje de Chiarini, tanto en lo arquitectónico como en lo ornamental, fue uno de los rasgos distintivos del artista, que un año antes de diseñar las fabulosas escenas de *La Forza dell Virtù* había realizado los fantásticos diseños de los *apparati* para el impresionante banquete del senador Francesco Ratta, documentados por una serie de ocho estampas incluidas en la publicación del evento, *Disegni del convito fatto dall'illustrissimo Signor Senatore Francesco Ratta all'Illustrissimo Publico, Eccelsi Signori Anziani, & altra Nobiltà terminando il suo Confalonierato Li 28 de febrero de 1693*,[564] donde se manifiesta el increíble ingenio y la desbordante imaginación de Chiarini en los diseños realizados para tal banquete, grabados por Giacomo Maria Giovannini (1667-1717), donde destaca el *apparato* del salón principal del *Palacio Vizzani* de Bolonia, cuya pieza central fue una espectacular escultura de azúcar (Fig.175) de un metro de altura, diseñado por el escultor Giuseppe Maria Mazza,

564 *Disegni del convito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani, & altra nobilita, terminando il svo confalonierato li 28. febraro 1693, Per li Peri, custodio de all'angelo*, Yale University Library, 7249558
https://collections.library.yale.edu/catalog/2018813

realizada según las técnicas del maestros del vidrio de Murano por el pastelero Giovan Battista Zacarini, que se erigía sobre una montaña rocosa, inspirada en la fuente de Bernini en *Piazza Navona*, rodeado todo ello por una gran mesa circular; o el magnífico diseño de la logia abierta con guirnaldas (Fig.176) que conduce a la sala del banquete, donde los elementos vegetales dispuestos en el paramento derecho se mezclan con los elementos arquitectónicos formando un único cuerpo, al igual que ocurre en el diseño titulado *Giardino*, donde el elemento vegetal lo cubría absolutamente todo.



Fig 175. Aparato para el banquete del senador Francesco Ratta, diseñado por Marcantonio Chiarini (1652-1730) y grabado po Giacomo Maria Giovannini (1667-1717), 1693, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto dei disegni e delle Stampe, Cartella Gozzadini 2 n. 68, 528 x 672 mmhttp://prints-drawings.museumwnf.org/database-item/BAR/it/Mus12_B/19/en



Fig 176. Diseño de Marcantonio Chiarini (1652-1730) grabado por Giacomo Maria Giovannini (1667-1717), Disegni del conuito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani, & altra nobilita, terminando il suo confalonierato li 28. febraro 1693. https://collections.library.yale.edu/catalog/2018813

La siguiente escenografía corresponde a la escena del *Tribunale* (Fig.177), donde de nuevo se manifiesta la imaginación y el exotismo de Chiarini por medio de un planteamiento muy original en cuanto a la elección de los elementos arquitectónicos, en este inmenso espacio axial donde se combinan las columnas con capiteles de tipo egipcio: entre las que se dispone una serie de retratos de antiguos héroes de Toledo, con los arcos apuntados de tipo gótico que aludían al carácter ancestral de dichos héroes. La escena constituye un ejemplo temprano del *revival* gótico que se llevó a cabo unos años más tarde, un ejemplo de exotismo evidenciado en los frescos de *Villa Valmarana* de Tiepolo en 1757,[565]y que en esta estampa parece basarse en el modelo del Salón del *Palazzo della Ragione* de Padua (siglo XIII), donde Chiarini conjugó, en palabras de Richard Bernheimer, lo gótico y lo vitruviano.[566]

565 BURT, Nathaniel. Opera in Arcadia, *The Musical Quarterly*, Apr., 1955, Vol. 41, No. 2, Oxford University Press, pp. 145-170/ p.159.

566 BERNHEIMER, Richard. Gothic Survival and Revival in Bologna, in *The Art Bulletin,* Dec., 1954, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1954), pp. 263-284 Published by: CAA, p.263.

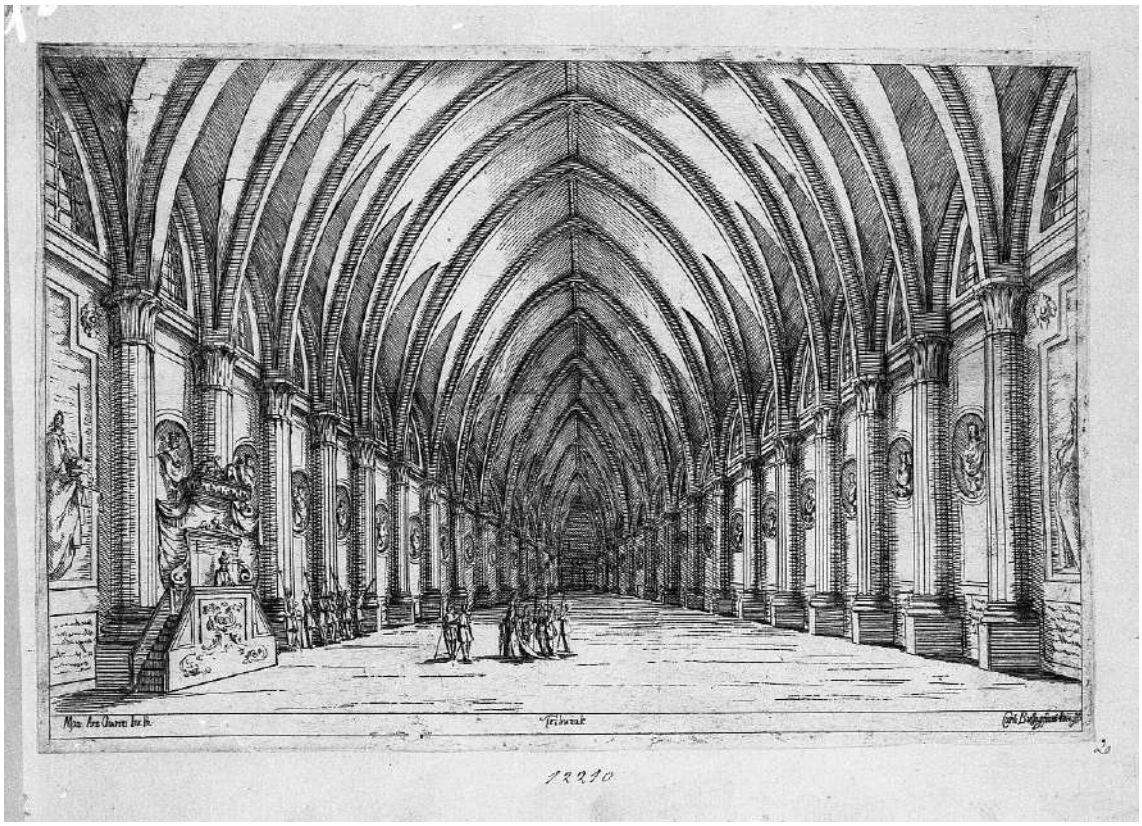


Fig 177. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Tribunale, Acto II escena 9, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

La escena que representa el salón del trono (Fig.178) muestra un espacio formado a base de robustas pilastras marmóreas pareadas, con capiteles en forma de ménsula que conducen hasta el trono, bajo un enorme dosel y acotado por una balaustrada abierta: fórmula que remite a la tipología del *Baldaquino* vaticano de Bernini, desprovisto aquí de las columnas. El sobrio suelo, que presenta incluso muestras de deterioro, contrasta con la riquísima decoración del resto de la estancia donde los elementos arquitectónicos muestran más que unas enormes dimensiones, que sí se muestran en otras escena, una gran robustez, tal vez en alusión a la fuerza del soberano, precisamente en una estancia donde se encuentra el símbolo de su poder, el trono que le distingue, dentro de la fórmula de los cuatro elementos, como el mejor dotado para gobernar en el microcosmos terrenal que es su reino. Este tipo de esquema parece que sirvió como modelo para otra escena: *tre personaggi in grande salone*, realizada por Chiarini tan solo un año después (1695) para la obra *Nerone fatto Cesare*, estrenada en el Teatro *Malvezzi,* en la que se planteaba una escenario prácticamente igual al de la *sala reggia* de *La Forza della Virtù*.

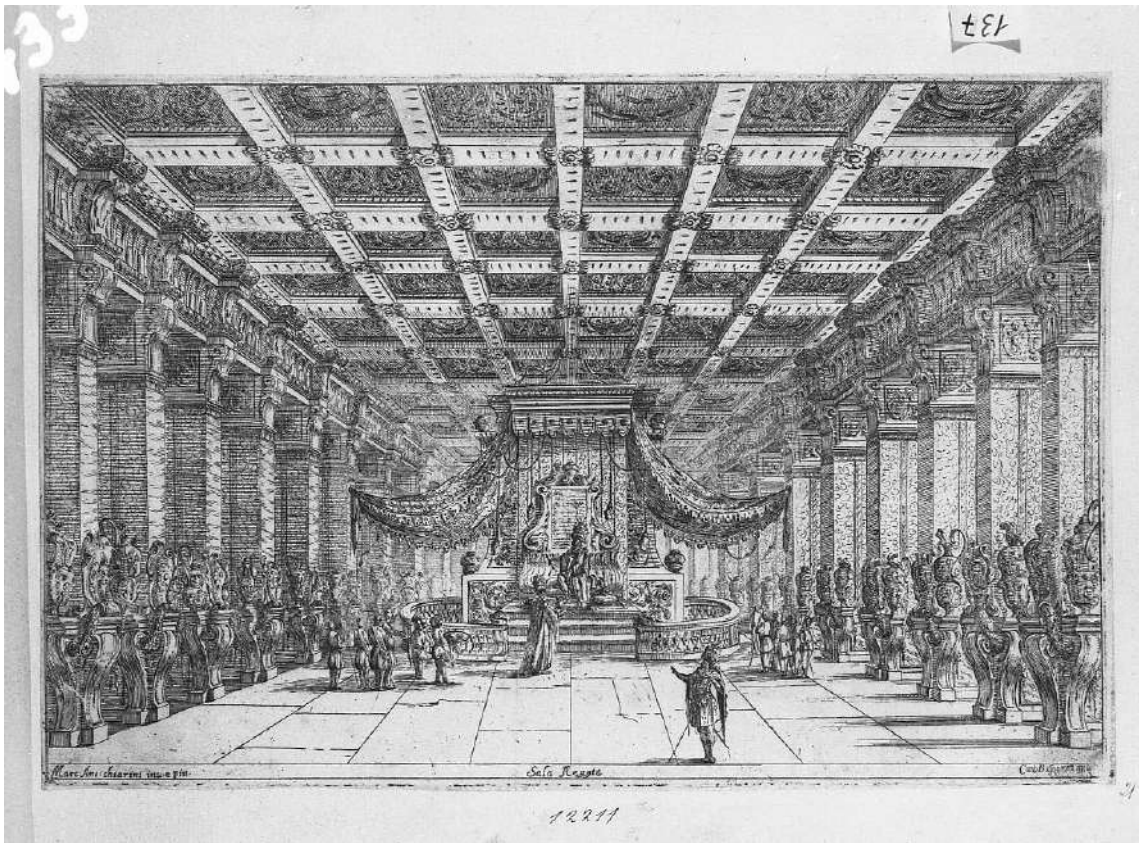


Fig 178. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Sala reggia con trono, Acto II, escena 12, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

Si en el resto de escenas de la *Forza della Virtù* Chiarini expone un original catálogo de escenarios, reflejo de su peculiar y exotico estilo, en la escena de la prisión (Fig.179) hace gala del claro conocimiento del modelo de referencia de la cárcel de Ferdinando Bibiena para *Didio Giuliano* (1687). Tanto en el planteamiento arquitectónico, basado en los bloques pétreos que conforman el espacio, hasta el estudio de perspectiva: el único que se diferencia del resto de escenas monofocales, tal vez con la salvedad de la escena de la *Camera delle Fonti*, remiten inmediatamente al modelo bibienesco que Chiarini conocía de primerísima mano.

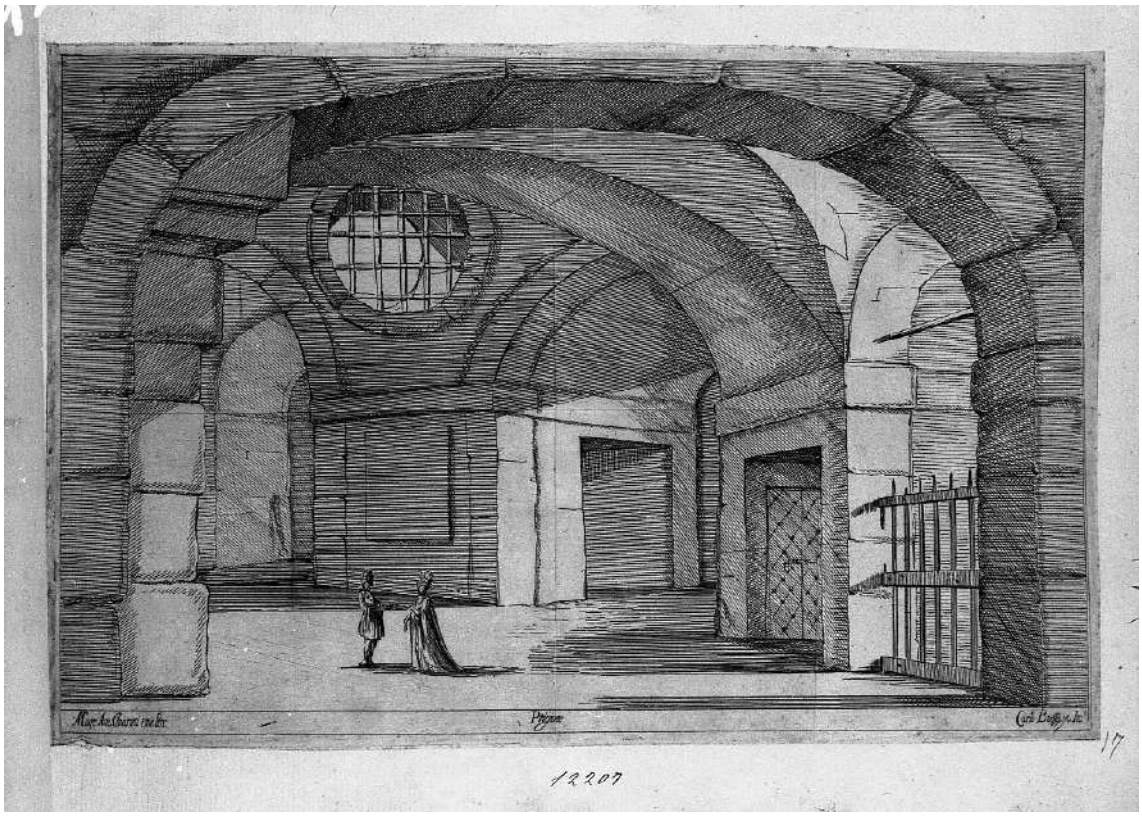


Fig 179. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Prigione soterranea, Acto III escena 1, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

La escena de la *Camera dei spechii* (Fig.180), posiblemente basada de alguna manera en *La Galería de los Espejos* del Palacio de Versalles diseñada por Jules Hardouin Mansart (1646-1708), es otra de las escenas donde Chiarini vuelve a combinar elementos, esta vez por medio de una gran bóveda cuya parte superior, de nuevo decorada con una sucesión de volutas, utilizado aquí caprichosamente en una cubierta, que se asienta sobre los arranques del friso discontinuo que sustentan las pilastras decoradas con relieve, y el siguiente espacio adintelado con techo plano artesonado sobre las celosías florales a continuación de las cuales se encuentra otro espacio, el de los espejos que conducen a la puerta central.

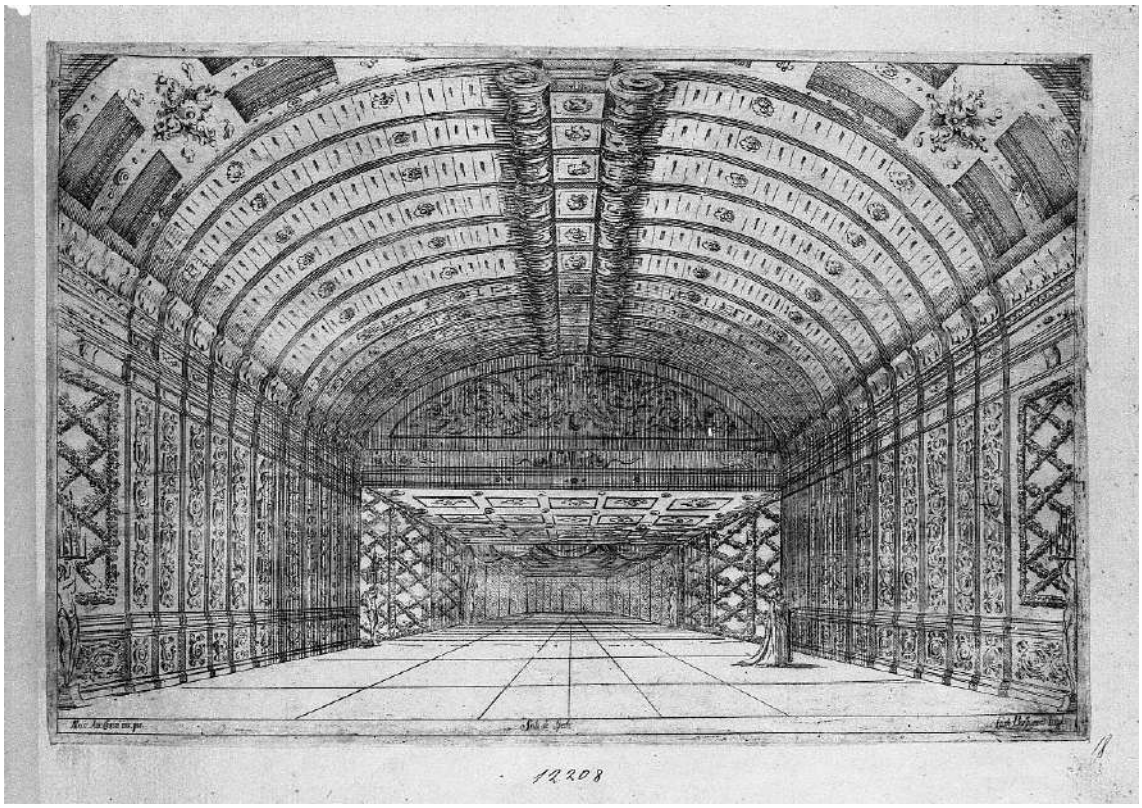


Fig 180. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti Camera dei spechii, Acto III, escana 5, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna / Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694 Tercer acto escena 4.?

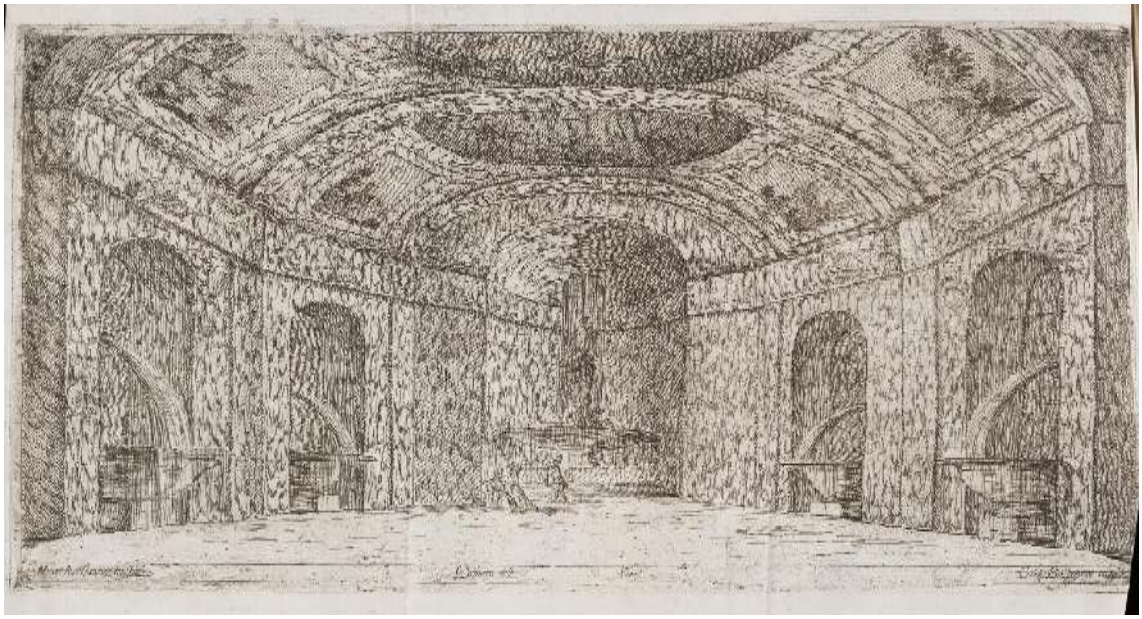


Fig 181. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Camera delle Fonti, Acto III, escena 7, del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.

La escena denominada *Camera delle Fonti* (Fig.181) muestra un espacio centralizado y cupulado con una serie de nichos de los que brota agua de cinco fuentes, dos en cada lado y una central de mayor tamaño. Absolutamente todos los elementos arquitectónicos están decorados a modo de gruta. El magnífico diseño que representa por un lado el elemento acuático por medio de las fuentes de las que brotan los chorros de agua, y por otro el terrestre por medio de la alusión al mundo subterráneo que representa la gruta donde se aludía simbólicamente a las fuerzas de la naturaleza relacionada con el mundo dionisiaco. Parece que Chiarini se muestra más comedido, en este tipo de escenas que parecían ser más propicias para la experimentación, mostrándose sin embargo, dentro de este ámbito de la representación de grutas, más atrevido en la escena del *Antro della sibilla e campi Elisi in prospetto* perteneciente de nuevo a los diseños para *il Nerone fatto Cesare*, donde una inmensa gruta, similar a las planteadas por Torelli ya en la primera mitad del siglo, se abre a un paisaje agreste, en directa alusión a esa naturaleza primigenia en la que los animales conviven con el hombre, cuyo trazado se bifurca en sendas direcciones, en la línea de las propuestas bibienescas, pero también en la línea de toda la tradición manierista florentina, en la que las grutas de Buontalenti en los jardines del Palacio *Pitti*, ya fueran las varias *groticinas* como la Grande donde desemboca el

Corredor Vasariano, son el ejemplo más sobresaliente de una iconografía que se trasladó con evidente éxito a la configuración escenográfica.

La última escena (Fig.182) constituye un alarde, tanto en el decorativismo de los elementos arquitectónicos como en el planteamiento de las fugas que se abren en las escaleras laterales mientras la central se prolonga casi indefinidamente. La *sala real*, donde unos atlantes sostienen la parte superior abarrotada de gente: símbolo del poder del gobernante que materialmente sostiene al pueblo, fórmula que parte de las elaboradas escenografías de Burnacini para *Il Pomo D'Oro* destinadas a representar el sometimiento al poder imperial, y el tercer nivel que se abre en el techo igualmente ocupado por los asistentes, plantea una escena donde los órdenes arquitectónicos se han disuelto completamente, resultando una arquitectura fantástica articulada a dos niveles por las figuras antropomorfas que se suceden a lo largo de todo el espacio, aunque continúa persistiendo la iconografía del poder de raigambre burnaciniana. Igualmente la escena de Chiarini parece ser una variante de planteamientos como la escena denominada *multitud en el Circo Máximo* (Fig.184) de Domenico Mauro para *Servio Tulio* estrenada en el Teatro de *Salvatorplatz* en Munich en 1686, donde unos atlantes sostienen los palcos de la parte superior donde se emplaza a los espectadores, siendo sin embargo la de Domenico Mauro una escena exterior en alusión al carácter público, mientras la escena de la coronación ante el pueblo de Chiarini incide en el carácter interior y privado de las estancias del gobernante, que parece poderse asociar igualmente a otro de los diseños de Domenico Mauro, la escena del Templo de Marte, que el escenógrafo veneciano realizó para la obra *Il favore degli dei* (Fig.183) representada en 1690[567].

[567] *Il favore degli Dei. Drama fantastico musicale fatto rappresentare dal serenissimo sig. duca di Parma nel suo gran Teatro per le felicissime nozze del serenissimo sig. principe Odoardo suo primogenito con la serenissima signora principessa Dorotea Sofia di Neoburgo. Dedicato a' serenissimi sposi. Poesia d'Aurelio Aurelj attual servitore di s.a.s. Musica di D. Bernardo Sabadini mastro di capella della medesima S.A*. In Parma: nella Stampa Ducale, 1690. http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ222606302

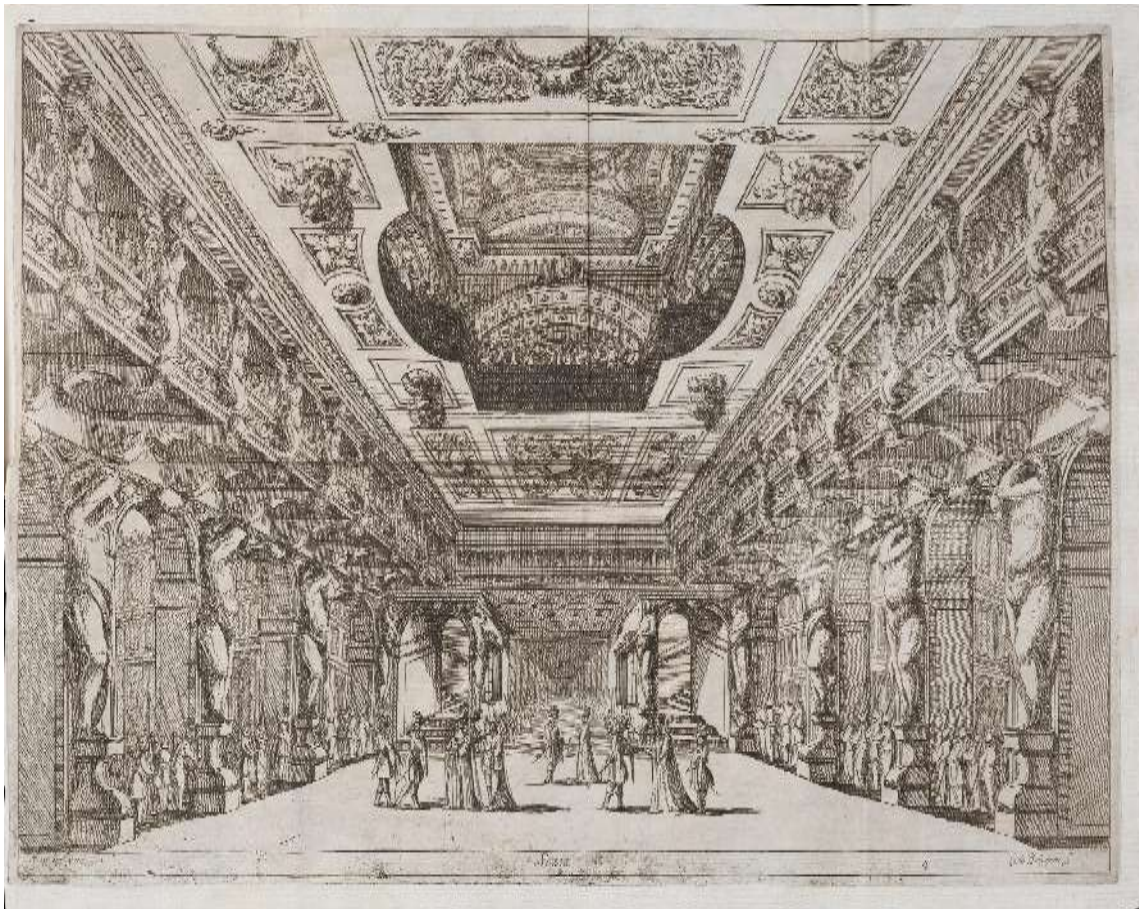


Fig 182. Escenografía de Marcantonio Chiarini, La Forza della Virtù, grabada por Carlo Antonio Buffagnotti, Salone / Sala reale piena di popolo spetattor di la coronazione di Clotilde, Acto III, escena 15 (última) del libreto de Bolonia de La Forza della Virtù, Bologna/ Teatro Malvezzi. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna. Ed: Bologna Antonio Pisarri's heirs. 1694.



Fig 183. Diseño escenográfico de Domenico Mauro para de Il favore degli Dei. Acto I, escena 9 y 10, Reggia di Marte, 1690. Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria) http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ222606302



Fig 184. Diseño de Domenico Mauro grabado por Michael Wening para Servio Tulio, 1686, multitud en el Circo Máximo, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek (Hrsg.), Klebebände (Band 15), Universität Bibliothek Heidelberg https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0087

Los magníficos diseños escenográficos que Chiarini realizó para esta obra, donde parece haber una sistematización del elemento abovedado para los espacios interiores, siguen mostrando las escenas tipo codificadas ya desde principios de siglo, sin embargo, expresadas bajo un lenguaje mucho más original, que se despega del realismo arquitectónico de la primera mitad del siglo. Esta heterodoxia se expresa en las distintas escenas por medio de la ausencia de ciertos elementos, como por ejemplo las serlianas presentes en la gran mayoría de las composiciones de la primera mitad del *Seicento*, y de la inclusión de elementos que no remiten únicamente a los órdenes clásicos, como el empleo del orden gótico en la escena de *Tribunale* (acto II, escena 9); o el planteamiento de un lenguaje naturalista en la escena inicial de *Campagnia di Toledo*, donde las hojas de las palmeras se disponen como una especie de arquitectura adintelada haciendo los troncos de éstas las funciones de los fustes columnarios, mientras entre los espacios se muestra la naturaleza agreste en la que se ha insertado el artificio para la recepción de la princesa. Incluso en los diseños más tradicionales como la *Sala reggia con trono*, con su característico techo *alla ducale*, se aprecian detalles como las enormes pilastras cuyo capitel se remata con un modillón, que indican la búsqueda de una articulación arquitectónica más imaginativa. Otra de las escenas que llama la atención es la escena del *Giardino*, que parece estar planteada desde la búsqueda de una fórmula que sintetizara el jardín con la gruta o cueva artificial por medio del planteamiento arquitectónico que define un jardín completamente cerrado, conformado por una arquitectura abovedada con una sucesión de columnas anilladas, cuyas superficies se encuentran completamente forradas de motivos florales; o la *Camera delle Fonti* (acto III, escena 7), donde presenta otra tipología de gruta por medio de un espacio centralizado, tal vez buscando sintonizar todos los elementos que componen la escena: la circularidad de la arquitectura como elemento alusivo a la eternidad, con la gruta como símbolo del retorno al útero materno primigenio y el agua como elemento generador de la vida.

3.2.6 Nerone Fatto Cesare -1695

Una de las obras más magníficas en cuanto al planteamiento escenográfico creado por Chiarini fue *Nerone fatto Cesare*, una ópera con música de Giacomo Antonio Perti y libreto de Matteo Noris, cuyo libreto, en su edición boloñesa incluye las ilustraciones de

las escenas que Chiarini diseñó para la representación de la obra, dedicada al Cardenal Marcello Durazzo, en el Teatro Malvezzi de Bolonia en 1695,[568]llevando a cabo su representación en el Teatro Falcone de Génova en 1701, cuyo libreto se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma.[569] La representación genovesa de 1701 está probablemente dentro de las celebraciones de la unión entre Francesco Maria Serra y (1677-1744) y Laura Negroni (1681-1749) condesa de Monterubaglio, siendo esta última a quien se dedica la edición del libreto de la obra,[570]cuya temática parece ensalzar el fortalecimiento de ambas familias por medio de dicha unión, destacando la elevada posición social derivada del matrimonio, en un momento en el que Francesco Maria Serra ostentaba el honor de ser el primer miembro de la familia en portar el título de marqués.

La primera imagen del libreto (Fig.185) muestra la asimilación de los modelos de Ferdinando Bibiena, especialmente de la escena de sala del trono de *Didio Giuliano*. Chiarini muestra un salón del trono donde una sucesión de columnas compuestas se van alternando con nichos con estatuas conduciendo la visión en un perspectiva oblicua hacia el inmenso trono bajo dosel. En este contexto resulta interesante que Chiarini dispusiera en los fustes de las columnas elementos vegetales helicoidales en alusión a las columnas salomónicas para remarcar la sabiduría del gobernante y significar la relevancia de la estancia, en cuyo techo se dispone una inmensa lámpara que ilumina dicho espacio, quizá incidiendo de alguna forma en esa idea de sabiduría como cualidad inherente del emperador.

568 Ejemplar boloñés del Museo internazionale e biblioteca della musica, Bolonia. *Nerone fatto Cesare. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Malvezzi l'anno 1695. Dedicato all'eminentissimo [...] cardinale Marcello Durazzo legato di Bologna.* Bologna: eredi di Antonio Pisarri, 1695.
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/06/Lo06806/

569 *Nerone fatto Cesare. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone di Genova questo carnevale 1701. Dedicato all'ill.ma sig.ra la sig.ra Laura Negrona*. Genova: Gio. Battista Scionico, 1701.
http://corago.unibo.it/evento/0000380358

570 *Nerone fatto Cesare. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone di Genova questo carnevale 1701. Dedicato all'ill.ma sig.ra la sig.ra Laura Negrona*. Genova: Gio. Battista Scionico, 1701.
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0029975

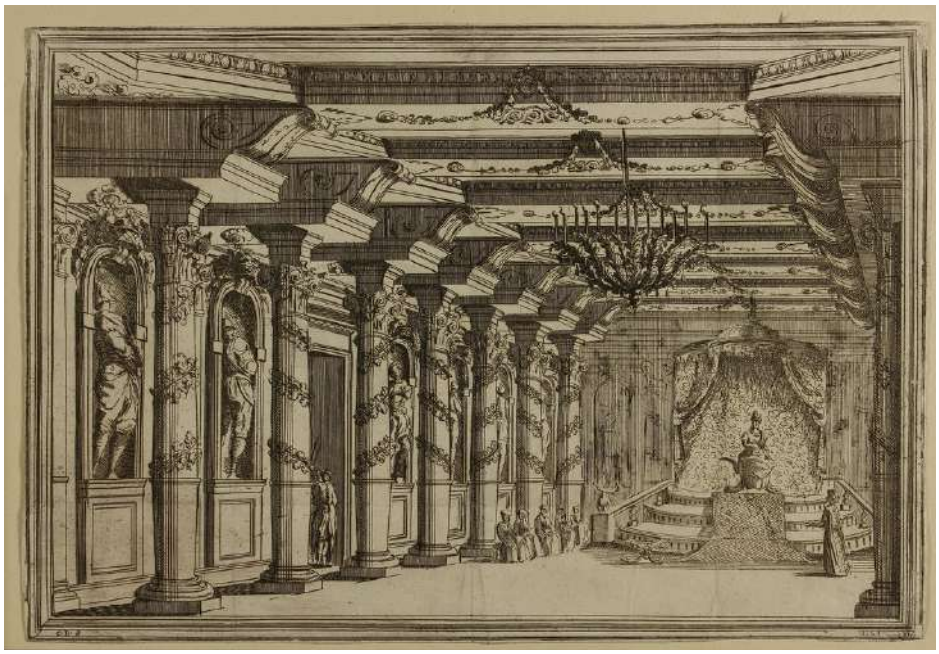


Fig 185. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Sala illuminata nell' imperial Palazzo, Acto I, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

Il Gabinetto di Agrippina (Fig.186) es una de las escenas de estancias privadas palatinas ampliamente representadas en la escenografía desde la mitad del siglo XVII. Como es característico en este tipo de escenas que aluden al poder material del gobernante, la opulencia se manifiesta en la profusa decoración que aquí se muestra por medio los registros que van formando las pilastras con ménsulas entre las que se disponen retratos y cuadros, en lugar de las clásicas decoraciones de estuco imitando elementos vegetales o grutescos, al igual que otra escena muy similar al diseño de la *la Forza della Virtù* titulado *Galleria de ritratti nel quarto d'Anagilda in Corte* (Acto I, escena 14), que parece ser el referente.

.

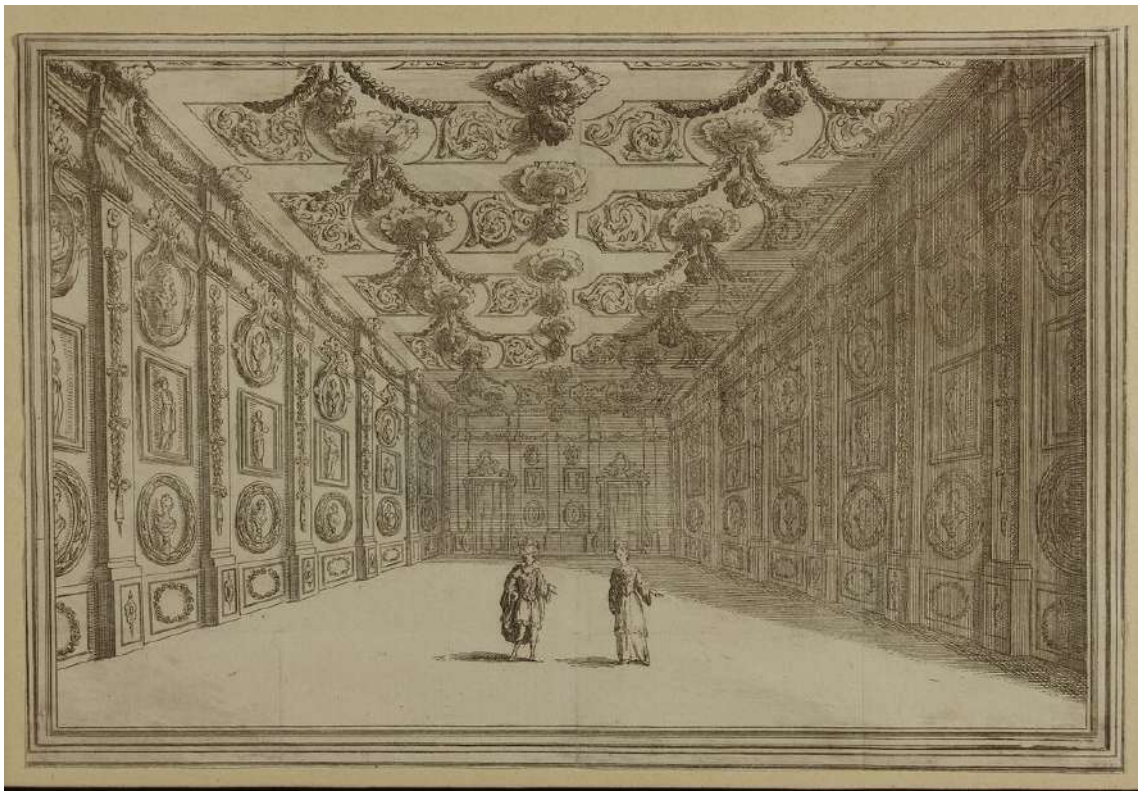


Fig 186. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Gabinetto di Agrippina, Acto I, escena 4, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La escena titulada *Giardino delle fonti* (Fig.187) plantea una interesante solución de la tipología de jardín en la que tanto el elemento natural como las fuentes, que aluden al elemento acuático como generador de vida, se conjugan en una escena carente de órden alguno reconocible en una sucesión de nichos que terminan en lo que parece ser un gran arco vegetal oculado. La escenografía parece plantear un jardín con elementos que aluden a las dos vertientes de éste: por un lado la ordenación del espacio y el sometimiento del elemento natural por medio del gran arco vegetal, y por otro lado la vegetación salvaje que se observa tras la arquitectura que remite a una concepción más agreste de y salvaje de la naturaleza.



Fig 187. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Giardino delle fonti corrispondente al quarto di Nerone, Acto I, escena 9, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

En la escena titulada *Galleria degli eroi romani* (Fig.188) Chiarini desarrolló un ambiente donde la propia arquitectura adquiere un importante carácter escultórico por medio de la sucesión de la especie de pilastras curvas formadas por ménsulas que acogen las esculturas y sobre las que se dispone un nivel superior en el que discurren una serie de figuras que sostienen un toldo que se despliega alrededor de toda la parte superior dando sensación de continuidad a todo el espacio arquitectónico, en cuyo centro se encuentra un paramento curvo que da a un espacio agreste planteado por medio de una sencilla montaña y unos rayos solares que se alzan sobre la arquitectura, en la que de nuevo vemos una desintegración de los órdenes que indica una búsqueda de nuevas formas de articulación.

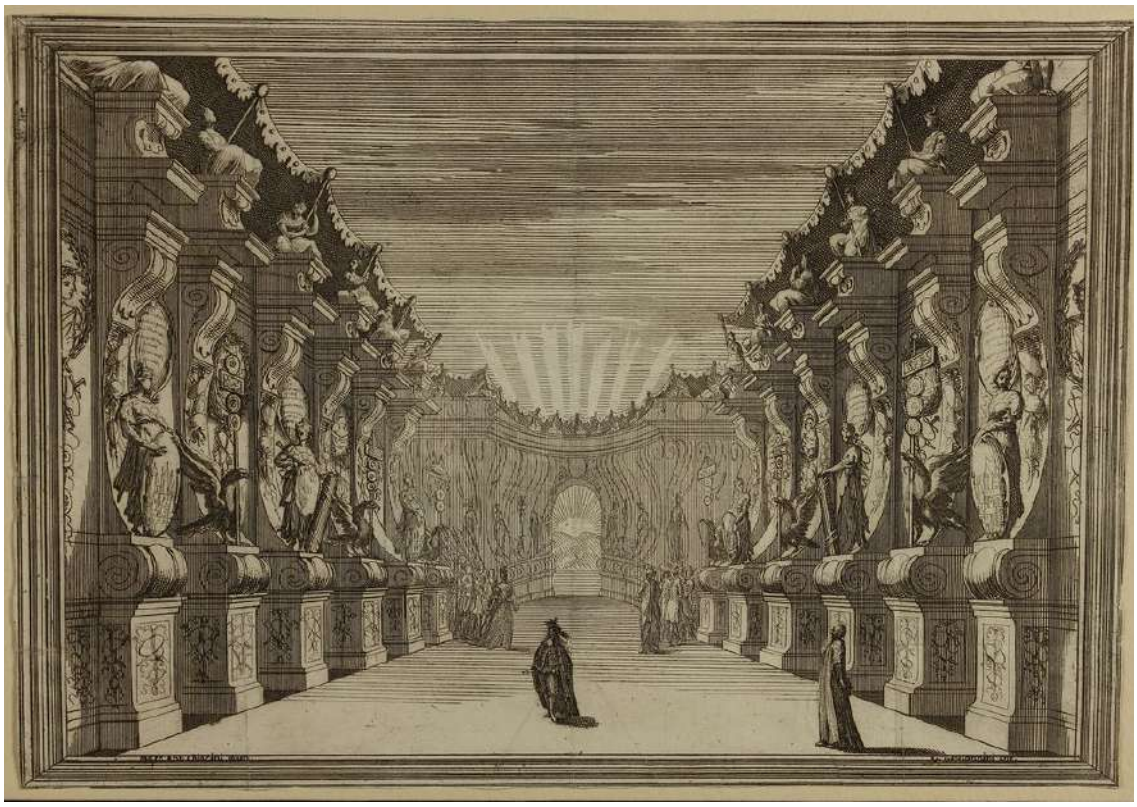


Fig 188. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria degli eroi Romani, Acto I, escena 12, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La primera escena del segundo acto, denominada *Piazza con magnifico apparato di pompa* (Fig.189), sitúa al espectador ante un espacio exterior donde se sucede una estructura a dos niveles en la que discurren en la parte inferior, a sendos lados, una serie de columnas dóricas cuyo fuste se anilla con una elemento vegetal, mientras el nivel superior parece plantear una variante imaginativa de lo que podría ser orden jónico dispuesto en la sucesión de la especie de pilastras sobre las que se ubican los maceteros con plantas que alivian la contundente presencia arquitectónica de la escena y remiten al carácter exterior de la escena, en cuyo fondo plano se dispone un ambiente ajardinado con lo que parecen ser una especie de paramentos vegetales en cuyo centro se encuentra una fuente monumental de la que brota agua, como elemento generador de la vida.



Fig 189. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Piazza con magnifico apparato di pompa, Acto II, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La siguiente mutación escénica consiste en la aparición de un atrio (Fig.190) formado por columnas compuestas pareadas dispuestas sobre basas, en cuyos fuste se dispone una mínima decoración helicoidal que evoca las espiras de las columnas salomónicas. De nuevo se plantea la fórmula de la sacralización de la escena por medio de las columnas salomónicas, donde la insistente presencia de las àguilas alude a la condición "imperial" de la estancia, como sede de poder, concepto que remarca también la tipología de los capiteles compuestos como alusión a una arquitectura de origen netamente romana, mientras el jardín queda representado por la fuente que se muestra en el arco que separa las dos estancias, como símbolo de la vida y prosperidad que proporciona la protección del gobernante.



Fig 190. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Ritiro imperiale, que conduce a vago giardino, Acto II, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

A continuación la *Antisala dell'Audienza* (Fig.191) *privata* presenta una tipología ya empleada por Chiarini en una sala similar en la escena de la *Sala reggia*. Parece haber un interés en representar el poder del soberano por medio de estas arquitecturas contundentes profusamente decoradas para aportar la idea de riqueza. Las estancias palatinas de este tipo que se habían ido planteando a lo largo de todo el siglo XVII, y que por norma general solían plantearse por medio de largas fugas, quedan en las propuestas de Chiarini mucho más amplificadas y resueltas por medio de una arquitectura muy robusta a base de enorme pilastras, donde no hay un orden reconocible en ninguno de los elementos de la composición.

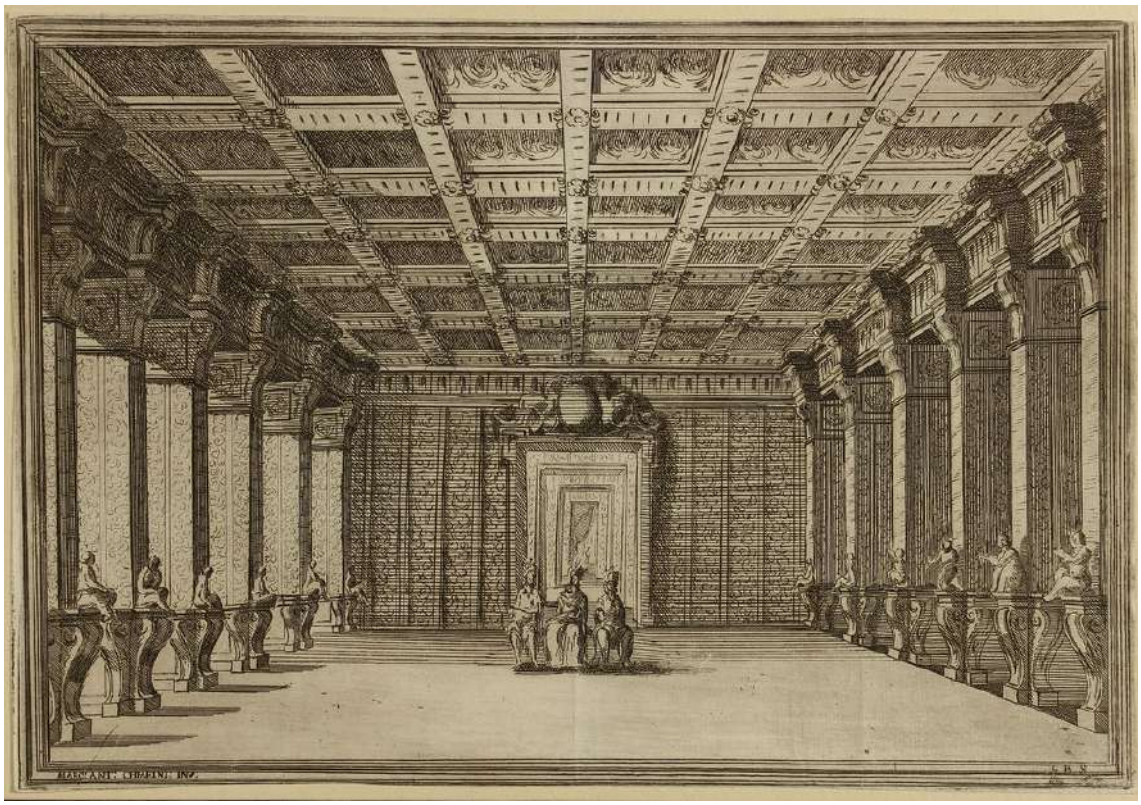


Fig 191. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Acto II, escena 11, Antisala dell'Audienza privata, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La siguiente escenografía muestra una estancia directamente asociada a Agrippina (Fig.192), por medio de un espacio centralizado en el que se encuentra un fuente. Las robustas pilastras de orden jónico aluden al carácter íntimo y femenino de la señora del palacio que contrastan con los mascarones femeninos que decoran la parte superior con motivos vegetales, en esta escena donde la enorme fuente aporta un carácter monumental que remite a la idea de los baños rituales, al mismo tiempo que produce, por efecto de la sombra que proyecta, un potente juego de luces y sombras que potenciaba el dramatismo de la escena, característica que se acabó convirtiendo a posteriori en una seña identitaria de la nueva escenografía del siglo XVIII.

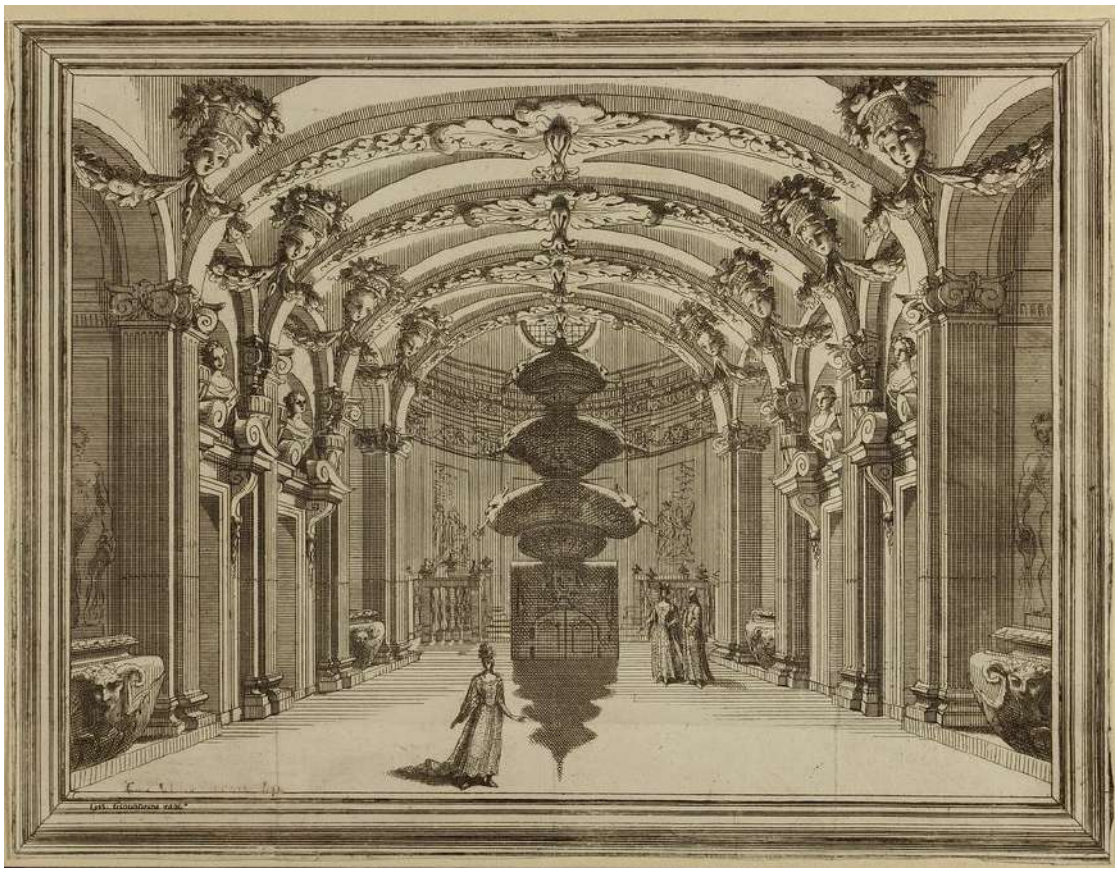


Fig 192. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Bagni d'Agrippina, Acto II, escena 18, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La siguiente mutación (Fig.193) presentaba una enorme gruta formada por robustos arcos rocosos que conducen a un bosque en el que se suponen distintos animales. La idea de la gruta como elemento alusivo a las fuerzas telúricas y el bosque como lugar donde reina una armonía natural presenta una conexión que simbolizaba el equilibrio entre las fuerzas dionisíacas y apolíneas en una escenografía que parece basarse nuevamente en modelos de raigambre veneciana, como el diseño de la gruta de Domenico Mauro para *Il favore degli dei* (Fig.194), donde a pesar de tratarse aquella de una escena interior y la de Chiarini de una propuesta mixta, se aprecia la asimilación del modelo por medio de los arcos pétreos de ambas grutas, así como el planteamiento espacial del fondo, donde en el diseño de Mauro se multiplican las trayectorias visuales por medio de arcos, que en la escena de Chiarini pasan a ser los árboles del bosque los que trazan las mismas trayectorias.

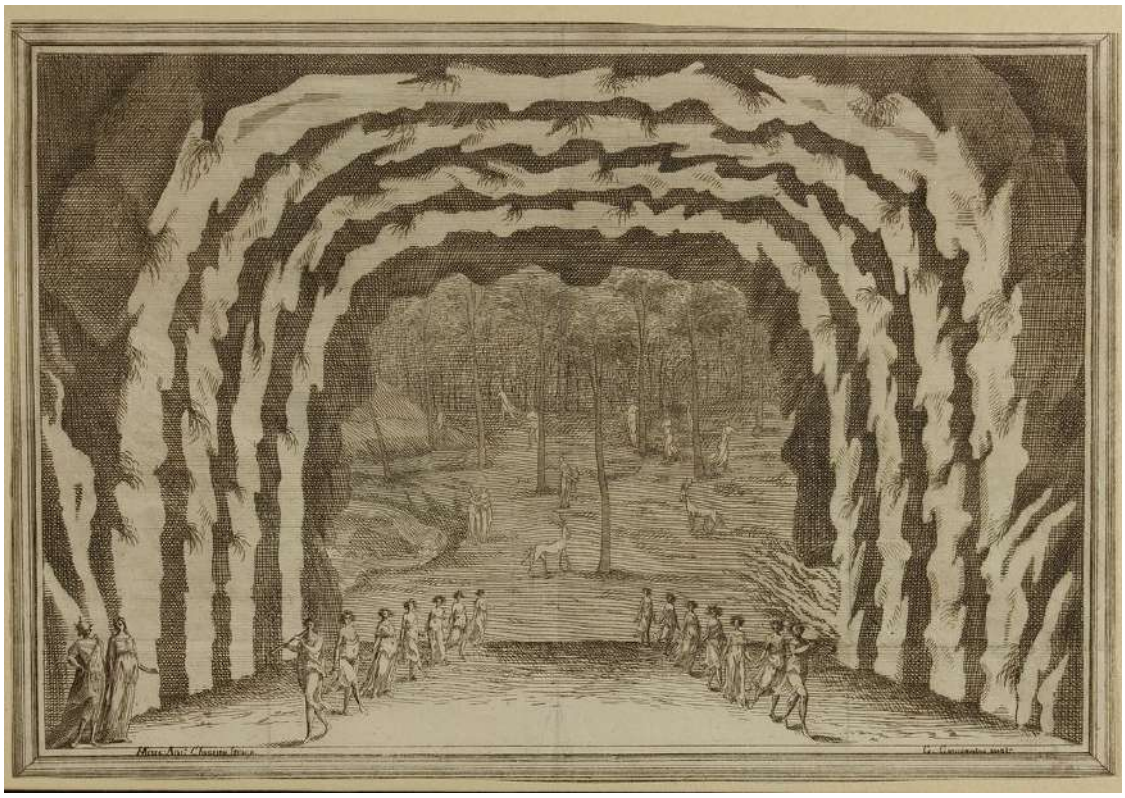


Fig 193. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Teatro rappresentate l'Antro della Sibilla, e gli Elisi in veduta, Acto III, escena 1, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.



Fig 194. Diseño escenográfico de Domenico Mauro para de Il favore degli Dei. Acto II, escena 1, Miniera di vene d'oro, 1690. Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria). http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ222606302

En la escena denominada *Galleria imperiale* (Fig.195) se representa como una estancia palatina abovedada donde una sucesión de columnas salomónicas con capitel jónico que van alternando con pilastras jónicas. De nuevo se aprecia la asociación del concepto de sacralización por medio del orden columnario de las estancias más próximas a la figura del soberano, como en este caso, matizadas además por los capiteles jónicos. Si en la primera imágen de la obra donde se muestra la sala del trono, en la que se encuentra la cátedra del emperador, se revestía la estancia con un orden que aúna en sí el fuste salomónico y el capitel compuesto como máximo ornato, en este caso se muestra el capitel jónico para matizar tal vez un carácter de estancia intermedia, diferenciada del salón donde se encuentra el gobernante.

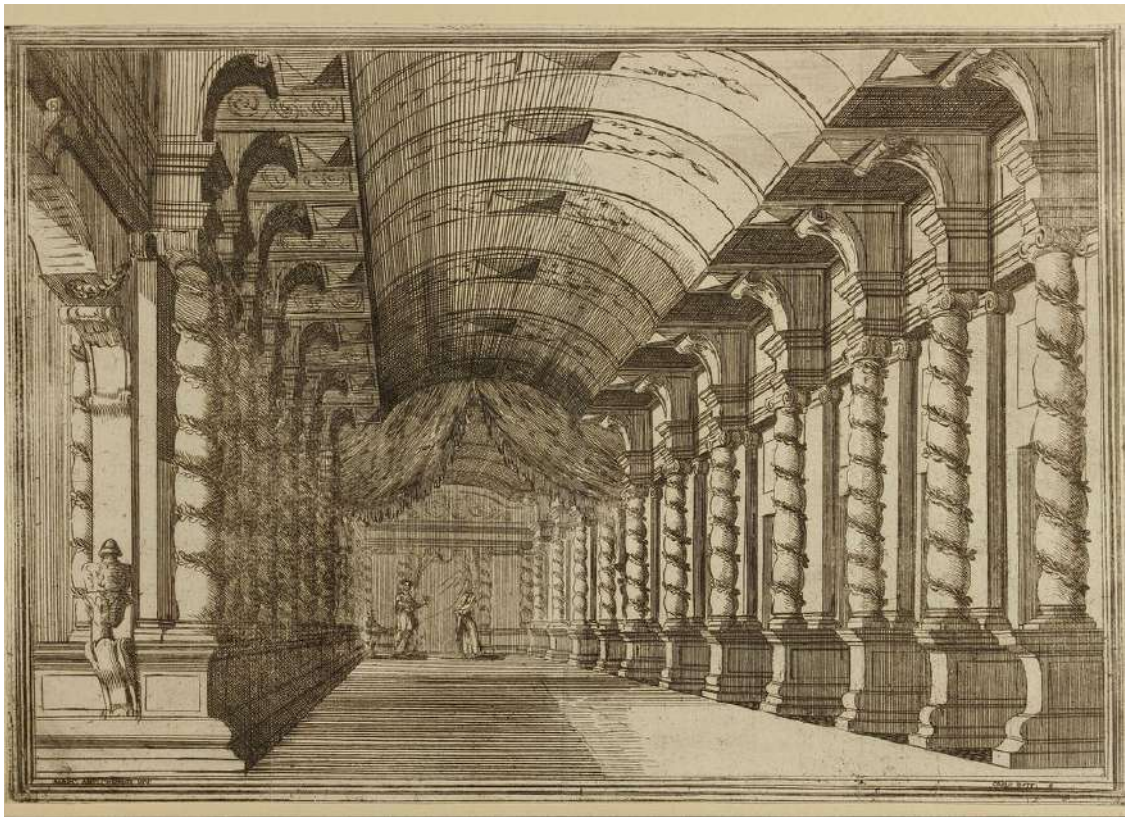


Fig 195. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Galleria Imperiale, Acto III, escena 5, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

La escena perteneciente a la tipología de las prisiones (Fig.196), que en este caso se presenta con un ortodoxo planteamiento de perspectiva frontal, muestra sin embargo una ingeniosa y original articulación del léxico arquitectónico por medio de la mezcla

de elementos propios de este tipo de escenas: como el ornamento rústico y una variante de orden dórico en las pilastras, resuelto por medio de una especie de adaptación de anillamiento columnario, traspuesto aquí en unas potentes pilastras. Si se toma en consideración la escena de prisión realizada por Chiarini un año antes para *la Forza della Virtù*, en la que se presentaba un modelo en la línea de los diseños de prisiones de Bibiena o Juvarra, donde se apreciaba un interés en las investigaciones relacionadas con la multiplicidad de puntos de fuga y los espacios sugeridos, parece que en el diseño de prisión de *Nerone fatto Cesare*, optó por un modelo más cercano a los planteamientos de la primera mitad del siglo basados en la articulación canónica de los órdenes, en la línea de los trabajos de Torelli, aunque aportando su característico sello de originalidad por medio de los vanos octaédricos dispuestos en la parte superior.



Fig 196. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Cortile con veduta della prigione, Acto III, escena 11, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

El penúltimo cambio de escenario (Fig.197) presentaba una atípica escena, la construcción de la nueva sede imperial. Todo un espacio en construcción, incluso con los andamiajes de madera, donde las columnas toscanas con fustes marmóreos, algunas todavía sin montar en las basas, guían la mirada hacia un espacio cupular, en construcción. Por un lado se planteaba una espacio axial que se abre a tres trayectorias:

la del vano central y la de las dos laterales donde se vislumbra una de las escaleras, mientras la cúpula, aún en construcción, da idea de espacio centralizado. La escena que plantea Chiarini, por su aspecto inconcluso, puede entenderse como una iconografía del ruinismo, casi con un carácter prerromántico, que se desarrolló ampliamente en el siglo XVIII, especialmente a partir de los grabados piranesianos, mientras simbólicamente la construcción del nuevo palacio adquiriría un carácter fundacional como base de un nuevo gobierno, a cuya fuerza y solidez alude el orden toscano de las columnas. Esto conecta con la última escena (Fig.198), donde Nerón aparece entronizado bajo dosel, ya como César, en un espacio centralizado formado por columnas compuestas pareadas, que remiten a la tipología arquitectónica de raigambre netamente romana, que soportan un enorme friso decorado sobre el que se disponen estatuas. Un espacio contiguo al que se accede a través del arco de medio punto mostrando unas arquitecturas romanas y una pirámide. La escena constituye todo un alarde técnico y creativo. Partiendo del concepto de la circularidad como símbolo de lo eterno, la estructura circular donde se emplaza el trono imperial puede interpretarse como una alusión a la inmortalidad del emperador, asociada al concepto de apoteosis, mientras la grandiosidad de la arquitectura mostrada a través del enorme friso corrido, decorado con unos enormes roleos, que únicamente se interrumpe con el arco que conecta con otro espacio donde se muestra una arquitectura clásica mucho más sobria.



Fig 197. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Luogo di Fabriche incominciate, Acto III, escena 15, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.



Fig 198. Diseño de Marcantonio Chiarini, grabado por Carlo Antonio Buffagnotti, Rotonda per l'incoronazione di Nerone, Acto III, escena 19, Nerone fatto Cesare, 1695, ejemplar del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

3.2.6.1. Marcantonio Chiarini

Nacido en Bolonia el 10 de diciembre de 1652, hijo de Niccolò Chiarini y Cattarina Fracassati, su primera formación discurrió como alumno de Francesco Quaini (1611-1680) y Domenico Santi (1621-1694), con los que se desarrolló como arquitecto, cuadraturista y escenógrafo. Junto a su maestro, Quaini, realizó varias colaboraciones como la decoración de la sala de la *Compagnia dei falegnami* en Bolonia en 1672; los frescos en el palacio del Conde Rinald Catti en Argenta en 1674; y la bóveda de la *sala dei Globi* de la Biblioteca Federiciana de Fano en 1678 en colaboración también con el figurista de Ravena Clemente Maioli. Viajó a Viena donde estuvo al servicio del príncipe Eugenio de Saboya.[571] En 1681 comenzó a colaborar con el figurista Giovanni Antonio Burrini (1656-1727) en varios trabajos, como por ejemplo la decoración al fresco en las habitaciones del primer piso en la Villa Albergati,[572]y entre 1687 y 1688 colaboró con el pintor boloñés Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719) en los frescos

571 GARCÍA CUETO, David. 2006. p. 72.

572 FORLAI, Marta. "Villa Albergati" in "Discover Baroque Art", Museum With No Frontiers, 2021: http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon12;11;

para el salón de baile del Palazo Mansi en Lucca,[573]uno de los pintores que mejor supo combinar los elementos clasicistas con el estilo de pintura veneciana.

De regreso a Bolonia, retomó su colaboración con Burrini para pintar en una fortaleza "*una camera assai grande con l'historia di Candaule"*, ahora desaparecida, junto al que siguió colaborando en la decoraron de varias habitaciones de la casa Marchesini, y dentro del ámbito religioso en los frescos para la capilla del Santísimo Sacramento en la iglesia de *Annunziata*. El último fruto de la colaboración entre ambos fue la decoración de la bóveda de la capilla de San Gaetano (1694) en la iglesia de San Bartolomeo, donde Chiarini también pintó al fresco en 1708 el desacoplamiento de la balaustrada del órgano y los dos medallones de los lados del compás.[574]

Aunque su actividad como escenógrafo se registra desde 1673, año en el que fue llamado por el marqués Ippolito Bentivoglio (1611-1685) a Ferrara donde preparó "un teatro suntuoso" y pintó toda la escenografía del edificio, no fue hasta la década de los ochenta cuando comenzó a mostrar su talento y creatividad en diversos aparatos celebrativos: como los diseños de montajes escenográficos para la la tradicional *festa della porchetta* de los años 1683, 1684 y 1686. Su actividad se intensificó en los años noventa, década en la que asumió diversos proyectos como el diseño del catafalco de Ranuccio Farnese en 1690,[575] o el diseño del Palazzo Vizzani en 1693, hoy Lambertini, posteriormente pasado a cobre por Domenico Maria Bonavera (1653-1731),[576]siendo en ese mismo palacio donde Chiarini llevó a cabo ese mismo año el *apparato*, y la decoración de algunas estancias, para un fastuoso banquete en honor al senador Francesco Ratta. Dentro del ámbito estrictamente teatral realizó los diseños escenográficos de dos importantes melodramas, *La Forza della Virtù* (1694), e *il Nerone fatto Cesare* (1695), ambas presentadas en el Teatro Malvezzi de Bolonia y grabadas por Carlo Antonio Buffagnoti y Giacomo Giovannini (1667-1717).

Las magníficas escenografías de Chiarini grabadas por Buffagnotti para *La Forza della Virtù* donde Chiarini reflejaron su particular ingenio por medio del uso caprichoso de los elementos arquitectónicos, suponiendo un ejemplo claro de la inquietud creativa del

---

573 IPPOLITO, Marracci. *Decorazione del soffitto della sala dell'Aurora nel palazzo Controni a Lucca*. Lombardia Beniculturali. p. 6.

574 RIZZOLI, Eugenia. Diccionario biográfico de italianos - Volumen 24 (1980) -CHIARINI, Marc'antonio. https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-chiarini_(Dizionario-Biografico

575 Diseño del proyecto de catafalco funerario de Ranuccio Farnese, 1690: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800075519

576 ZANOTTI, Giampietro. S*toria Dell'Accademia Clementina Di Bologna Aggregata All'Instituto Delle Scienze E Dell'Arti: Cotenente Il Primo E Secondo Libro, Volumen 1*. 1739. p. 271.

escenógrafo e igualmente del cambio que se estaba produciendo en el lenguaje escenográfico, que se acentuó en las primeras décadas del siglo siguiente. Sin embargo, pese a la gran creatividad y cierto exotismo que aportan las imágenes de esta obra, se sigue apreciando una preeminencia de las escenas simétricas con un solo punto de fuga, exceptuando la escena de la prisión. Parece haber sido más atrevido todavía, partiendo de algunos modelos escenográficos de *La Forza della Virtù*, en los diseños realizados para *Il Nerone fatto Cesare*, donde Chiarini diseñó escenografías con fugas oblicuas, en consonancia con las innovaciones contemporáneas de Ferdinando Bibiena.

El 7 de julio de ese mismo año (1695), Chiarni partió hacia Milán invitado por el Conde Filippo Archinto con el encargo de decorar los techos de dos habitaciones de su palacio, trabajo que realizó en colaboración con el figurista milanés Andrea Lanzani (1645-1712), continuando su incesante actividad al año siguiente en Módena, donde realizó en el palacio ducal la decoración del techo de dos estancias de la duquesa. Fue a finales del siglo, en 1698, cuando se trasladó a Viena junto a Andrea Lanzani, donde ambos sirvieron a Eugenio de Saboya, realizando la decoración de la *sala rossa* en el Palacio de Invierno del príncipe.[577] De regreso a Bolonia en 1710 asumió junto con Donato Creti (1671-1749) el encargo de decorar la *Sala d'Alessandro* en el *Palazzo Pepoli Campogrande*, donde Chiarini realizó las cuadraturas,[578]tras lo que realizó otras dos largas estancias en Viena (1710-1715-1726), durante las que se encargó de algunas de las principales obras decorativas auspiciadas por Eugenia de Saboya, entre las que se encuentran la decoración del *salón azul* y la galería junto a Giuseppe Gambarini (1680-1725) entre 1710 y 1712. De nuevo bajo el patrocinio de Eugenio de Saboya en 1716 dejó muestra de su actividad mediante unas magníficas pinturas de ruinas en perspectiva para el palacio Belvedere, en las que se refleja su destreza para interpretar la arquitectura clásica, que interpretaba de forma más realista que en su propuestas escenográficas, donde tal vez mostró de forma más evidente las posibilidades de la aplicación de diversos estilos arquitectónicos, donde se mezclan elementos de la arquitectura gótica con elementos de la arquitectura clásica, que acabó por convertirse en un sello identitario de la producción escenográfica del artista boloñés que sin duda fue una de las figuras emblemática de la renovación escenográfica, donde la rigidez del

577 ZANOTTI, Giampietro. *Storia Dell'Accademia Clementina Di Bologna Aggregata All'Instituto Delle Scienze E Dell'Arti: Cotenente Il Primo E Secondo Libro, Volumen 1*. 1739. p. 275.

578 Web Gallery of Art. *Creti, Donato – Alexander the Great Cuts the Gordian Knot*. https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/creti/pepoli.html

cono visual que había dominado todo el siglo se fue sustituyendo por unas vistas espacialmente más complejas con múltiples puntos de fuga y donde los planteamientos arquitectónicos no responden a los cánones establecidos, sino a una arquitectura fantástica que igualmente comenzó a tender a una predilección por escenas de ambientación pastoril donde los postulados de la Academia Arcadiana y sus distintas delegaciones podrían poner un contexto visual apropiado a su propuesta clasicista, y donde igualmente se incluyó una simplificación en la compleja semiótica de los cuatro elementos.

3.2.7. Il cuore in Volta e Il cuore in scena - 1695

Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena, es una compilación de poemas editados en Génova en 1695, tal como figura en el ejemplar ligur del mismo año, compuesta por: *L'Ariodante* (1655); *Gli incanti d'Ismeno* (1655); *Europa* (1660); *La perfidia fulminata da Sansone* (1660); *L'Aspasia*; *Amare*, *fingire ò sia il prasimene; Odoacre, e Teodorico, colla divisione del regno d'Italia*, cuya autoría corresponde al noble político genovés Giovanni Andrea Spinola (1625-1705), quien firmó sus obras bajo el seudónimo de Andrea Pisani. Miembro de una de las familias nobiliarias más importantes de Génova y formado en el *Collegio dei Nobili* de Parma, desempeñó diversos e importantes papeles en la política italiana: nombrado gobernador de Córcega en 1673, embajador en Madrid desde 1680 hasta 1688, de regreso a su tierra natal fue nombrado gobernador de Savona en 1692.[579] Sin embargo, a pesar de la importante e incesante actividad política que realizó a lo largo de su vida, fue también un escritor dramático completamente entregado a este arte, que consideraba el más noble de todos los entretenimientos, como afirma en una carta enviada desde Madrid a un genovés anónimo:

> "(...) *Costì s'ebbero le Opere in musica. Io n'ebbi invidia, perch'è un divertimento, che si affà intieramente al mio genio, e secondo me il più nobile, che possa aversi. Gode lui la vista, l'udito, e quel ch'è più, l'intelletto. Ricreazione, che soddisfaccia a tutte queste potenze ad un tempo, non può non essere perfetta, e perciò degnamente stimabile*. (...)"

[579] https://www.spinola.it/es/artisti/giovanni-andrea-spinola-2/

> "(...)*Fue allí donde tuvieron lugar las óperas musicales. Lo envidiaba, porque es un divertimento, que depende enteramente de mi genio, y en mi opinión el más noble que se puede tener. Disfruta de la vista, el oído y, lo que es más importante, el intelecto. La recreación, que satisface todos estos poderes al mismo tiempo, no puede dejar de ser perfecta y, por tanto, digna de estima* (...)*"* [580]

Esta admiración hacia las composiciones dramáticas le llevó a formar parte activa de varias academias: además de ser miembro de la *Accademia degli Addormentati* de Génova, también lo fue de la Academia Romana de *Infecondi* en 1689, entrando en 1692 a formar parte de la *Academia Arcadiana*. En esta magnificación del drama musical que Spinola reflejó en su carta subyace el deseo de establecer la diferencia entre el drama musical genovés y veneciano. Es precisamente en este contexto, donde tres años después (1695) publicó la compilación de sus obras bajo el título de *Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena*, en el que deben ser entendidas las obras que conforman esta antología dramática genovesa.

Lo realmente interesante de esta compilación de textos era la pretensión reformadora e identitaria que Spinola trató de reflejar y de vincular a su obra: que se planteaban como ejemplo de lo que debía ser esa literatura poética y dramática gestada en Génova, pretensión motivada y directamente relacionada con la reforma promovida por la Academia Arcadiana, de la que Spinola entró a formar parte, como se ha mencionado, en 1692 bajo el nombre de Timandro Menadio Compastore genovese.[581] Spinola hacía una diferenciación entre el teatro Genovés y el veneciano, como se refleja en la carta que envió al entonces director del Teatro Falcone, el noble Domenico Doria, quien había encargado a su vez a Spinola la adaptación al gusto genovés de tres obras venecianas que debían representarse en el Teatro Falcone, para lo que el poeta y político genovés debía componer tres escenas para desarrollar los recitativos de las respectivas obras, *Il Muzio Scevola*; *Nerone*; *Marcello in Siracusa*:

---

580 D'ANTONIO, Francesco. 2011, p. 1.

581 D'ANTONIO Francesco. L'Ariodante, un livret de Giovanni Andrea Spinola mis au goût de Gênes, in *Le livret d'opéra, objet littéraire*, dir: F. Decroisette, Saint Denis, PUV, 2011, p.5.

"*A Domenico Doria del fu Lazaro Maria. Quando mi comandate, non posso non ubbidirvi. Eccovi le tre scene aggiunte, che m'imponeste, ed hanno a servire per le opere in musica, che sotto la vostra direzione si rappresentano in quest'Inverno. Sono veramente quelle di Venezia poverissime di recitativi, né può farsi molto onore una virtuosa cantante nell'espressione degli affetti (che è ciò che rapisce gli animi) senza alcuno squarcio di questo stile, non dovendo ragionevolmente ad altro uso sirva la ariette, che per sollevare, con tale uscita l'animo degli uditori dalla maesta d'un affettuoso recitativo dolcemente agitato e commosso, Questo è il gusto di Genova. Diferente de quello di Venezia: ivi non piacciono molte forme che qui dilettano.* […]" [582]

"*A Domenico Doria del difunto Lázaro María. Cuando me mandas, no puedo dejar de obedecerte. Aquí están las tres escenas adicionales, que me impusiste, y deben usarse para las obras musicales, que se interpretan bajo tu dirección este invierno. Son verdaderamente los de Venecia, muy pobres en recitativos, ni una cantante virtuosa puede ser muy honrada en la expresión de afectos (que es lo que cautiva las almas) sin vislumbrar este estilo, ya que razonablemente debe usar las arias para ningún otro uso que para levantar, con tal arrebato las mentes de los oyentes desde la majestuosidad de un recitativo cariñoso, suavemente agitado y conmovido, Este es el sabor de Génova. Diferente al de Venecia: no hay muchas formas que deleiten aquí.* [...]"

Por lo que se deduce de la carta, la diferencia que establecía Spinola entre el drama veneciano y el genovés radicaba en la estructuración del libreto, en concreto en la ordenación dentro de esa estructura de los recitativos y las arias. Definido el recitativo como el elemento principal de una obra, y considerando, según su afirmación, que las producciones venecianas eran pobres en recitativos, mientras las genovesas sí contenían este elemento al que Spinola otorga el auténtico valor de las obras dramáticas, relegando las arias casi a un recurso auxiliar, el libretista genovés establece la preponderancia de las obras genovesas sobre las venecianas.

La consideración de Giovanni Andrea Spinola resulta doblemente interesante, ya que por un lado señalaba la relevancia de la función del libreto en los dramas musicales, cuya estructura proporciona el orden y la unidad de la obra, mientras también asume el

[582] D'ANTONIO, Francesco. 2011, pp.2-3.

carácter unitario de este género en el que la composición musical hace que el texto sea mucho más emocionante y verosímil al igual que el texto aporta una estructura narrativa a esa música. *Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena* se presenta por tanto como una antología por medio de la que Spinola reivindica el asentamiento del teatro público genovés con un carácter propio adquirido, basado en la propia literatura italiana: de donde él mismos parte para elaborar el libreto de *Ariodante* basándose en los cantos IV, V y VI del *Orlado Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, donde se narran los amores de Ginebra y Ariodante. No se trata únicamente de la reinterpretación de una obra conocida, sino de una reorganización de la narrativa impuesta por la estructura del libreto para conseguir el equilibrio deseado entre recitativos y arias que mencionaba Spinola y que reclamaba como creación genovesa.

Esta reivindicación es además el motivo por el que se justificaba la intervención de los postulados arcadianos, en contraposición a las obras venecianas que estaban, según los ideales de éstos, desvirtuando el ideal dramático. La finalidad de estas obras compiladas a modo de antologías era por tanto la de mostrar como propia una tipología genovesa, tanto de la poesía como de la composición dramática, bajo los preceptos de la reforma arcadiana, como parte de ese movimiento de renovación dramática y literaria que fue acompañada de una reformulación de los recursos escenográficos, que unos años más tarde se convirtieron en una auténtica revolución a partir de las propuestas que Filippo Juvarra desarrolló en Roma bajo el patrocinio de Pietro Ottoboni. Tomando en cuenta estas consideraciones, no es de extrañar que la estética requerida para presentar la compilación de esta antología genovesa fuera de corte clasicista, en concordancia con la pretensiones de Spinola en relación con los ideales de la Academia Arcadiana, y para ello se recurrió al más importante pintor genovés del momento, a quien la familia Spinola había encargado diversas obras, Domenico Piola (1627-1703).

Las dos ilustraciones diseñadas y firmadas por Domenico Piola para *Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena*, muestran un ágil planteamiento por medio de una extraordinaria claridad expositiva creada a partir de una serie de recursos iconográficos y arquitectónicos.

Una de las ilustraciones (Fig.199) muestra dos basamentos con unos escudos de la familia Spinola, aludiendo a la estirpe familiar del autor de la obra, Giovanni Andrea Spínola (1625-1705): para los que un año antes (1694) Piola había realizado el diseño

del árbol genealógico que ilustra la *Istoria della famiglia Spinola* (Fig.201),[583]sobre los que se erigen dos columnas con fuste liso y capitel jónico sobre las que se asienta un arco, a modo de entrada a un espacio interior, al que se accede por una pequeña escalera semicircular.





Fig 199, Fig 200. Antiportas del volumen I y II, de Il Cuore In Volta e Il Cuore in Scena, de Giovanni Andrea Spinola. Grabadas por Federico Agnelli y diseñadas por Domenico Piola. 1695. Imagen extraída de: NIRI, Maria Maira, La Tipografia a Genova e in Liguria nel XVII Secolo, en Biblioteca de Bibliografía Italiana, Florencia: Olschki, 1998.

En el espacio interior unas bóvedas de crucería discurren sobre un sencillo entablamento hasta el extremo de la habitación. En los paramentos interiores una sobria decoración a base de pilastras de orden dórico que enmarcan un arco de medio punto sobre el cual hay un elemento circular que parece un óculo ciego, y sobre éste una especie de celosía. Dentro cinco figuras femeninas, que personifican las artes: recurso igualmente empleado por Piola en *Athenaeum degli Belli Arti* (Fig.202), obra en la que igualmente se desarrolla una articulación canónica de los órdenes clásicos, y una serie de objetos que corresponden a los respectivos atributos, dispuestos en el pie de la escalera que aluden al título de la obra: unos instrumentos musicales, una partitura, y un

583 *Istoria della famiglia Spinola*, Biblioteca Cívica de Berio - Genova, IT: GE0036

corazón. Todo ello bajo unos cortinajes que se abren desde la línea de imposta del arco y que potencian la sensación escenográfica.

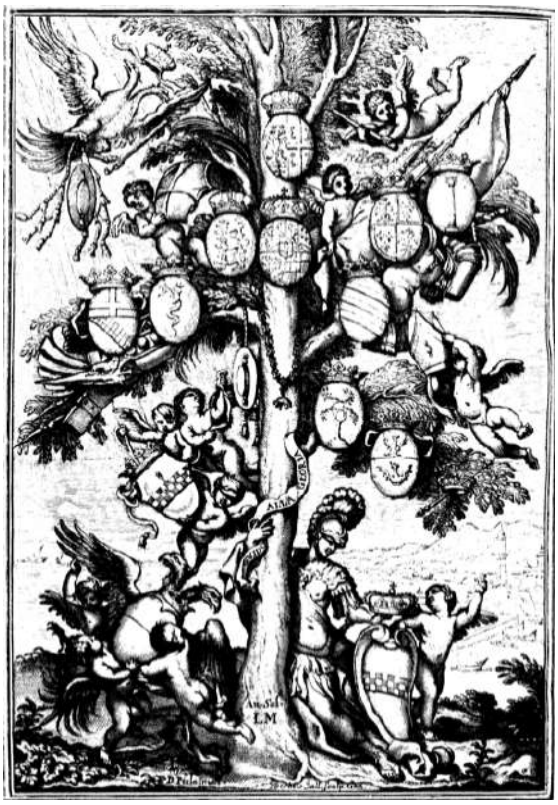


Fig 201. Diseño de Domenico Piola, grabado incluido en Istoria della famiglia Spinola, grabado por Martial Desbois, 1694, dim: 30.7 x 21.4 cm. Graphische Sammlung, Albertina.



Fig 202. Domenico Piola (1627-1703), Athenaeum degli Belli Arti, posterior a 1694 dim: 220 x 158 cm, Comune di Genova.

El otro diseño de Piola (Fig.200), cuyo primer plano muestra una escalera circular sobre la que unos *putti*, tras los que se encuentra una estatua de Atenea, abrazan el escudo familiar, plantea algunas propuestas interesantes. En la parte izquierda del diseño Hermes, con sus atributos, sostiene una filatelia donde reza el título del volumen de la obra a la que se alude. Tras el dios mensajero, todo un espacio arquitectónico abovedado formado por unas pilastras dóricas, idóneas según Vitruvio para templos de deidades como Minerva (Atenea), por la sobriedad decorativa de este orden que alude a la fuerza viril de la diosa, cuya estatua se erige en la estancia diseñada por Piola,[584]a la que se asocia la familia Spinola como protectora de las artes y las letras, que dan paso a un jardín con una fuente. En esta escena Piola planteaba de nuevo una perspectiva monofocal, pero en esta ocasión se trata de una perspectiva oblicua, cuyo punto de fuga está desplazado a la izquierda, hacia donde mira la diosa Atenea y donde Hermes flota en el aire. Este planteamiento, en consonancia con las propuestas escenográficas de los Bibiena, puede apreciarse en anteriores diseños de Piola como la ilustración de *Inscriptiones* de Tesauro de 1670 (Fig.203), donde la fuga se encuentra desplazada a la izquierda en una composición en la que pintor genovés muestra su gran dominio de la arquitectura antigua basada en los órdenes clásicos y el interés por la ruina, que se acabó llevando a su máxima expresión en las primeras décadas de la siguiente centuria, y que se aprecia igualmente en otras obras como el grabado del *juego de la jabalina* del *British Museum* (Fig.204): resuelto por medio de una composición diagonal en un entorno agreste donde dos columnas en ruinas enmarcan el escudo que sirve de diana adquiriendo un carácter ornamental.[585]

584 VITRUVII POLLIONIS, Marco. *De Architectura*, *Libri Decem*, p.34. (edición Alianza Forma, Madrid,1997, comentada por Delfín Rodríguez Ruiz)

585 Grabado de Domenico Piola/ juego de la jabalina con el retrato de Vittorio Amedeo II: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1934-0217-10



Fig 203. Diseño de antiporta de Domenico Piola (1627-1703) para Inscriptiones (1670) de Tesauro, grabada por Georges Tasnière (1632-1704), Biblioteca Reale de Turín.



Fig 204. Domenico Piola (1627-1703), Georges Tasnière (1632-1704), 1670-1703, British Museum, dim: 424 x 556 mm, nº 1934,0217.10.

En el diseño de *Il Cuore in volta* todos los elementos guían la mirada hacia el lugar donde se plantea todo el desarrollo arquitectónico y perspectivo que conduce precisamente al punto donde el ambiente áulico conecta con el ajardinado, que muestra una sencilla sucesión de árboles perfectamente alineados, aludiendo a la tipología apolínea y ordenada de estos ambientes naturales en los que se manifestaban los dioses, en la línea de los planteamientos que se venían desarrollando desde que Lodovico Burnacini elaborara esta inflexión iconológica en *Il fuoco eterno* (1674), donde los espacios naturales quedaron asociados a las manifestaciones divinas, como ocurre en esta escena diseñada por Piola. El planteamiento arquitectónico en ambas escenas se resuelve por medio de unas arquitecturas neoclasicistas, muy sobrias en lo decorativo, que mostraban el gran dominio de este estilo reflejado en numerosas obras, como se aprecia en el mencionado *Athenaeum degli Belli Arti*; los bocetos del *British Museum* del *Arresto de los santos Pedro y Pablo* (Fig.205); de la *Alegoría de Roma con Rómulo y Remo* (Fig.206); o en el boceto de *San Pedro conducido al martirio* del Museo Nacional del Prado (Fig.207), que remiten a modelos romanos en la línea de algunos planteados por Carlo Fontana (1638-1714), uno de los principales puntales de la investigación del espacio teatral en el ámbito romano, o a tipologías columnarias como las sencillas columnas del segundo nivel del patio del Palazzo *Doria-Tursi,* muy similares a las de Piola.



Fig 205. Diseño de Domenico Piola , El arresto de los santos Pedro y Pablo, 1642-1703, British Museum, Londres, dim: 437 x 310 mm, nº 1950,1111.30.



Fig 206. Diseño de Domenico Piola, (1627-1703), Alegoría de Roma con Rómulo y Remo, 1642-1703, British Museum, Londres, dim: 276 x 394 mm, nº 1950,1111.39.



Fig 207. Domenico Piola (1627-1703), San Pedro conducido al martirio, Museo Nacional del Prado, Madrid, dim: 404 x 583 mm, D002126

Las numerosas obras, donde se engloba la decoración al fresco de distintos palacios e iglesias genovesas y los dibujos, entre los que se incluyen diversos diseños de *antiportas* de Domenico Piola, muestran el estilo del maestro, basado en un gran conocimiento de los órdenes clásicos, que supuso una fuerte influencia para los pintores genoveses de la segunda mitad siglo XVII que asimilaron estos rasgos.

En relación a esta influencia de la pintura genovesa, destaca la vinculación de Piola con dos grabadores franceses. Uno de ellos fue Martial Desbois (1630-1700), activo en Génova donde grabó varias obras de Piola. En 1690 con motivo de las celebraciones auspiciadas por Ranuccio II Farnese (1630-1694) en Parma para la boda de Odoardo II Farnesio (1666-1693) con Dorotea Sofía de Neoburgo (1670-1748), Martial Desbois, fue precisamente uno de los encargados de grabar las estampas de Francesco y Ferdinando Bibiena en una publicación titulada *L'idea di tutte le*

perfezioni,[586]colaboración que se produjo también en la obra de Lotto Lotti y Giuseppe Tosi *L'età dell'oro*,[587]donde Desbois grabó varios de los diseños de Bibiena.

Dentro del programa celebrativo nupcial tuvo lugar un episodio que resultó crucial en la carrera de Ferdinando Bibiena, su intervención en el diseño escénico de una obra titulada *Il Favore degli Dei*, encargada de cerrar el ciclo celebrativo, donde entró en contacto con los hermanos Mauro, de quienes fue encargado de realizar las escenas para dicha obra Domenico Mauro, siendo sus hermanos Pietro y Gasparo los responsables del diseño de la maquinaria, mientras Ferdinando realizó una única escena, *Termi reali in Arcadia* (Fig.208), donde presenta una de sus primeras propuestas de investigación óptica, únicamente mostrada anteriormente en los diseños de *Didio Giuliano* (1687).

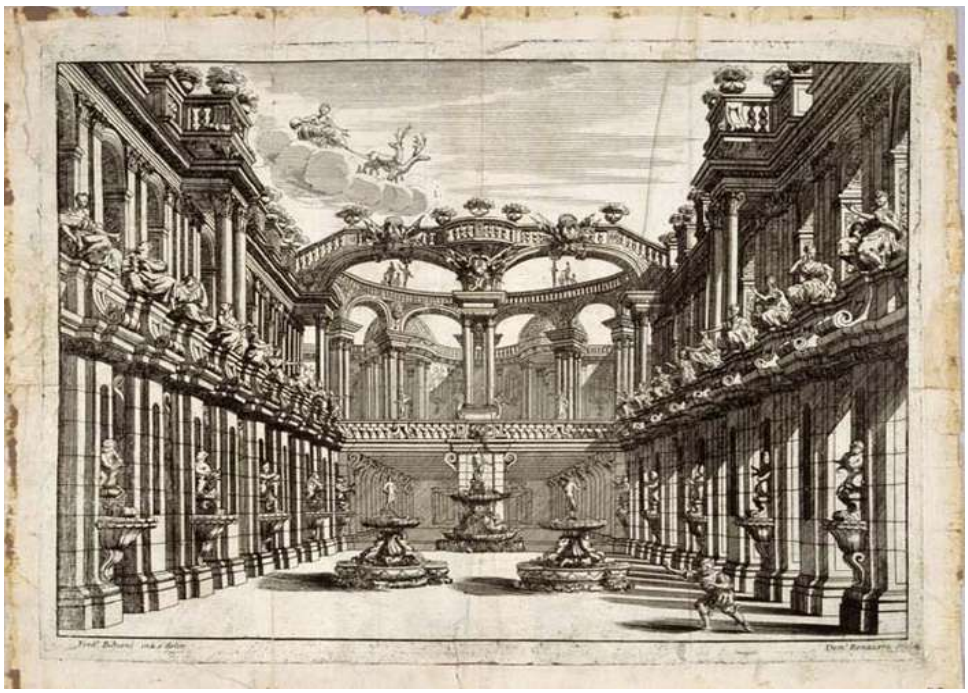


Fig 208. Termi reali in Arcadia, único diseño escenográfico realizado por Ferdinando Bibiena para la obra Il Favore degli Dei, 1690.

586 *L'idea di tutte le perfezioni: introduzione al balletto de' serenissimi principi Francesco & Antonio Farnesi: fatto rappresentare dal sereniss. sig. duca di Parma nel suo nuouo Teatrino, en ocasione de' felicissimi sponsali del serenissimo sig. principe Odoardo, suo primogenito, con la serenissima signora principessa Dorotea Sofia di Neoburgo /poesia del dottore Lotto Lotti attual seruitore de SAS, e musica di Giuseppe Tos*i, Piacenza: Nella stampa ducale del Bazachi, 1690. https://catalog.hathitrust.org/Record/100239518

587 *L'età dell' oro, introduzione al balletto della serenissima signora principessa Margherita, e delle signore dame, fatto rappresentare dal sereniss. sig. Duca di Parma nel suo nuouo teatrino, in occasione de' felicissimi sponsali del ... principe Odoardo suo primogenito, ... con la ... principessa Dorotea Sofia di Neoburgo. Poesia del dottore Lotto Lotti ... e musica di Giuseppe Tosi.*
http://corago.unibo.it/esemplare/7ACB002962/DPC0000748

El otro grabador, originario de Borgoña y activo en Turín desde 1670 fue Georges Tasnière (1632-1704), encargado de grabar igualmente los diseños del maestro genovés en la corte saboyana de dicha ciudad, región donde se circunscribió esencialmente el trabajo del grabador francés. Es especialmente en las obras realizadas junto a Tasnières donde mejor se reflejaba el tipo de imaginería ideado por Piola, cuyo estilo se diseminó por toda Italia por medio de dos importantísimas obras fruto de la colaboración entre ambos, *La vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi*, publicada en Génova en 1674, y la *Historia dell'augusta città di Torino* encargada por Carlo Emanuele II publicada en 1679.

La colaboración de Piola con ambos grabadores dio como fruto la creación de un estilo reconocible que guarda una relación en los frontispicios realizados desde el taller de Piola (Casa Piola), que Tasnière se encargó de difundir por Francia, dando por tanto dimensión europea al trabajo de Piola como referente de la pintura genovesa de la segunda mitad del *Seicento*.

3.2.7.1. Domenico Piola

Sin lugar a dudas, una de las figuras más relevantes dentro del ámbito de la pintura del barroco genovés de la segunda mitad del siglo XVII fue Domenico Piola (1627-1703).Aunque parte de su primera formación se llevó a cabo en el taller de su hermano Pellegro Piola (1617-1640), entre las grandes contribuciones a su formación inicial, además de la influencia de Givanni Battista Castiglione, está la recibida por Domenico Fiasella (1589-1669), uno de los artistas más destacados de su época dentro del entorno genovés, especialmente en la primera mitad del XVII.

En 1643 Piola marchó a Roma para completar su formación donde acabó de adquirir el gran dominio del lenguaje clasicista, previamente aprendido de Fiasella, quien había estado en Roma igualmente estudiando las obras de Rafael y Miguel Ángel, que posteriormente se aprecian en buena parte de su obra. De vuelta a Génova Piola recibió uno de los primeros encargos importantes en 1647 cuando se le asignó la realización del *Martirio e gloria di san Giacomo* para el oratorio de San Giacomo della Marina de Génova, donde trabajó junto otro de los más insignes pintores del barroco genovés con

quien entabló una gran amistad, Valerio Castello (1624-1659), siendo a partir de entonces innumerables los encargos que requirieron los servicios de Piola para decorar distintos espacios religiosos, como la *Última Cena* (1649) para el refectorio de los agustinos en Pieve di Teco; la decoración de la bóveda de la capilla del Crucifijo en la iglesia genovesa de *San Domenico* (1653); el retablo de la Natividad en la Iglesia de *San Francesco* en Recco (ca.1656); o *la Madonna y San Simón Stock* (1657) de la iglesia de *Nostra Signora del Carmine* en Génova, etc.

Fue también a mediados de la década de 1640 cuando Piola inició una larga colaboración con Stefano Camogli, quien en ese período contrajo matrimonio con la hermana de Domenico. De la colaboración de ambos quedaron trabajos como la *Alegoría de la Paz y la Abundancia* (1670-1703): donde Piola realizó las figuras mientras Camogli asumió la decoración floral; en 1654 la decoración de la residencia de Ansaldo Pallavicino, el actual Palazzo Spinola di Pellicceria; o el diseño del *Catafalco de Felipe IV de España* conservado en el MET de Nueva York, donde Piola realizó el grabado del diseño de Stefano Camogli,[588]son solo algunas muestras de la colaboración de estos extraordinarios artistas genoveses, que se prolongó hasta el fallecimiento de Camogli en 1690, cuando se le encargó la realización del aparato para el funeral de la reina de España Maria Luisa de Orleans.[589] Es en ese mismo año, 1690, cuando Piola realizó de la decoración al fresco, junto con Antonio Haffner (1654-1732), de la iglesia parroquial de las familias Spinola y Grimaldi de *San Luca*, donde llevó a acabo la decoración de la cúpula y el coro, coincidiendo con el escultor Filippo Parodi, cuya estatua del *Cristo Deposto* pintó el maestro genovés.

Además de la ingente producción de obras religiosas, igualmente fue requerido para trabajar en los grandes proyectos decorativos de las más importantes familias nobles genovesas, donde realizó algunas de sus más laureadas obras. De nuevo junto a Valerio Castello, Piola trabajó en las decoraciones de las salas del *Palazzo Balbi Senarega*. Tras la muerte de Castello en 1659 Domenico acaparó todos los grandes encargos de Génova, prácticamente todas las familias nobles genovesas recurrieron a Piola para

588 Catafalco de Felipe IV de España (ca. 1665) diseñado por Camogli y grabado por Domenico Piola, MET Museum de New York, nº 2008.532

589 ORLANDO Anna. Aggiornamenti anagrafici e di catalogo per Stefano Camogli (1619/20-1690), in *Domenico Piola e la sua bottega Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese,* a cura di Daniele Sanguineti, sagep editori, 2019, p. 344.

decorar sus palacios con ciclos de héroes clásicos y alegorías. Entre los numerosos encargos se encuentran los frescos de la sala principal del Palacio de Pantaleo Spinola, *L'offerta a Giove delle chiavi del tempio di Giano* (c.1661), realizados junto al cuadraturista boloñes Paolo Brozzi, con quien trabajó también en la *Sala di Apollo* para Francesco Maria Balbi, quien se identificó con con el dios Apolo para destacar su relevancia como mecenas y protector de las artes. Su incesante actividad como fresquista continuó hasta prácticamente el fin de siglo dejando muestra de su destreza en las pinturas que representan la *Allegoria per il matrimonio Doria-Pamphilj* en el palacio del príncipe (1671); la decoración pictórica de la *Villa Gropallo dello Zerbino* (1684) junto a Gregorio Ferrari (1647-1726), quien en 1674 contrajo matrimonio con una de las hijas de Piola, Margherita. En este mismo año partió de Génova y estuvo activo en diversos proyectos junto a sus hijos: Paolo Gerolamo y Anton Maria, en Milán, Piacenza, Bolonia y Asti, registrandose su actividad de nuevo en Génova sobre 1687, donde junto a su yerno (Ferrari) realizó la decoración de las bóvedas de las salas del piso noble del *Palazzo Rosso* encargadas por Giovanni Francesco Brignole-Sale, donde realizó los denominados salones del *Autunno* y del *Inverno* entre 1687 y 1688, donde posteriormente trabajó su hijo Paolo Girolamo Piola (1666-1724) y donde igualmente trabajó con los cuadraturistas boloñeses Enrico y Antonio Haffner.

La gran fama que adquirió Piola como decorador de los grandes ciclos, tanto en los palacios nobiliarios, que solían tener una marcada predilección por temas relacionados con la mitología grecorromana, así como en el ámbito religioso, no le impidió asumir otro tipo de encargos, como los diseños de frontis de las obras más importantes del momento. Ejemplo de ello son la magnífica antiporta de *Inscriptiones* (1670) de Tesauro, grabada por Georges Tasnière, conservada en la Biblioteca Real de Turín, donde la Historia (o Fama) graba en una placa el nombre de Emanuele Tesauro y el título de la obra, cuyo ejemplar con las páginas aún en blanco sostiene Mercurio; la antiporta de la *Biblioteca Aprosiana* (1673), o la de la importante obra titulada *La vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi* de Raffaele Soprani, publicada en 1674,[590]constando ese mismo año en la corte de Turín la actividad de Piola en el diseño unas escenas para el teatro de Venaria Reale,[591]realizando igualmente en Turín la

590 Ejemplar facsímil de la edición genovesa de 1768 de SOPRANI, Raffaele, Vite de 'pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, donde se incluyen las ilustraciones de Domenico Piola. https://archive.org/details/vitedepittoriscu01sopr/page/n4/mode/1up

591 BAUDI DI VESME, Alessandro, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Turín, 1966, p. 496.

portada de la *Historia dell'augusta città di Torino* de Tesauro (1679).[592] Ya en los años noventa se registran algunas portadas y diseños genoveses como el de las portadas de la compilación de obras poéticas y dramáticas mencionadas de Giovanni Andrea Spinola bajo el título de *Il Cuore in Volta e il Cuore in Scena* pùblicada en 1695; o el diseño del árbol genealógico de la familia Spinola incluido en la *Istoria della famiglia Spinola, descritta dalla sua origine fino al secolo XVI*,[593]siendo también de Piola la antiporta de la obra de Camillo Audiberti, *Regiae Villae poetice descriptae, Augustae Taurinorum* (1711),[594] en la que Georges Tasnière grabó el diseño de Piola, como tributo póstumo, de la *Alegoría de la ciudad de Turín*.

3.2.8. L'Eraclea -1696

Otra de las obras que trata un episodio bélico de la antigua Roma es *L'Eraclea*.

El libreto de Cesare Godi (1650-?) y música de Bernardo Sabadini (1650-1718), se presentó el 8 de febrero de 1696 para celebrar la llegada del Gran Príncipe de Toscana, Ferdinando III (1663-1713) a Venecia, quien había llegado diez días antes de lo previsto para disfrutar de la temporada de carnavales.[595]La anticipada llegada de Ferdinando, no era un hecho casual, ya que el Gran Príncipe de Toscana era un ferviente admirador de los espectáculos venecianos. Ferdinando no había heredado en absoluto la devoción religiosa de su padre, mientras que sí asimiló el gusto por los espectáculos lúdicos, siendo 1685 el año en el que encontró en los espectáculos de teatro público venecianos un válvula de escape mientras se solucionaban las tensiones entre Francia, Roma y el Imperio. En Venecia pudo conocer los diversos festejos que estaban fijados en su calendario celebrativo oficial: desde el crisol de espectáculos y fiestas que aglutinaba el Carnaval y las diversas representaciones teatrales, a las fiestas conmemorativas anuales, como las realizadas en el Campo de *Santa Maria Formosa* para destacar el relevante

592 Facsímil del ejemplar de 1679 de la *Historia dell'augusta città di Torino*, con las dos ilustraciones de Piola: https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/9.1/#12

593 DEZA, Massimiliano. *Istoria della famiglia Spinola, descritta dalla sua origine fino al secolo XVI*, Piacenza: en la prensa ducal de Giovanni Bazachi, 1694, Biblioteca Cívica de Berio - Genova, IT: GE0036. Otro ejemplar de esta misma obra se conserva en la Biblioteca Nacional de España, 2/56638.

594 *Allegoria della città di Torino. Incisione di Georges Tasnière su disegno di Domenico Piola in: Camillo Audiberti, Regiae Villae poetice descriptae, Augustae Taurinorum.* Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino: http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/195/allegoria-della-citt-di-torino

595 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, California, 2007, p.217.

papel comercial de Venecia. El impacto que los espectáculos venecianos causaron en Ferdinando incentivaron a éste a crear una corte en la villa Pratolino, a su casi forzado regreso a Florencia en 1688, donde se decidió modernizar el Teatro de la Pergola diseñado por Ferdinando Tacca, recreando un ambiente parecido al de los espectáculos venecianos que había conocido de primera mano y que tanto le habían cautivado.[596] Fue precisamente éste el último viaje que realizó a Venecia.

La tragicomedia, con una inusual extensión de cinco actos, que en posteriores versiones se sintetizaron en tres, se estrenó en el Teatro *Vendramin* de *San Salvatore*, y posteriormente en Nápoles con título homónimo, pero con texto de Silvio Stampiglia (1664-1725) y música de Alessandro Scarlatti (1660-1725), conservandose también una edición del libreto de Parma de ese mismo año, en el que se especifica que la música era en parte de Scarlatti y en parte de Sabadini;[597]fue posteriormente llevada a Génova para ser representada en el Teatro del Falcone en la temporada de otoño de 1705,[598]año en el que se editó también el libreto genovés.[599]

La trama era una ficción ambientada en la historia romana, en la época de la Segunda Guerra Púnica. Hieron el rey de Sicilia, tío del cruel Girolamo y padre de una hija casada llamada Eraclea, había sido derrotado por las tropas del general romano Marcello. El esposo de Eraclea, que había partido a una misión en Egipto, decidió no regresar a su ciudad natal, dejando Sicilia bajo el gobierno de Cartago. Eraclea, entonces reina de Sicilia, y sus dos hijas, que habían sido sentenciadas a muerte, se convierten en el centro de diversas intrigas y triángulos amorosos que generan escenas de comedia dentro del drama por medio de las aventuras con sus respectivos amantes, que dan lugar a conflictos, engaños y reconciliaciones durante toda la obra. El vínculo entre el drama y la comedia romántica, generan una dialéctica entre el deber y el amor, donde se ponía de manifiesto la superioridad del deber asociado a la virtud. Estos dos rasgos se encontraban muy en consonancia con el Príncipe Ferdinando, quien se había visto envuelto en un mundo libertino que a la postre fue la causa que lo llevó a la

596 MERINO, Esther. 2020, pp. 181-182.

597 Edición de 1700 de *L'Eraclea* en Parma: http://corago.unibo.it/esemplare/7AE0001783/DOE0000486

598 BELGRANO, Luigi Tommaso. *Delle Feste e dei giuochi dei genovesi*. Archivio Storico Italiano. Appendice al capitolo primo. Casa Editrice Leo S. Olschki. Firenze. 1871. p.124.

599 *L'Eraclea. Drama per musica da rapresentarsi nel Teatro del Falcone nel corrente autunno 1705. Consacrato all'illustrissima signora Placidia Negrona*. In Genova: per Antonio Casamara, si vendono da Gio. Stefano Rolandetti, 1705: http://corago.unibo.it/esemplare/7ACB002948/DPC0001112

muerte. Sin embargo, sobre él recayó la continuidad dinástica medicea, que debía proteger como el heredero de la aristocracia comercial del temprano Renacimiento, que había erigido Toscana como Principado, en buena parte gracias a la promoción e instrumentalización de las artes plásticas y escénicas, cuyas celebraciones bautismales habían sido comparadas con las del Delfín de Francia, se convirtió en el último de su estirpe al fallecer en 1713.

El ejemplar genovés del libreto está dedicado a la noble dama genovesa Placidia Negroni, esposa de Gherardo Spinola di Luccoli, marqués de Arquata, territorio fronterizo de Liguria que pasó a formar parte de las posesiones territoriales de la familia Spinola di Luccoli desde 1313, hasta 1797, por el Emperador Enrique VII (1275-1313). Arquata se convirtió entonces en una entidad política autónoma con su gobierno, su corte y sus leyes. En 1641 Filippo Spinola obtuvo del emperador Ferdinando III Habsburgo (1608-1657) la investidura que convirtió a Arquata en marquesado, así como el título de marqués del Sacro Imperio Romano Germánico,[600]con privilegios como el derecho a acuñar moneda.

En el contexto de la segunda fase de la Gran Guerra Turca (1684-1699), un año después del triunfo de la Liga Santa sobre los musulmanes en 1699, año en el que se firmó el Tratado de Karlowitz que marca el inicio del auge austriaco, la familia Spinola quiso recordar sus ancestrales lazos con el triunfante Imperio Romano Germanico por medio de la dedicatoria de esta obra a Placidia Negroni, e indirectamente a su marido, Gerardo Spinola, entroncando de nuevo la estirpe familiar Spinola en representación de Carlos Felipe Antonio Spínola y Colonna (1665-1721), quien entonces ocupaba el cargo de virrey de Sicilia (1707-1713),[601]contexto geográfico en el que se desarrollaba la obra. De esta forma se entroncaba el prestigio de la familia Spinola con el modelo de virtud moral y fuerza de Eraclea, dentro del contexto de la Guerra Habsburgo-Otomana, donde tanto Florencia como Génova eran aliados de los Habsburgo.

600 https://www.spinola.it/es/repertorios/via-filippo-spinola-arquata-scrivia/

601 Hijo del tercer duque de Sesto, tercer marqués de los Balbases y ministro de Carlos II de España en Italia, Paolo Vicenzo Spinola Doria (1628[1]-1699), y de Anna Colonna (1629-1689), heredó los títulos nobiliarios de su padre, siendo el cuarto titular de ambos títulos. Sirvió en el norte de Italia como político y militar, ejerciendo los cargos de general de la caballería y Virrey de Sicilia (1707-1713).

Las escenografías de la obra corrieron a cargo del célebre arquitecto, cuadraturista y escenógrafo boloñés Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743),[602]figura fundamental y de dimensión europea durante el último tercio del siglo XVII y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVIII. Se ha conservado un grabado correspondiente a la antiporta que se incluye en alguno de los ejemplares venecianos, como el de la *Fondazione Giorgio Cini*. En concreto se trata de la estampa correspondiente al diseño de la escena seis del cuarto acto (Fig.209), donde se muestra un palacio real en perspectiva, frente al cual se encuentra el gran patio y la puerta principal, donde Epicidio, sale con varios hombres armados y se encuentra a Demarata. Un contundente planteamiento arquitectónico que muestra un orden jónico, que se va replicando durante toda la composición a través de los capiteles con volutas que se suceden a lo largo de los dos volúmenes arquitectónicos que se muestran por medio de un estudio de perspectiva. El primer volumen está formado por una serie de ocho columnas anilladas con unos elementos cúbicos que se erigen sobre unos potentes pedestales sobre unos escalonamientos. Estas columnas jónicas soportan un entablamento sobre el que se alza un segundo nivel. A continuación, una fórmula similar, que sin embargo muestra ciertas diferencias. En esta ocasión, la serie de las columnas de orden jónico se disponen sobre una especie de paramento, y no sobre pedestales, y los fustes seccionados en dos niveles son lisos y parecen emular un acabado marmóreo. Sobre esta columnata se superpone de nuevo un entablamento que conecta con un nivel superior, donde se muestra la misma fórmula, siendo esta vez los fustes de una sola pieza. Estos dos volúmenes columnarios conectan visualmente con el gran arco que se muestra, parcialmente, tras el personaje sobre una base escalonada y bajo un dosel alrededor del que se disponen una serie de soldados, formado por medio de pilastras acanaladas sobre las que se asienta un frontón triangular tras el que parece discurrir otro espacio.

---

602 La autoría de la imagen de la *Fondazione Giorgio Cini* pertenece a Ferdinando Bibiena, información que se corresponde con la página 10 del libreto napolitano de 1700, donde se referencia que todas las escenas son obra del "*Famoso Signor Ferdinando Galli, detto il Bibiena ingeniero del SereniSs. di Parma*". Sin embargo, en el facsímil del libreto genovés figura Francesco Galli Bibiena como diseñador de las escenas. Por otro lado, en otras ediciones precedentes de la misma obra, como en alguna de las ediciones venecianas, no aparece referencia alguna al escenógrafo, incluso en los ejemplares que incluyen el diseño de la antiporta que se presenta aquí.
Edición veneciana del año 1696 de *L'Eraclea*, uno de los dos con 5 actos, en la que se incluye la antiporta ilustrada, aunque no se menciona al escenógrafo:
https://www.loc.gov/resource/musschatz.19500.0/?sp=7&r=-0.612,-0.032,2.223,1.034,0
Edición napolitana del año 1700 del libreto (facsímil) de *L'Eraclea*: Biblioteca Nacionale Centrale di Roma https://archive.org/details/bub_gb_ZnyraW2GqLQC/page/n2/mode/1up?q=Bibiena
/ Información sobre la representación de *L'Eraclea* en el Teatro del Falcone de Génova en 1705 y facsímil del libreto genovés de 1705 de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena, Collocazione: 83.B.02 (6), donde se menciona a Francesco Bibiena como autor de las escenas:
http://corago.unibo.it/libretto/DPC0001112

Lo decorativo queda relegado a las formas cúbicas que anillan la primera serie de columnas y los acabados marmóreos, mostrando un interés por la diversidad de las posibilidades que pueden ofrecer los propios elementos arquitectónicos a modo ornamental, como los escalonamientos que hay a los pies de los pedestales, la insistente presencia de acanaladuras en las pilastras del arco o los propios materiales: como los elementos marmóreos de los zócalos de los pedestales, que se pueden ver también en los fustes de las columnas que contrastan con los elementos cúbicos que anillan los fustes lisos de la primera serie de columnas jónicas, que remiten todavía a un gusto manierista basado en propuestas como las de Tacca o Torelli. La utilización del orden jónico en relación a la escena en la que aparece Demarata entronizada bajo dosel, vincula simbólicamente al personaje con las divinidades femeninas fuertes a las que se asociaba dicho orden, fuerza vinculada al poder que queda remarcada por la robustez del planteamiento columnario de la arquitectura palatina y del enorme arco triunfal que remata la escena tras el dosel. Por otro lado, la contundente presencia de la arquitectura muestra algunos elementos que remiten a tipologías boloñesas: como los mencionados anillamientos de las columnas, presentes también en la puerta del *Palazzo Bocchi* de Bolonia, cuyo diseño pertenece a Vignola; o la *Porta Galliera*.

El grabado de *L'Eraclea* presenta el mismo esquema compositivo que algunos de los diseños que había realizado para la obra ya mencionada, *Didio Giuliano* (1687), como el de la *Sala antica nel palazzo di Pertinace*: que aunque se plantea con un mayor decorativismo mediante la sucesión de figuras antropomorfas que sostienen el entablamento, muestra la misma disposición perspectiva, e incluso un trono con dosel prácticamente igual que el de la portada de *L'Eraclea*, fórmula que siguió registrando en sus diferentes obras, tanto Ferdinando como su hermano Francesco, tal como se puede apreciar en algunos diseños conservados en la Biblioteca Nacional de España,[603]publicados en el magnífico catálogo de la exposición comisariada por Delfin Rodríguez,[604]así como en los diversos diseños del MET.[605]

---

603 Diseños arquitectónicos de Ferdinando y Francesco Bibiena de la BNE, http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

604 Catálogo de Dibujos de Arquitectura y ornamentación del siglo XVIII, (com. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín), 17 de septiembre a 22 noviembre, (2009) Madrid, BNE, Fundación Banco Santander, Fundación Arquitectura.COAM.

605 Diseños escenográficos de Ferdinando Bibiena del MET de Newu York: :https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=ferdinando%20bibiena&orderByCountDesc=true&page=1&searchFacet=Art

La denominada *scena per angolo* consistía en una disposición perspectiva mediante la que se disponían uno o diversos puntos de fuga, ya no en la parte central de la escena, como ocurría en los tempranos planteamientos de Torelli, sino en los ángulos no visibles del espacio diseñado, por tanto no presentes en la composición, generando vistas oblicuas como esta que forma parte de las escenografías para *L'Eraclea*. Este nuevo planteamiento supuso una total ruptura del rígido esquema de foco central que cerraba el escenario que se había desarrollado durante todo el siglo y que había llegado a un claro agotamiento, lo que produjo una reformulación del espacio escénico donde la *scena per angolo* hacía del escenario un espacio abierto y autónomo en el que se podían disponer ya libremente los bastidores en cualquier punto de la escena, e igualmente posibilitó que un mayor número de espectadores pudiera percibir el estudio de perspectiva desde diversas ubicaciones, lo que supuso, en cierto modo, una democratización de la escena frente al concepto del *Ojo del príncipe*: un lugar privilegiado desde el que la escenografía se percibía de la mejor manera posible. Fue precisamente esa "democratización" de la visión lo que permitió la permanencia de esta fórmula en el periodo de la Ilustración, incluso cuando los planteamientos estéticos eran ya otros.[606]En este sentido la república oligárquica de Génova debió sentir una especial predilección por este tipo de propuestas escenográficas, no tanto en lo formal como en lo conceptual, en las que en el proceso evolutivo del teatro público elitista, derivado del modelo comercial veneciano, pudo suponer una vía para dignificar a todos los asistentes ofreciéndoles la posibilidad de disfrutar de una mayor sensación inmersiva por medio de una más óptima percepción de la perspectiva escenográfica.

606 ARREGUI, Juan. Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. nº 14, Universidad Complutense de Madrid, 2000. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html



Fig 209. Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Acto IV, escena 6, del libreto de edición veneciana de L'Eraclea, 1696, Fondazione Giorgio Cini, ROLANDI ROL.0588.10, 150 x 79 mm.
http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0000524/DPC0000908

Los diseños escenográficos de Ferdinando, muestran desde sus primeras obras la amplísima gama de recursos que manejaba, dimanados de los precedentes trabajos de artistas como Torelli, con quien tuvo la ocasión de trabajar junto a Mauro Aldrovandini en Bolonia en la decoración del Teatro de la Fortuna entre 1674 y 1675: y donde volvería a trabajar en 1719 para llevar a cabo la reestructuración de dicho el teatro. Igualmente conocedor de todos los avances técnicos elaborados en la corte de Parma, donde estuvo activo como escenógrafo y arquitecto desde 1685 hasta 1708, y donde además tuvo contacto con toda la experiencia de los diseños de escena venecianos por medio de los hermanos Mauro: Domenico, Pietro y Gasparo, una de las familias de escenógrafos más prolíficas de la Venecia del último tercio del *Seicento*, con los que Ferdinando trabajó en *Il Favore degli Dei* en 1690 en Parma diseñando la escenografía de *Terme reali in Arcadia*, mientras Domenico Mauro se encargó de las restantes escenas: quien a su vez había colaborado con Santurini en la corte de Baviera, cuyas propuestas parecía haber aprendido igualmente Ferdinando, como muestra el parecido de la escena de la *Cueva de Quirón* (Fig.2010), realizada para la *Festa della Peschiera* celebrada en Barcelona con motivo de la llegada del rey Felipe V a España, donde

Ferdinando creó una caverna con tres entradas muy similar a la *Grotta di Vulcano* que Santurini realizó para *Medea vendicativa* en 1662.



Fig 210. Diseño escenográfico de Ferdinando Bibiena (1657-1743), Cueva de Quirón, de Festa della Peschiera, Barcelona 1708--1711. Múnich, Staatliche Graphische Sammlumng. dim: 17,2 x 20,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, nº inv. 35.332.

La representación genovesa de *Eraclea* respondía, por un lado a la empresa de promoción cultural, en la que la élite trataba de hacer visible su estatus de poder por medio de la promoción las más destacadas manifestaciones artísticas como forma de prestigio cultural, siendo la plataforma, en el caso de las representaciones teatrales, el Teatro Falcone, aún ligado a la familia Durazzo, donde las escenografías de la obra realizadas por Ferdinando Bibiena suponían la presencia de las tan requeridas aportaciones del escenógrafo boloñés al servicio de la República, donde volvería a trabajar intermitentemente en distintas producciones, como en el caso de la representación en el Teatro Falcone de la obra *Spurio Postumio* en 1718, en cuya edición genovesa del libreto aparece citado como escenógrafo.[607]

607 *Spurio Postumio. Spurio Postumio.drama per musica da rappresentarsi in Genova nel teatro del Falcone nel Autunno de quest' anno 1718. Dedicato alle gentilissime dame e nobliss cavalieri di Genova.* https://books.google.it/books?id=pDG1Fiyq2_sC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

3.2.8.1 Ferdinando Galli Bibiena

Célebre arquitecto, cuadraturista y escenógrafo boloñés Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), hijo del pintor Giovanni Maria Galli (1625-1665), llegó a ser una figura fundamental y de dimensión europea durante el último tercio del siglo XVII y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVIII. Claro ejemplo de artista viajero, trabajó en toda Italia y Europa: Bolonia, Parma, Piacenza, Módena, Génova, Turín, Venecia, Roma, Milán, Mantua, Barcelona y Viena. Se formó en el arte de la cuadratura con Mauro Aldrovandini (1649-1680): uno de los pintores cuadraturistas más activos en Bolonia durante la segunda mitad del XVII y patriarca de una saga familiar de pintores escenógrafos entre los que destacaron su hijo Pompeo y su sobrino Tommaso; y Jacopo Antonio Manini (1646-1752), mientras su formación como pintor corrió a cargo de una de las figuras más representativas del clasicismo boloñés de la segunda mitad del siglo XVII, Carlo Cignani (1628-1719), quien reconoció su precoz habilidad para el diseño de escenografías. Como maestro de perspectiva tuvo a Giulio Troili (1613-1685), pintor y cuadraturista formado en la tradición boloñesa de Mitelli y Colonna, que trabajó en el Teatro de la *Porchetta* de Bolonia y en el diseño de diversos aparatos efímeros para la corte de Parma de Ranuccio II Farnese, fue también el autor de un tratado de perspectiva que fue publicado en Bolonia en 1672 con el título de *Paradossi per pratticare la prospettiva senza saperla*. En esta obra claramente didáctica, Troilli desarrolló la tradición arquitectónica-perspectiva, de raigambre vignolesca, a la que agregó las mejoras técnicas basadas en su propias experiencias en la aplicación de la perspectiva, las cuales influyeron especialmente en el aplicación de la *scena per angolo* que desarrolló su joven alumno.

Como era habitual en la carrera de muchos artistas, en 1670 marchó a Roma para completar su formación, y en 1672 realizó su primer trabajo como escenógrafo colaborando con el maquinista y escenógrafo boloñés Ercole Rivani[608]para la *Festa della Porchetta* que se representó con motivo de la boda de Filippo Bentivoglio con Maria Cecilia Vizzani. Junto a su hermano Francesco, trabajó primero en la decoración al fresco, hoy perdidos, de la Motta en Mirandola y de la iglesia local del Gesù, y posteriormente viajó a Módena donde realizó algunos trabajos para los marqueses de

608 *Relazione della festa popolare della porchetta fatta in Bologna quest'anno 1672*. In Bologna, per li Manolessi, 1672: http://badigit.comune.bologna.it/mostre/160_catalogazione/1_9.htm

Este y Campori. Entre 1674 y 1675 colaboró con Mauro Aldrovandini en la decoración del *Teatro della Fortuna* en Fano bajo la dirección de Giacomo Torelli (1608-1678): inaugurado con *Il trionfo della continenza* de Giulio Montevecchi, donde volvería a trabajar en 1719 para remodelar el teatro del "Gran Mago", renovando su equipamiento escenotécnico junto a su hijo Antonio, siendo entre 1678 y 1684 cuando realizó la decoración del salón de baile del *Palazzo Fantuzzi* en Bolonia.[609] En 1680 llegó a Parma con Carlo Cignani, y allí permaneció casi treinta años al servicio del Duque de Parma y los Farnesio de Piacenza, desde 1687 como pintor y desde 1697 como arquitecto, realizando diversas decoraciones como la de la fiesta de la *Porchetta*, los proyectos para el jardín y la villa de Colorno, o la decoración al fresco del oratorio de la *Beata Virgine del Serraglio* en *San Secondo Parmense*, del cual probablemente también realizó el proyecto arquitectónico, entre 1685 y 1687, por encargo del Conde Scipione,[610] donde se tiene una muestra temprana de la aplicación de la *scena per angolo*, muy en relación con algunos de los diseños de escena que realizó ese mismo año para una obra de Lotto Lotti (1664-1714) y Bernardo Sabadini (1650-1718) titulada *Didio Giuliano*, con la que se inauguró el renovado teatro ducal de *Cittadella* en Piacenza en la primavera de 1687.

Las nuevas propuestas escenográficas que Ferdinando ideó para esta obra supusieron un auténtico revulsivo en la cultura escenográfica del momento. Las escenas con varios puntos de vista, cuya proyección discurre fuera del espacio de representación, iniciaron una nueva forma de representar, ya no circunscrita a las escenas simétricas monofocales que habían dominado la escenografía durante todo el siglo, sino también la forma de mirar, que ahora implicaba la imaginación del espectador que debía completar estas vistas mentalmente, imaginando los espacios no visibles. La *scena per angolo* permitía nuevas posibilidades escenográficas, casi ilimitadas que tanto el propio Ferdinando, como prácticamente la totalidad del resto de escenógrafos, tanto italianos como europeos, comenzaron a desarrollar. Desde sus aportaciones, sobre las que se gestó la nueva concepción escenográfica, la ya notable actividad de Ferdinando se intensificó significativamente.

---

609 LENZI, Deanna, FARNETI, Fauzia. *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, (26-28 maggio, 2005), San Micheletto, auditórium Palazzo Ducale, Sale monumentali, Alinea, p.276.

610 RODRIGUEZ RUIZ, Delfín. BNE:
http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/pdf/pdf_22.pdf

Entre 1687 y 1700, entre otras empresas, realizó dos proyectos arquitectónicos: uno de ellos fue en Bolonia, donde trabajó el altar Buratti en *Santa Maria degli Alamanni*, y el otro fue el diseño del teatro de la fortaleza Soragna en Parma, donde también decoró algunas estancias junto a su hermano Francesco. La década de los noventa fue una etapa de ingente actividad escenográfica de donde Ferdinando trabajó en los montajes de diversas producciones llevadas a acabo en diferentes ciudades, como el mencionado caso de *L'Eraclea*; las escenas para la *Virtù trionfante dell'inganno* en Piacenza en 1697; al año siguiente (1698) realizó las escenas de *Furio Camillo* en Parma, e igualmente en Turín los diseños para *Esione* (1698-9). Al servicio de los Duques de Parma diseñó diversas escenografías y arquitecturas efímeras para distintos eventos, así como diversos encargos decorativos, edificios y jardines para la familia Farnese, además de su participación en las obras de reforma del teatro ducal de Parma**,** siendo nombrado posteriormente primer arquitecto ducal en 1697. En 1690 Ferdinando llevó a cabo la restructuración del Colegio de Nobles y proyectó la fachada del Palacio Rangoni Farnese, e igualmente estuvo trabajando en las celebraciones que Ranuccio II Farnese (1630-1694) comisionó con motivo de la boda de Odoardo II Farnesio (1666-1693) con Dorotea Sofía de Neoburgo (1670-1748), donde se incluía la representación, en el *nuovo teatrino*, de una obra con partitura de Aurelio Aureli (1652-1708) y música de Bernardo Sabadini (1650-1718) titulada *Il Favore degli Dei*.

En Piacenza, además de trabajar en la cúpula del oratorio de San Cristoforo en 1690, participó como diseñador de escenas teatrales en una cantidad nada desdeñable de obras desde finales de los años ochenta hasta mediados de los noventa, como, *Zenone tirano* (Piacenza, Teatro Farnese, 1686); *Furio Camillo* (Piacenza, Teatro Farnese, 1686); *Ercole trionfante* (Piacenza, Teatro Ducale, 1688); *Teodora Clemente* (Piacenza, Teatro Ducale, 1689); *Diomede pudito da Alcide* (Piacenza, Teatro Ducale Nuovo, 1691); *La pace fra Tolomeo e Seleuco* (Piacenza, Teatro Ducale Nuovo, 1691): *Circe abbandonata da Ulisse* (Piacenza, Teatro Ducale Nuovo, 1692); *Demetrio tiranno* (Piacenza, Teatro Nuovo, 1694).

La extraordinaria producción de diseños escenográficos de Ferdinando Bibiena en la década de los años noventa del siglo XVII queda registrada por medio de obras en diversos puntos de la geografía italiana como *La finta pazzia d'Ulisse,* representada en

el Teatro Vendramino de Venecia en 1696, *L'Ajace*, en el Teatro Capranica de Roma en 1697, o ya en el último año de la década dos óperas que se estrenaron en el Teatro Regio de Turín en los carnavales de 1699: *Endimione,* con libreto de Francesco de Lemene (1634-1704) y música de Giovanni Bononcini (1670-1747) y *Esione,* con libreto de Pietro D'Averara y música de Francesco Ballarotti (1660-1712), cuyos diseños escénicos fueron grabadas por uno de los discípulos de Ferdinando en la corte de Parma que viajó a Turín con el maestro boloñés, Giovanni Pietro Abbati (1683-1745). Abbati dejó grandes muestras de su talento en el campo del grabado, pero igualmente ejerció como escenógrafo bajo el patrocinio de los duques de Parma, quienes apoyaron su estancia en Venecia en 1706, y para los que realizó diseños escenográficos en varias ocasiones: como los realizados en 1714 para el drama musical *Carlo, Re di Alemagna* de G. Orlandini, representada en el Teatro Ducal de Parma. Dentro del círculo de Ferdinando Bibiena se encontraba también el grabador y escenógrafo Carlo Antonio Buffagnoti (1660-1720): activo como pintor de perspectiva y escenografías en Bolonia y Génova sobre 1690, época en la que grabó diversos diseños de Marcantonio Chiarini entre los que se encuentran las escenas para *La Forza della Virtù*, con quien Abbati trabajó en la elaboración de una obra publicada en Bolonia en 1701 titulada *Varie opere di Prospettiva*, una compilación de grabados de diseños escenográficos y de arquitectura efímera de Ferdinando Bibiena recopilada por Abbati y grabada por Buffagnotti, donde se muestra gran parte de vasto repertorio arquitectónico que manejaba el maestro para el diseño de sus impresionantes escenografías y que se trasluce igualmente en las obras de sus discípulos y de diversos escenógrafos que desarrollaron su léxico arquitectónico ya en el siglo XVIII como estilo conservador que debió coexistir con las nuevas fórmulas escenográficas iniciadas por Juvarra y asentadas por los hermanos Galliari.

Ya entrado el siglo XVIII, asumiendo aún en Italia producciones como *L'Eraclea* en Nápoles (1700), previamente estrenada en 1696 en el Teatro *Vendramin* de Venecia con motivo de la llegada del Gran Duque de Toscana Ferdinando III, Ferdinando Bibiena desarrolló una parte significativa de su actividad en España, requerido en plena Guerra de Sucesión española por el Archiduque Carlos de Austria (1685-1740), a quien sirvió hasta 1711. En 1708 el arquitecto y escenógrafo boloñés viajó a Barcelona para trabajar en la dirección y supervisión de los espectáculos celebrativos para la boda del entonces pretendiente Habsburgo a la corona española, futuro emperador Carlos VI, con

Elisabetta Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel (1691-1750) en Iglesia de Santa María del Mar, realizando ese mismo año los diseños escenográficos de *L'Engelberta*,[611]una obra compuesta por Andrea Stefano Fiorè, (1686-1732) con libreto de Apostolo Zeno (1668-1750), cuya dedicatoria se dirigía precisamente a Elisabetta Christina regina di Spagna. Cuando Ferdinando viajó a Barcelona fue acompañado de una serie de ayudantes entre los que se encontraban su hijo Alessandro (1686-1748) y el escenógrafo Pietro Righini (1683-1742), quien se convirtió en uno de los más destacados herederos de las fórmulas escenográficas bibienescas.

Aunque no se conocen con exactitud en cuántos espectáculos trabajó exactamente el equipo de artistas italianos comandados por Bibiena, se tiene constancia de que realizaron al menos los diseños de tres.[612] En 1709 se encargó de la puesta en escena del drama musical titulado *Zenobia in Palmira*: estrenada en la Lonja de Barcelona el 28 de noviembre de 1708 y repetida dos veces a principios del año siguiente,[613]así como de las escenas para la ópera representada al aire libre en la Llotja de Mar, la llamada *Festa della Peschiera*: cuyo nombre deriva del hecho de que el espacio destinado a esta puesta en escena no era una sala teatral, sino precisamente un estanque de peces, casi con toda seguridad construido específicamente para la ocasión, cuyos bocetos se encuentran en Mónaco,[614] cuyos diseños supusieron la introducción en España del léxico más actualizado en el que se evidenciaban tanto las influencias venecianas asociadas a algunos trabajos de Santurini o de los hermanos Mauro, como las aportaciones propiamente bibienescas vinculadas a la escuela boloñesa. En los años que estuvo en Barcelona pudo aportar planteamientos muy imaginativos que dieron lugar a diversas reflexiones, así como soluciones técnicas que fueron utilizadas posteriormente, suponiendo la importante introducción en España de los propuestas basadas en la perspectiva angular,[615]y fue precisamente en España donde Ferdinando gestó su tratado sobre arquitectura civil que posteriormente acabó publicando en Parma en 1711, una obra fundamental en la definición íntegra y rigurosa de la morfología arquitectónica

611 Primera edición de *L'Engelberta*, Milán, 1708, http://corago.unibo.it/libretto/DPC0001177

612 BERNARDINI, Laura."Ferdinando Galli Bibiena all corte di Barcelona e la scenografia per la Festa de della Peschiera", in *Quaderns d'Isuchà* 14, 2009 131-158, nov, 2009. p.136.

613 SOMMER-MATHIS, Andrea. "La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII", *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, 2017, p. 55.

614 BERNARDINI, Laura. 2009. p. 132.

615 Ejemplar de *Didio Giuliano*, Parma, 1687, donde se incluyen los grabados escenográficos de Ferdinando Bibiena http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo04899/

teatral barroca de enorme alcance en toda Europa, bajo el título *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Propspettive, considerazioni pratiche di Cittadino Bolognese Architetto primario, Capo Mastro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di Teatro della Maestà di Carlo III. Il Monarca delle Spagne disegnate, e descritte in cinque parti Dedicata Alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III. Re delle Spagne, D'Ungheria, Boemia, Etc*., Parma, Paolo Monti, 1711, que ya se abordó anteriormente.

Volvió a Parma a finales de 1711 donde continuó recibiendo numerosos proyectos, y donde editó ese mismo año su tratado *L'architettura civile, preparata sú la geometria e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, una obra orientada a la formación de los jóvenes arquitectos, donde el maestro realizó, además, una serie de reflexiones sobre las posibilidades que ofrecía la *scena per angolo*, concebida en la década anterior, como se ha mencionado, y reflejada en diversas escenografías para obras musicales, así como en numerosas decoraciones. A su vez Ferdinando reivindicó en esta obra, y en otra posterior: *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze*,[616] el mérito de haber inventado la novedosa fórmula perspectiva cuyo impacto en el ámbito de la escenografía supuso una total renovación gracias a la introducción de estas fugas oblicuas que rompían con la rigidez de: *"L'altra maniera di scene, non mai insegnata né pratticata prima d'ora"*.[617]Aunque este auto-atribuido descubrimiento por parte del propio Ferdinando hay que considerarlo relativamente, ya que desde el siglo XVI artistas como Jacques Androuet Du Cerceau (1510-1584) o Hans Vredeman de Vries (1525-1609), entre otros,[618]habían realizado algunos diseños usando este recurso, bien es cierto que fue el escenógrafo boloñés el que se encargó de realizar todas las posibilidades que ofrecía este tipo de perspectivas, así como su utilización sistemática en las escenografías de diversas obras y decoraciones, además de su divulgación a escala europea.

En 1712 Carlos III partió a Viena para convertirse en el Emperador Carlos VI de Austria y nuevamente reclamó los servicios de Ferdinando, quien acudió con sus dos

616 GALLI BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1745.

617 GALLI BIBIENA, Ferdinando, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Paolo Monti, Parma, MCDCCXI, p.136. https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n293/mode/2up

618 Delfín Rodrígez, BNE: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/pdf/pdf_22.pdf

hijos, Alessandro y Giuseppe (1696-1757) a la corte de vienesa, donde se unieron a Francesco, quien había llegado a la corte del emperador ocho años antes.[619]Esta reunión estableció a la familia Bibiena en la capital austriaca, donde Ferdinando trabajó en diseños de paisaje, decoraciones para distintos festejos, y como no podía ser de otra manera proyectos escenográficos para obras musicales como *I Satiri in Arcadia* y *Alba Cornelia*, ambas de 1714; o las escenas para la obra compuesta en 1716 con motivo del nacimiento del príncipe Leopoldo (1716-1716) titulada *Angelica vincitrice di Alcina*, compuesta por Johann Joseph Fux (1660-1741) con libreto de Pietro Pariati (1665-1733), cuyas escenas fueron diseñadas por Ferdinando. En 1717 fue nombrado arquitecto del emperador, año en el que regresó a Bolonia aquejado de una enfermedad ocular, donde fue elegido miembro de la Academia Clementina ese mismo año, en la que se incorporaron como disciplinas la arquitectura y la perspectiva. Sin embargo pudo compaginar su actividad docente con otros proyectos como los diseños para el observatorio del Instituto de Ciencias, el proyecto de la escalera del Palacio *Malvezz*i en 1720, los diseños del campanario de *Santa Cristina della Fondazza* en 1726, además de otros encargos fuera de Bolonia, como los trabajos realizados entre 1719 y 1724 en la iglesia de los Teatinos en Rimini, el diseñó el altar de la Iglesia del Rosario en Cento en 1727, y el diseño del Teatro Real de Mantua que realizó en 1731, 1734, o los techos de la iglesia parroquial de *Villa Pasquali* y la capilla de *Santa Maria Asunta* en Sabbioneta.

3.3. Fiesta y representaciones teatrales de Génova en las dos primeras décadas del siglo XVIII

3.3.1. Lucio Papirio -1714

Con motivo de la reinauguración del Teatro Capranica en Roma, el cardenal Pietro Ottoboni organizó un concurso en el que se presentaron dos nuevas obras, ambas con escenografías de Juvarra: *Tito e Berenice*, con texto de Carlo Sigismondo Capece (1652-1728) y música de Antonio Caldara (1670-1736); y *Lucio Papirio*, un drama musical con texto de Antonio Salvi (1664-1724) y música de Francesco Gasparini (1661-1727), que fue representado en distintas ciudades italianas, siendo escenificado

619 Associazione Storico Culturale S. Agostino. *Ferdinando Maria Galli detto da Bibbiena*. S.f. http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/seicento/bibiena/bibiena.html

en el Teatro Falcone de Génova en otoño de 1715, tan solo un año después de su estreno en Roma.[620]Finalmente la victoria del concurso fue para *Lucio Papirio*, obra que Salvi (1664-1724) escribió para la *Accademia dei Quirini,* quienes se encargaron del patrocinio de la misma.[621] A pesar de la pulsión entre las dos obras, existe sin embargo una clara relación entre ambas. Tanto *Tito e Berenice* como *Lucio Papirio* representan el sacrificio heroico, el respeto a la ley romana y la victoria sobre uno mismo, Tito en la Roma imperial, Lucio Papirio en la Roma republicana.

La trama de *Lucio Papirio* trata sobre un tema de la Roma republicana que tuvo lugar en el 326 a.C. en la Segunda Guerra Samnita, narrada por Tito Livio. Dirigiendo las operaciones de guerra, Lucio entró en conflicto con su *magister equitum Quinto Fabio Massimo Rulliano*, quien atacó a los samnitas desobedeciendo las órdenes recibidas. Aunque el ejército romano había ganado, Lucio Papirio estaba decidido a declarar la culpabilidad de Fabio ante el ejército, el Senado y el pueblo romano.

El argumento narra la historia dentro del contexto de las guerras de Roma contra los Samnitas, cuya área de asentamiento de dicho pueblo itálico abarcaba la zona de los Apeninos, que discurre entre el golfo de Liguria y la península de Calabria. El drama abordaba por tanto el tema del conflicto entre el interés público y el privado, resaltando los valores que aludían a la grandeza de Roma, que ya no se representaban con asombrosos efectos, sino por medio del concepto de la virtud donde el deber está por encima de cualquier otra causa. El tema escogido por tanto, derivado de la época de la Roma republicana, supuso un aliciente para la producción de esta obra en Génova, a fin de establecer los paralelismos con la república genovesa, cuya nobleza y lealtad había quedado ampliamente demostrada a la corona de España en el contexto de la resolución de la Guerra de Sucesión Española, finalizada por medio de la firma del la Paz de Utrech en ese mismo año (1715), donde se ponía fin al dominio español en Italia, contexto en el que el entonces Dux de Génova (1713-1715) Giovanni Antonio Giustiniani (1676-1735), miembro de la noble familia genovesa Giustiniani, aunque de origen madrileño, debió afrontar el delicado cambio de posición de la ciudad ligur respecto a España y su nueva política derivada del gobierno de Felipe V, tras haber

620 BELGRANO. Firenze, 1871. p.125.

621 BUCCIARELLI, Melania., DUBOWY, Norbert., STROHM, Reinhard. *Italian Opera in Central Europe*. Vol I: Institutions and Ceremonies, 2006. p. 286.

negociado con el emperador Carlos VI anteriormente en 1713, aún como delegado genovés, la cesión del marquesado de Finale a Génova, que bajo el gobierno de Filippo Cattaneo De Marini, nombrado primer gobernador genovés de Finale, acabó por zanjar la centenaria relación política y económica entre el marquesado de Finale y España.[622]

Entre los vastos y sustanciosos fondos de la Biblioteca Nacional de Turín se conservan varios bocetos de las escenografías que Filippo Juvarra diseñó para *Lucio Papirio*,[623]que junto con otros diseños para la misma obra pertenecientes a la colección del Conde Enrico Cibrario en Turín,[624]permiten entender los planteamientos que Juvarra llevó a cabo bajo la dirección de Pietro Ottoboni para codificar una nueva línea escenográfica que venía gestándose desde finales del siglo anterior, a partir de los trabajos de Ferdinando y Francesco Bibiena, sentando definitivamente las bases de la escenografía del XVIII.



Fig 211. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, 1714, Acto I, escena 1, Piazza con prospetto del tempio di Giove, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 68 (3)

622 Para este tema CALCAGNO, Paolo. Le due facce del governo spagnolo a Finale: politica economica, alloggiamenti militari, imposizioni fiscali/Los dos semblantes del Gobierno español en Finale: política económica, acuartelamiento militar, impuestos. Cuadernos de Historia Moderna, 2014, vol. 39, p. 211-231.

623 Los bocetos de Juvarra, que la *Biblioteca Nazinale di Torino* ha tenido a bien facilitar para el estudio de *Lucio Papirio* (1714), se asocian a las siguientes escenas: *Piazza con prospetto del tempio di Giove; Giardinetto nell'appartamento d'Emilia; Campo Marzio con l'arco trionfale; Atrio nell'appartamento di Sabina Anticamera con tavolino da scrivere; Carcere augusta; Salone dove è adunato il Senato e Popolo romano; Appartamento in casa di Fabio dove è rattenuto Claudio; Atrio corrispondente a' giardini in casa di Lucio Papirio*.

624 BADOLATO, Nicola. *All'occhio, all'udito ed al pensiero. Gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, 2016 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, p. 522.

La escena titulada *Piazza con prospetto del tempio di Giove* (Fig.211) fue la encargada de abrir la obra. El diseño muestra una serie de tres arcos con dobles columnas pareadas sobre pedestal y con fustes lisos, cuyos capiteles, aunque muy abocetados, parecen ser, por la ausencia de capitel, de orden toscano en alusión a la fuerza del dios al que se dedica el templo para el que convenientemente se habría optado por el orden primario de raigambre italiana, que dan a otro espacio al que se accede por medio de unas escalinatas dispuestas entre los arcos, donde se erige otro edificio a dos niveles mientras un cuarto arco da acceso a otro espacio. En la parte superior una balaustrada conecta los arcos al resto de la arquitectura planteada en un estudio de perspectiva oblicua, disposición que es empleada por Juvarra no con el mismo objetivo de Bibiena donde se planteaba un interés por prolongar la perspectiva fuera de la visión del espectador, sino que aquí el interés de Juvarra en dicho planteamiento prospectivo parece estar más orientado al estudio de la incidencia lumínica, tal como se muestra en el fuerte contraste de sombras que se proyectan sobre la estructura de primer término, elemento que fue definitorio del cambio de la gramática escénica que se produjo a principios del *Settecento*.



Fig 212. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto I, escena 7, 1714, Deliziosa, Giardinetto nell'appartamento d'Emilia, Turín, Raccolta Cibrario 4

La siguiente mutación de escenario, correspondiente a la escena siete del primer acto titulada *Giardinetto nell'appartamento d'Emilia,* (Fig.212) se relaciona con dos bocetos de Juvarra, que ofrecen planteamientos muy diferentes. En el dibujo (4) de la colección del Conde Enrico Cibrario se muestran una serie de arquitecturas. Dos estructuras abovedadas con arcos y escaleras que flanquean un acceso escalonado central a un espacio que conduce a un edificio, cuya fachada se articula por medio de una superposición de órdenes a dos niveles separados por una balaustrada. En el cuerpo inferior se distingue, en la fachada, lo que podrían ser unos nichos, mientras la parte superior se resuelve por medio de unas columnas pareadas de fuste liso sobre las que se ve otra balaustrada. Prácticamente toda la composición remite a elementos arquitectónicos, mientras el elemento vegetal, que alude al carácter de la escena, queda relegado a una sencilla rama de árbol que asoma en el lado derecho del boceto, casi a nivel del arco escénico, generando una sensación muy inmersiva, algo que será una constante en los diseños de Juvarra.

El otro boceto (3) (Fig.213), que también pertenece a la colección Cibrario, muestra un planteamiento muy distinto, aunque con los mismos elementos. De nuevo vemos una presencia contundente de la arquitectura, pero también se ha ampliado el elemento vegetal que además enmarca la escena junto con el telón. La gran pérgola vegetal avanza hasta los arcos formados por pares de columnas pareadas sobre pedestal, en torno a las que discurren una serie de estatuas a sendos lados que conducen la mirada hacia la gran arquitectura. El edificio está articulado en tres niveles en su fachada frontal, en la que se alternan elementos cóncavos: como en el tercer nivel; y convexos: en el paramento del segundo nivel que se desarrolla a ambos lados por medio de entrantes y salientes, al igual que el nivel inferior, donde el gran arco da acceso al edificio formado por pares de columnas de fuste liso sobre pedestal que generan la bóveda que se proyecta hacia el interior, donde se aprecia otro arco. Esta fórmula de volúmenes cóncavos y convexos en la línea de los planteamientos de Borromini (1599-1667) fue un recurso que Juvarra empleó en diversos diseños, como muestran las similitudes en cuanto al desarrollo del cuerpo central de la fachada en otros diseños de

Juvarra, como la lámina del *Victoria & Albert Museum* (Fig.214).[625]

Pese a la masiva presencia de la potente arquitectura, Juvarra resolvió la escena del *Gardinetto* insertando el inmenso palacio entre la pérgola y unos frondosos árboles que se ven tras el diseño arquitectónico, sin subordinar en absoluto el elemento natural a la arquitectura, donde de nuevo la agreste pérgola que se funde con el cortinaje y que parece enmarcar el resto del diseño muestra el acentuado contraste de luces y sombras derivado del estudio de la luz planteado magistralmente, que ya ilustra sobre los diferentes derroteros por los que se estaba introduciendo la escenografía en los primeros años de la nueva centuria. Juvarra con estas obras abre un nuevo camino en los espacios que se intuyen, que quedan fuera de la composición, adquiriendo tanta importancia como los que se representan, lo que supone una ruptura total incluso con el sistema bibienesco.

La visión del jardín que codificó Juvarra, tanto en los diseños para esta obra, como tal vez de forma más notoria en la primera escena del primer acto de *Il Ciro* de 1712 (Fig.215), estaba ya más vinculado a los postulados de la Academia Arcadiana, donde el jardín pasó de ser asimilado como un espacio lúdico de esparcimiento y normalmente englobado en las estancias palatinas del gobernante, a ser un lugar donde se manifestaban la mutabilidad y las fuerzas de la naturaleza,[626]donde reflexionar y, sobre todo, donde conmemorar un pasado de pureza virginal utópico, rememorado a manera de *exempla* para los actuales gobernantes que buscaban nuevas fórmulas para legitimar su resiliencia.[627]

625 Juvarra Boceto sel V&A. Dim: 287, 213 mm, nª 8426: 107 https://collections.vam.ac.uk/item/O807572/theatre-design-filippo-juvarra/

626 MERINO, Esther. Il Cromuele, *Anales de Historia del Arte,*2013, Vol. 23, 113-135, p. 129.

627 GRANT, Katrina. "The Bosco Parrasio as a site of pleasure and of sadness", *Histoire culturelle de l'Europe* [En ligne], Prochains numéros, Jardin et mélancolie en Europe entre le XVIIIe siècle et l'époque contemporaine, Jardin et création littéraire : "setting", topos, métaphore,mis à jour le: 12/11/2019, http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=1254

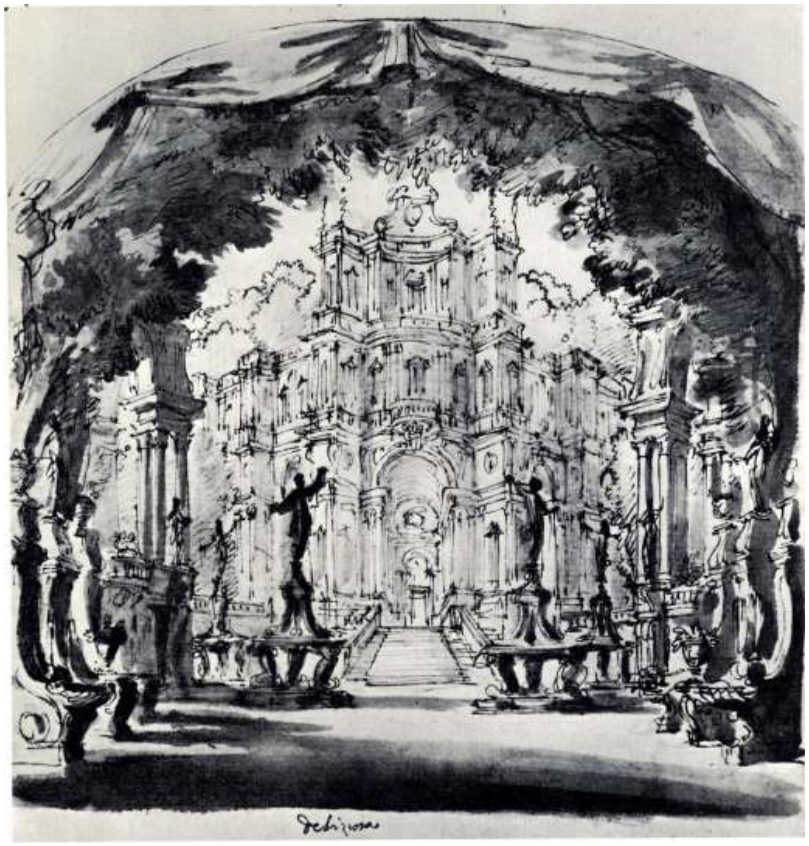


Fig 213. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto I, escena 7, 1714, Deliziosa, Giardinetto nell'appartamento d'Emilia. Turín, raccolta Cibrario 3



Fig 214. Filippo Juvarra, Boceto del Victoria & Albert Museum. Dim: 287, 213 mm, nº 8426: 107
https://collections.vam.ac.uk/item/O807572/theatre-design-filippo-juvarra/



Fig 215. Diseño escenográfico de Filippo Juvarra para Il Ciro, Acto I, escena 1, Roma, 1712, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

En el caso del boceto para el último cambio de escena del primer acto, *Campo Marzio* (Fig.216), toda la escena está diseñada por medio de una serie de edificios con una superposición de órdenes (aunque debido al carácter abocetado del dibujo no se puede determinar la tipología) de nuevo a dos niveles. Dominando la escena, el gran arco triunfal, con columnas pareadas de orden dórico y fuste liso que se elevan sobre pedestales, enmarca la aparición del carro del general romano Quinto Fabio.



Fig 216. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Acto I, escena 11, Lucio Papirio, 1714, Campo Marzio con l'arco trionfale. Quinto Fabio sul carro, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 87 (2)

Ya en el segundo acto de la obra, los dos diseños de prisiones que Juvarra realizó para *Lucio Papirio*, que corresponden a la escena ocho del segundo acto, también conservados en la Biblioteca Nacional de Turín, muestran dos planteamientos distintos en cuanto al estudio de perspectiva pero muy similares en cuanto al léxico arquitectónico y espacial, resuelto por medio de una serie de arcos y bóvedas a base de sillares, como es típico en este tipo de composiciones, que muestran otro nivel al que se accede por una escalera. Parece que Juvarra aquí tenía más claro el planteamiento arquitectónico que la propuesta del punto de vista que quería plantear, estando el boceto (1) (Fig.217) mucho más girado que el boceto (2) (Fig.218), que muestra un diseño más frontal, aunque igualmente en consonancia con los dibujos de mazmorras que Ferdinando Bibiena realizó para *Didio Giuliano* en 1687[628] (Fig.219)

[628] En abril de 1687, el teatro ducal en el Palacio Cittadella reabrió en Piacenza, después de una restauración por los arquitectos de la corte Domenico Valphotos y Stefano Lolli. Se representó el *Didio Giuliano*, un drama en tres actos de Lotto Lotti con música de Bernardo Sabatini y escenas de Ferdinando Bibiena, quien durante siete años había estado activo al servicio de Ranuccio II Farnese como pintor y escenógrafo. Para la ocasión se publicó un libreto (Parma, imprenta ducal 1687) acompañado de once grabados: una bella antiporta figurada y diez tablas relativas a las escenas individuales. Informan el nombre de Fernando como inventor con dicción variada, sin mencionar nunca el de traductor, por lo que no se puede descartar que el propio Bibiena también editara el grabado.





Fig 217, Fig 218. Bocetos escenográficos de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto II, escena 8, 1714, Carcere Augusta, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 32 (1 y 2)

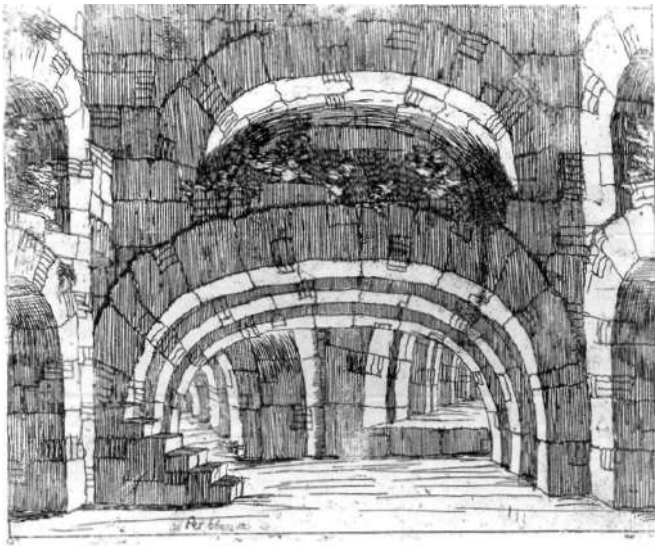


Fig 219 Ferdinando Galli Bibiena, Sotterraneo, escenografía para Didio Giuliano, 1687, Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Por otro lado, observando los bocetos de prisiones de Juvarra, resulta imposible no evocar las *Carceri* de Piranesi (1720-1778),[629]que el artista elaboró y editó con tan solo 23 años en su primera serie de grabados *Prima parte di Architetture e Prospettive* en 1743, donde se incluía precisamente la estampa de Juvarra denominada *Carcere oscura* (Fig.221). A esta serie siguió otra colección de grabados titulada *Invenzioni Capric di Carceri all'Acqua forte* (1750), y posteriormente una tercera bajo el nombre *Carceri d'Invenzione* (1761) (Fig.220). En estas series de grabados Piranesi planteaba toda una

[629] La edición completa de la serie Prisiones, 13 láminas más portada, fue impresa por el librero Giovanni Bouchard, bajo el título *Invenciones Capric. de Carceri en el agua fuerte sacada a la luz por Giovani Buzard en Roma Mercante al Corso*, alrededor de 1749/50. Una segunda edición de láminas con nuevos grabados está fechada en 1761, titulada *Prisiones de invención de G. Battista Piranesi archit.*

variedad de invenciones arquitectónicas, probablemente basadas en este tipo de escenografías de prisiones que se habían ido elaborando durante todo el siglo anterior. Desde la escena que mostraba el interior de la Torre de Londres incluida en el libreto boloñés de *Il Cromuele* (1671), una de las primeras veces que aparece la escena de la prisión,[630]junto con la escena de *la cárcel* diseñada por Ferdinando Tacca para *Ercole In Tebe* diez años antes (1661), estas estancias se fueron complicando cada vez más hasta convertirse en un espacio que nunca acaba de resolverse del todo. Piranesi llevó al paroxismo este concepto de desorientación espacial donde los elementos arquitectónicos o bien no conducen a ninguna parte, o bien dejan a nuestra imaginación los otros espacios a los que pudieran dar acceso la puertas, arcos, pasillos, escaleras y demás, como ocurre, aunque de forma mucho más contenida, en el diseño *Sotterraneo* de Ferdinando Bibiena. Las concomitancias que los diseños piranesianos tienen con algunas escenografías de prisiones han sido objeto de distintas especulaciones sobre la influencia de algunos de los artistas que elaboraron este tipo de diseños y con los que Piranesi pudo tener contacto directa o indirectamente.

Una de las hipótesis es que Piranesi pudo tener contacto con Giuseppe Bibiena (1696-1757), hijo de Ferdinando Bibiena y continuador de la dinastía de escenógrafos, que tenía en su haber varios dibujos de mazmorras que su padre había diseñado para *Didio Giuliano* en 1687. Otra posible influencia pudo haber sido la conexión indirecta con Juvarra y los diseños que realizó de mazmorras para las obras *Teodosio Il Giovanne* (1711) e *Il Ciro* (1712), además de los diseños de *Lucio Papirio*, que se tratan en estas líneas, proporcionados por la Biblioteca Nacional de Turín. Piranesi pudo tener acceso a todos estos dibujos de Juvarra por medio de los hermanos escenógrafos Domenico y Giuseppe Valeriani (1708-1761), quienes fueron maestros de Piranesi y probablemente tenían entonces los diseños de Juvarra.[631] Las sistemáticas escenas de cárceles representan iconográficamente el aparato represor del gobernante, así como el inframundo, el sitio donde los ímprobos debían permanecer hasta que el gobernante decidiera qué debía hacer con ellos, al igual que sucedía en el reino de los dioses, del que el terrenal era una réplica en miniatura. En cualquier caso los distintos diseños de prisiones que se habían ido desarrollando durante más de un siglo, acabaron en los primeros años del XVIII planteando propuestas donde los espacios mutaron de

630 MERINO, Esther. 2020. p. 186.

631 CABELLO, Pedro. *Las Carceri en la Obra de Piranesi. Teatralidad y Vanguardia en el S. XVIII*, sn.

pequeñas celdas angostas a estancias cada vez más amplias, en las que el desplazamiento de los puntos de fuga llegaba casi a desdibujar los límites espaciales, donde los elementos arquitectónicos que no conducían a ninguna parte producían una sensación de desasosiego, tal como los diseños de Juvarra para *Il Ciro* (Fig.222-223). Todos estos rasgos quedan ya reflejados en algunos diseños de Pietro Righini (1683-1742) (Fig.225), e incluso en obras anteriores, como el maravilloso grabado de Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1710) del MET denominado *Interior de una prisión* (Fig.224), y que unos años más tarde Piranesi llevó a su máxima expresión, convirtiendo el espacio cerrado que es la prisión en una especie de pesadilla creada por la indefinición espacial, tal como señala Delfín Rodríguez en su excelente estudio sobre Piranesi.[632]

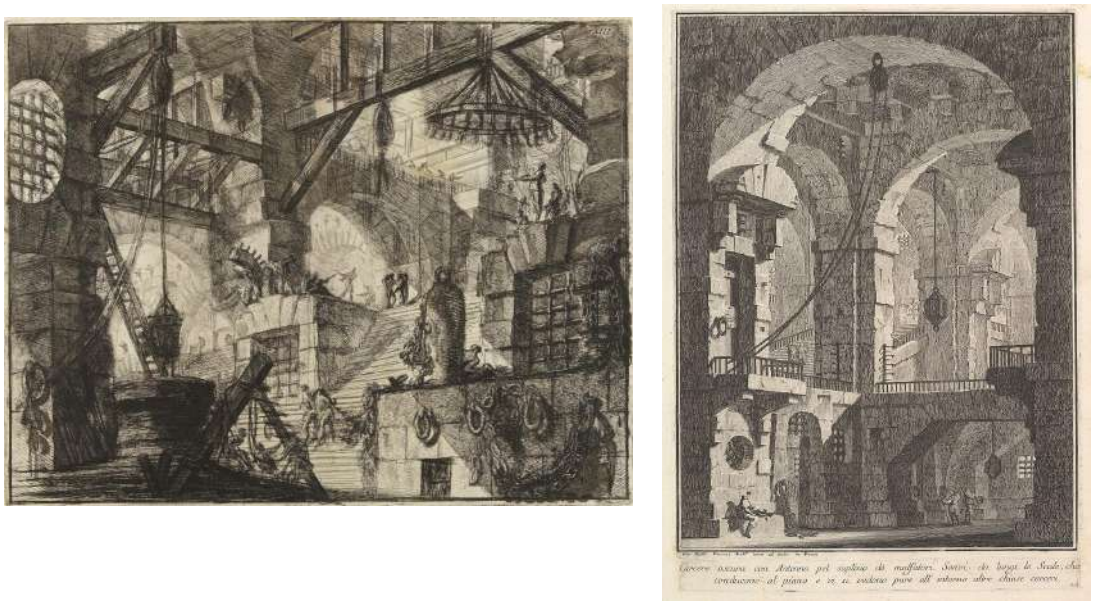


Fig 220, Fig 221. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Carceri d'Invenzione (1761)Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Carcere oscura, Prima parte di Architetture e Prospettive (1743)

632 RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín."Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos", 2019, Exposición: Biblioteca Nacional de España, (7 de mayo al 22 de septiembre de 2019), *Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, p.37.

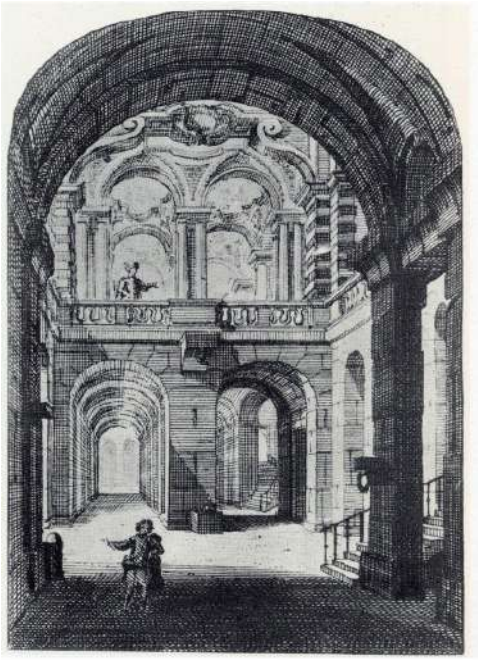


Figura 79:
Archi sotterranei e carcere
Incisione
Bologna, Museo della Musica, Lo. 5117

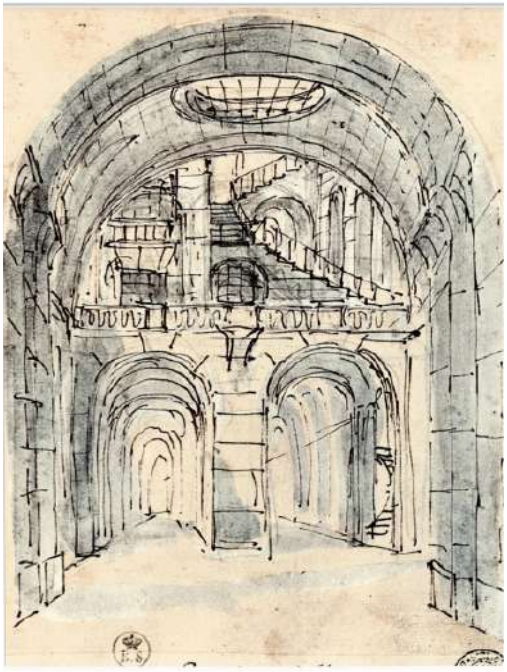


Figura 80:
Archi sotterranei e carcere
Disegno a penna, acquerello grigio-azzurro
Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. 59,4 f. 87

Fig 222, Fig 223. Boceto de Archi Sotterranei e carcere de Juvarra, para Il Ciro, Biblioteca Nazinale di Torino, Ris. 59,4f. 87, y diseño escenográfico de Archi Sotterranei e carcere de Juvarra, para Il Ciro, Museo della Musica di Bologna, Lo. 5117.



Fig 224. Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1710), Prigone, 1680-1710, Dim:15,4 x 22,5 cm, MET, N.Y., Accession nº: 2018.839.173 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390346

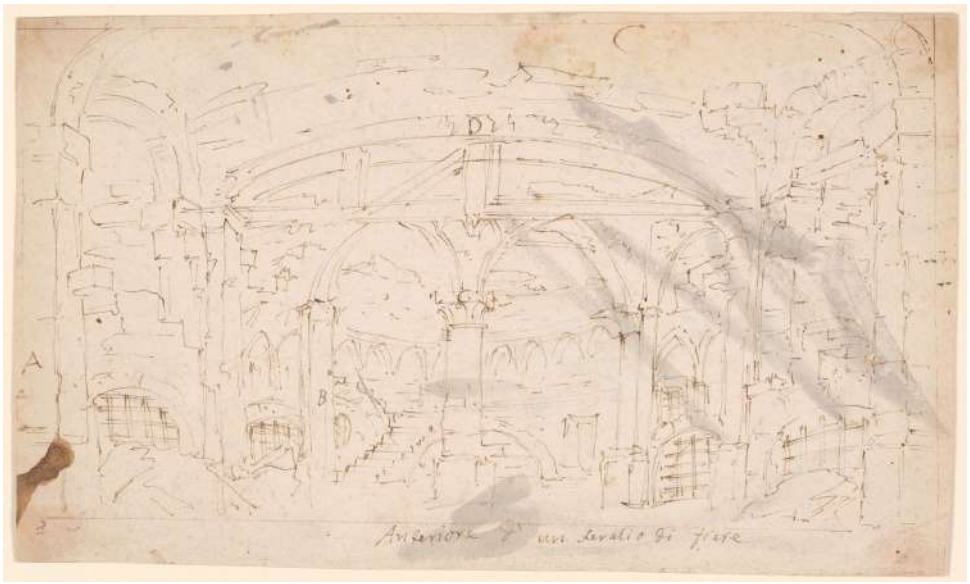


Fig 225. Boceto de Pietro Righini (1683-1742) Interior de una prisión, Morgan Library & Museum, 194 x 279 mm, / Accession Number: 1982.75:539/ ID 187357
http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=187357

El boceto para la escena primera del tercer acto, titulada *Salone* (Fig.226), enmarcada de nuevo con un cortinaje en la parte superior, se resuelve por medio de un espacio centralizado en el que unas escaleras, casi en conexión con el arco escénico, dan acceso a la arquitectura que se desarrolla a dos niveles por medio de unos graderíos y una serie de arcos con dobles columnas que solo se interrumpen por la sucesión de arcos que ocupa el centro del nivel inferior de la composición. En el nivel superior una balaustrada que va alternando pequeñas balconadas curvas y una sucesión de columnas dan continuidad a toda la estructura.

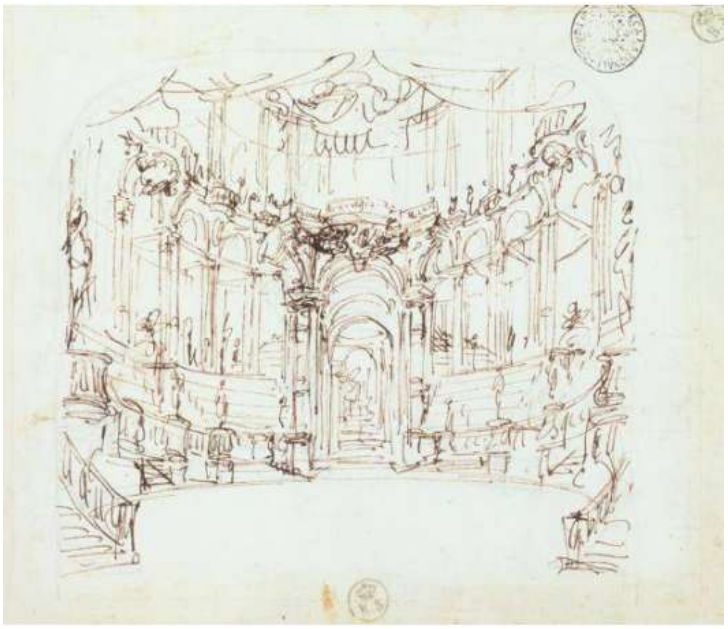


Fig 226. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto III, escena 1, 1714, Salone dove è adunato il Senato e Popolo romano (Salón donde se reúnen el Senado y el pueblo romano), Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 94 (3)

El boceto correspondiente a la escena *Appartamento* (Fig.227), muestra un primer plano con dos nichos en los que se ubican unas estatuas bajo una especie de dosel, flanqueadas por unas delgadas dobles columnas. El centro del espacio está marcado por lo que parece ser una doble columna adosada, que distribuye a izquierda y derecha la arquitectura por medio de unos esbeltos arcos, en sendos lados, que dan paso a otro espacio por medio de unas escaleras, separados por columnas de fuste liso sobre las que

se desarrolla un pequeño entablamento sobre cuya línea de imposta se asientan unas bóvedas. Esta tipología escénica que durante todo el siglo XVII había sido representada por medio de profusas decoraciones en los paramentos, techos decorados con lámparas o artesonados, y demás ornamentos que mostraran el poder económico y social del propietario de dichas riquezas, pasa aquí a representarse por medio de una arquitectura clásica, en la que los excesos decorativos barrocos han desaparecido completamente.

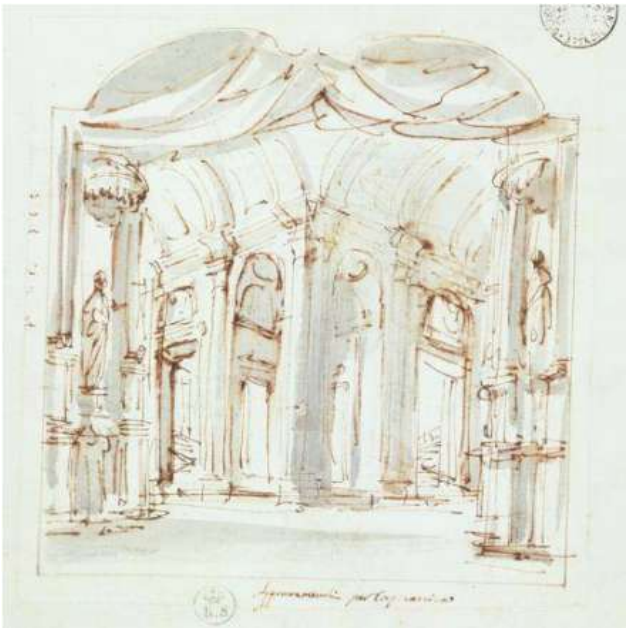


Fig 227. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, acto III, escena 7, 1714, Appartamento in casa di Fabio dove è rattenuto Claudio, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 87 (2)

Una solución muy similar se aprecia, tanto en el tipo de ordenamiento arquitectónico, como en el perspectivo, en uno de los diseños que Juvarra realizó para *Il Ciro* (Fig.228) de Alessandro Scarlatti (1660-1725), obra que fue representada en el Teatro del Palacio de la Cancillería de Roma en 1712,[633]en concreto la escena siete del acto tres, denominada *Jardín del patio de la ciudad*. Al igual que las *carceri*, este tipo de diseño escenográfico está muy en conexión con los diseños de Ferdinando Bibiena.

633 Ilustración del libreto de *Il Ciro. Dramma posto in musica dal signor Alessandro Scarlatti, e rappresentato in Roma l'anno 1712*, Roma 1712, lámina en p. 62. Para las ilustraciones de este libreto ver también inv. A 112023.



Fig 228. Diseño escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Il Ciro, 1712, Acto III, escena 7, Gabinete de grabados de KSD (Colecciones de Arte Estatales de Dresde), 139 x 96 mm https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/951244

El diseño correspondiente a la última escena denominada *Atrio in casa di Lucio Papirio* (Fig.229), se encuentra dentro de la tipología escénica, establecida en la iconografía escenográfica durante todo el siglo XVII como alusión al poder material del gobernante, que, normalmente, se solía representar por medio de diseños basados en ambientes exteriores. Juvarra planteó aquí un amplio espacio interior que se distribuye en las diversas trayectorias, que más que mostrar insinúan los espacios existentes, como ocurre también en el segundo nivel en el que a penar una pequeña balaustrada indica la existencia de un espacio superior de donde parece proceder la luz que genera el juego de luces y sombras. Se muestra como un amplio patio donde tres grandes arcos generan tres espacios abovedados con diferentes trayectorias. Los arcos laterales avanzan hasta el primer plano de la composición mostrando respectivamente la columna del lado

derecho y la pilastra del lado izquierdo, y dan acceso a unas estancias donde se dejan ver unas escaleras que conducen a la parte superior, mientras se conectan al espacio del arco central por medio de las columnas pareadas de fuste liso que se alzan sobre unos pedestales.



Fig 229. Boceto escenográfico de Filippo Juvarra (1678-1736) para Lucio Papirio, última escena, 1714, Atrio in casa di Lucio Papirio, Biblioteca Nacional de Turín, Ris. 59,4 carta. 56 (2)

Este tipo de arquitectura y disposición se plantea en varios diseños de Juvarra, como se aprecia algunos de los bocetos del *Victoria & Albert Museum* (Fig.230), donde potentes arquitecturas generan un espacio centralizado en el que discurren tres trayectorias marcadas por enormes arcos, fórmula que remite a modelos romanos.



Fig 230. Boceto de Filippo Juvarra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, 287x213, nº: 8426:77.

Filippo Juvarra fue sin duda el principal renovador de la tradición iconográfica barroca y clasicista. Las magníficas escenas que realizó en los años en los que desarrolló su actividad en Roma, fundamentales para efectuar y comprender el paso al siglo XVIII y la transición a la estética neoclásica, constituyen un testimonio esencial: tanto de las aportaciones escenográficas del arquitecto, siempre centradas en un riguroso estudio de la espacialidad, que preludian muchos de los planteamientos piranesianos; como de las propuestas para materializar las audaces iniciativas del Cardenal Pietro Ottoboni para asentar la reforma literaria y teatral de la Academia Arcadiana.

Entre la última década del siglo XVII y los primeros dos decenios del XVIII, se llevó a cabo una reformulación del léxico del teatro y la ópera en Roma bajo el patrocinio del Cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740), uno de los mayores promotores y mecenas de la Roma de finales del *Settecento*, quien a su vez había visitado en varias ocasiones los

festejos de los últimos Medici en Florencia,[634]quien se encargó de atraer a un importante número de artistas procedentes de todos los ámbitos del arte.

Los complejos mecanismos que movieron este proceso, iniciado desde la llegada de Cristina de Suecia a Roma, y con la formación de la *Accademia Reale* primero y posteriormente de la *Accademia Arcadia*, cuyo relevo tomó enérgicamente el Cardenal Pietro Ottoboni, miembro de ésta última, son difícilmente asimilables sin estudiar tanto lo que perseguían los principio arcadianos, como lo que fueron los primeros motores y los transmisores de este programa especulativo, los libretos de las diversas obras que formaron parte del punto de inflexión, tanto estético como literario, del *drama per musica*, un género sometido en aquellos años a un proceso radical de transformación desde el punto de vista tanto del contenido como de la forma. La Academia Arcadia surge posteriormente a la desaparición de la *Accademia Reale* en 1689, tras la muerte de Cristina de Suecia, su patrona. Los miembros fundadores de esta academia fueron un grupo de catorce caballeros de distintos ámbitos: poesía, clero, derecho y política, quienes comenzaron a reunirse en un jardín cercano a *San Pietro In Montorio* el 5 de octubre de 1690, fecha del aniversario de la muerte de su patrona fundadora, para debatir sobre diversos temas relacionados con la poesía, el arte y la ciencia. Entre estos catorce integrantes se encontraban los genoveses Paolo Antonio del Nero (1666-1718), que estuvo en la corte de Madrid llamado por el duque de Monteleone,[635]y el poeta y abogado Pompeo Figari (-/1730); además de Silvio Stampiglia (1664-1725), Vicenzo Leonio (1650-1720),[636] Agostino Maria Taja (-/1712), Giovanni Maria Crescimbeni (1663-1728), Giuseppe Paolucci (1661-1730), Melchiorre Maggio, Paolo Coardi, Carlo Tommaso di Tournon (1668-1710), Giovanni Battis Felice Zappi (1667-1719) y Gianvicenzo Gravina (1664-1718), Giacomo Vicinelli, Paolo Antonio Viti.[637]

Esta institución cuestionaba la estética barroca y proponía una alternativa ante la producción masiva de dramas musicales del siglo XVII, que consideraban, en su gran mayoría, superficiales, reclamando el retorno a la sencillez y a los ideales del clasicismo

634 MERINO, Esther. 2020. p. 190.

635 CRESCIMBENI, Giovanni Mario. *Notizie istoriche degli Arcadi morti, Roma*, Antonio de' Rossi, 1720, t. II, pp. 66-68. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044089261119&view=1up&seq=89

636 DIXON, Susan. M. *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and It's Garden in eighteenth-century Rome*, University of Delaware, 2006, p.19.

637 Web Oficial de la Academia Arcadia: https://www.accademiadellarcadia.it/storia/la-fondazione/

tomando como autores de referencia a Homero, Dante (1265-1321) o Petrarca (1304-1374). Para lograr este complejo objetivo fue necesario el trabajo y el apoyo de grandes personalidades que se fueron agregando como miembros arcades, como: el Cardenal Pamphili (1653-1730), protector y libretista de Handel (1685-1759); Alessandro Scarlatti (1660-1725); Pietro Metastasio (1698-1782), autor de varios libretos de Vivaldi (1678-1741) y Handel; Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718), y el propio Cardenal Ottoboni, entre otros. Los preceptos postulados por los cofrades/arcades fueron una inspiración para muchos otros artistas en diversas ciudades de Italia donde se fueron creando colonias, siendo la Colonia Arcadiana *Liguistica* de Génova anexionada en 1705,[638] llegando a haber en 1728 cuarenta colonias de la Academia Arcadia diseminadas por toda Italia.[639]

Además de su adscripción a la Academia Arcadiana Ottoboni pudo imponer una verdadera política cultural en Roma gracias al riguroso control que tuvo en todo momento de estos proyectos reformadores. El respaldo de el Papa Alejandro VIII (1610-1691), y el considerable patrimonio que poseía el cardenal, le permitieron controlar no solo la creación del libreto como autor, sino también la orientación musical y representación escénica, gracias a los numerosos músicos y artístas que tenía bajo su protección directa.[640] Es en este contexto en el que se han de entender los logros devenidos por la sinergia que se produjo entre Juvarra y Ottoboni, que dio cuerpo a una ideología y a una renovación del repertorio teatral y escenográfico, planteando una nueva forma de entender el clasicismo y la antigüedad. Juvarra superó los planteamiento de Bibiena creando un nuevo estilo más libre basado en la sucesión de planos espaciales e instauró una poética escenográfica basada en espacios ideales, donde ya no interesaba reflejar el realismo arquitectónico, sino una transfiguración, de éste. Este concepto se evidencia especialmente en los diseños escenográficos, en los que a través de una arquitectura muy depurada respecto a las propuestas barrocas basadas en la artificiosidad de los elementos ornamentales y en los grandes despliegues y efectos de la maquinaria escénica, Juvarra optó por otros cauces para lograr el asombro de los

638 Para las colonias de Arcadia y sus emblemas: *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze, delle lettere umane e dela poesia / scritta da Gio. Mário Crescimbeni, primo custode generale; pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima adunanza*. Londra, 1804. Getty Research Institute. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6c27s777&view=2up&seq=154

639 DIXON, Susan. M., Delaware. 2006, p. 21.

640 STAFFIERI, Gloria. "I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale". *Studi Musicale*, 35, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, p. 135.

espectadores de estas obras, como por ejemplo los efectos lumínicos, o por medio de unos entornos preferentemente naturalistas. Son escenas en como las mostradas en Lucio Papirio las que presentan estos rasgos, así como la adopción de los planteamientos de los Bibiena de las escenas anguladas, aunque reinterpretados por Juvarra creando unas escenas con una asimetría mucho más contenida.

Si bien es cierto que las mencionadas contribuciones de Juvarra proporcionaron un nuevo léxico escénico, en todos los sentidos, su mayor aportación fue la ruptura con el esquema de los cuatro elementos que había estado vigente durante todo el siglo XVII, así como la división buontalentiana del cielo y el infierno. Juvarra estableció una simplificación en un único plano terrenal donde dioses, héroes y hombres coexisten en un entorno arcádico y paradisíaco en el que se desarrollan asuntos relacionados con la ética y la moral, que a modo de espejo social eran asimilados por el público, y cuyo contexto ideal, era por tanto el de la ambientación ajardinada o agreste,[641]ambientación que se presentaba de forma temprana en la escena de la merienda campestre de Chiavistelli para *Il Greco in Troia* (1688). Todo ello supuso una auténtica revolución dentro del ámbito escenográfico sobre el que artistas como los hermanos Galliari desarrollaron sus propuestas, siendo esta nueva línea escenográfica donde la espectacularidad, derivada de los aparatos y máquinas escénicas, pasó a basarse en el desarrollo de los efectos que produce la dispersión lumínica y los ambientes producidos por los elementos atmosféricos, lo que incidía en la necesidad de ambientes exteriores, de paisajes variopintos, inspirada en los fundamentos de la tradición clásica como símbolo de prestigio, a favor de un mayor orden racional, de una marcada claridad expositiva y una armoniosa sencillez, a modo de revulsivo ante las fórmulas teatrales que habían imperado durante el *Seicento*, cuyos textos se creaban por medio de la hibridación de la tragedia antigua y moderna con predilección por las escenas ajardinadas como ambiente donde desarrollar el género pastoral que se había ido imponiendo como representación ideal de esa arcadia remota, todo ello orientado a la creación de representaciones teatrales "útiles".[642]

641 MERINO, Esther. Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 27, 2021 p. 31.

642 BLICHMANN, Diana. Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle “performance” pubbliche nella Roma del primo Settecento, p. 239-280. https://books.openedition.org/efr/17277?lang=es

3.3.1.1. Filippo Juvarra

Si bien es cierto que la nutrida corte de artistas que el Cardenal Pietro Ottoboni logró atraer y mantener bajo su protección directa, para dar forma a las iniciativas que llevó a cabo en Roma, contaba con grandes personalidades de todos los campos del arte: músicos, poetas, filósofos, escenógrafos, diplomáticos, etc, fue el arquitecto y escenógrafo Filippo Juvarra (1678-1736) el que mejor supo asumir el papel de auténtico brazo ejecutor de las ideas del cardenal, jugando un papel crucial en Roma.

Filippo Juvarra nació en Mesina en 1678 y fue allí mismo donde comenzaron sus primeros años de formación artística bajo la tutela de su propio padre, quien ejercía la profesión de platero. Sus primeros trabajos se desarrollaron en su ciudad natal, siendo estos encargos proyectos para decoraciones de distintos festejos, entre las que destacan los festejos para celebrar la proclamación como monarca de Felipe V de España,[643]siendo en Mesina donde también trabajaría en el proyecto de remodelación de la Iglesia de San Gregorio entre 1703 y 1705.[644] El joven Juvarra viajó a Roma en 1704, donde llevó a cabo buena parte de su formación arquitectónica como discípulo de una de las personalidades más importantes dentro del ámbito de la arquitectura en ese momento, el ya mencionado Carlo Fontana (1634-1714), uno de los personajes más involucrados en la reflexión y desarrollo del espacio teatral romano,[645] cuyos preceptos asimila y reelabora Juvarra. En 1705 ganó el Concurso Clementino de la Academia de San Lucas con un proyecto para un palacio, entrando a formar parte de esta institución y encargándose, en ese mismo año, de las decoraciones para el funeral del emperador Leopoldo I de Austria (1640-1705).[646] Unos años más tarde, en 1708, asumió el proyecto de la capilla dedicada a San Felipe, encargada por la familia Antamoro, en la iglesia de *San Girolamo della Carità* en Roma. Se trata de la única obra que Juvarra

643 GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "La coronación de Vittorio Amadeo de Saboya en 1713. Acerca del ritual como pacto entre el príncipe y sus súbditos", en *Visiones de un Imperio en Fiesta*, (Dir): Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, Fundación Carlos de Amberes, 2016. p. 289.

644 Para el proyecto de remodelación de la Iglesia de San Gregorio: LENZO, Fulvio. Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio. *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura" Andrea Palladio"*, 2003, no 15, pp. 195-214.

645 MERINO, Esther. Carlo Fontana. Planta del Teatro Tordinona, 1671, en un documento notarial de 1695, en Escenarios de Poder III, 2016. p.117.

646 https://web.archive.org/web/20070326042914/http://www.haendel.it/scenografie/juvarra.htm

pudo realizar en Roma, y cuyo diseño se encuentra entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España,[647]a pesar de los importantes contactos que tenía el arquitecto en aquella época.[648]

Su experiencia en el terreno de las decoraciones para festejos le llevaron en 1706 a Nápoles,[649] donde se encargó del diseño de unas escenografías para el Teatro San Bartolomeo,[650]donde coincidió con uno de los discípulos de Ferdinando Bibiena, Giuseppe Cappelli, de quien posiblemente adquirió el interés por el estudio de la perspectiva oblicua bibienesca,[651]siendo ese mismo año en el que realizó también el proyecto para el palacio del Margrave de Hesse-Kassel en Alemania.[652]De regreso a Roma y con una experiencia importante como arquitecto y escenógrafo, Juvarra tuvo una actividad muy intensa entre los años 1709 y 1714, aunque lo cierto es que ya en 1708 Juvarra había elaborado algunos diseños como el *apparato per l'oratorio della Passione di Cristo nella sala Riaria del palazzo della Cancelleria*, probablemente en colaboración con Giovanni Francesco Pellegrini, un ingeniero, escenógrafo y maquinista teatral, que desde su entrada en la corte ottoboniana en 1695, se había ocupado de las decoraciones interiores de la Cancelleria, incluidos los de la escenografía del teatro doméstico y los de la *Quarantore* en la basílica de San Lorenzo in Dámaso, y quien probablemente apoyó la entrada de a su colega mesinés en el círculo del cardenal, antes de la contratación oficial de Juvarra en 1709.[653]

---

647 http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000023137 Diseño de Juvarra para la capilla Antamoro en la iglesia de San Girolamo della Carità en Roma, 1708, Dib/15/18/19, B 8182.

648 RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. Dibujos de Arquitectura y Ornamentación del Siglo XVIII, Juvarra, Filippo (Messina, 1678 - Madrid, 1736) Proyecto para la Capilla Antamoro en San Girolamo della Carità (1708) Dib/15/18/19 B 8182.

649 Para el desarrollo de la escenografía asociada a la ópera seria en Nápoles y la asimilación por parte de Juvarra de las propuestas escénicas de Ferdinando Bibiena: IVALDI, Armando Fabio. Tradurre nella scena. Tradizione e innovazione nella scenografia napoletana del' 700. in *Il Viaggio della Traduzione*, 2007, Firenze University Press, pp. 210-23**0.**

650 ASTARITA, Tommaso. *A Companion to Early Modern Naples*, Brill, Leiden- Bonton, 2013, p.397.

651 BLICHMANN, Diana. Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento, In *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740): Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie* [en línea]. Roma: Publications de l'École française de Rome, 2021. https://books.openedition.org/efr/17277?lang=es

652 http://dbe.rah.es/biografias/15496/filippo-juvarra

653 MANFREDI, Tommaso. Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano. Il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe, Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 44 (2010) Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom pp.314-315.

Durante esta etapa, con un bagaje importante y siempre con los modelos de referencia de los grandes arquitectos como Miguel Ángel (1475-1564), Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580), Borromini (1599-1667) y Bernini (1598-1680), Juvarra realizó diversos diseños, especialmente para el Cardenal Pietro Ottoboni,[654]a cuyo servicio puso todo un repertorio de propuestas arquitectónicas destinadas a distintos proyectos, entre los que se incluyó la construcción del Teatro Ottoboni en el Palacio de la Cancillería en 1709: convertido tras su inauguración a finales de 1689 en el mayor centro cultural de Roma, superando a su predecesor Francesco Barberini, quien también ejerció una gran labor de mecenazgo, donde Juvarra llevó a cabo las diversas escenografías de los montajes llevados a cabo en este centro.

Su actividad en Roma se asocia también a otro de los grandes centros teatrales, el Teatro *Capranica*, abierto al público en 1695, remodelado bajo la dirección de uno de los discípulos de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), el arquitecto Tomaso Mattei (1652-1726). Su escenario fue modificado según los diseños de Juvarra en 1713 para su reapertura en la temporada de carnaval de 1714, tras su clausura entre 1699 y 1711 por mandato de Inocencio XII (1615-1700), donde Mesina tuvo la oportunidad para la puesta en escena de lo que fueron las nuevas propuestas operísticas y escenográficas.[655]

Sin embargo, también asumió otros encargos, como algunos diseños escenográficos que realizó en 1713 para el teatro de la reina Maria Casimira de Polonia (1641-1716) en el Palacio Zuccari,[656]donde desde 1710 había realizado ya diversas escenografías, o el proyecto para la construcción de un teatro en Génova, también en ese mismo año. En 1714 marchó a Piamonte, donde hizo una fulgurante carrera, que abarcó casi dos décadas, en la corte de los Saboya bajo la protección de Víctor Amadeo II de Saboya[657](1666-1732), quien le nombró primer arquitecto de la corte. Sin olvidar su

654 Para el estudio de la actividad de Juvarra en el contexto de las producciones escenográficas romanas, y especialmente las auspiciadas por Pietro Ottoboni: BADOLATO, Nicola. All'occhio, all'udito ed al pensiero. Gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, in *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016.

655 PEZONE, Maria Gabriella. *Carlo Buratti: architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Alinea Editrice, Firenze, 2008. p.78.

656 BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*. *Aproximaciones al Barroco Español*, Akal, Madrid, 1990, p.80.

657 Entre los distintos encargos que Juvarra realizó como escenógrafo para los Saboya se encuentran: el aparato funerario de Giovanna Battista de Saboya (1644-1724) en 1724, de Anna Maria d'Orléans (1669-1728) en 1728 y del propio Victor Amedeo II de Saboya en 1732. Así como distintos encargos arquitectónicos, que se centraron especialmente en Turín, donde contribuyó en la ordenación urbanística que amplió la ciudad hacia el oeste según un sistema ortogonal introducido por Ascanio Vitozzi y Carlo di Castellamonte, cuyo proyecto incluía la construcción

incursión a tierras portuguesas entre 1719 y 1720, reclamado por Juan V (1689-1750) para la construcción del Palacio en Mafra (1719-20) y el diseño de la Iglesia Patriarcal, siendo nombrado Caballero de Cristo por el rey,[658]después de lo cual viajó a Londres y París. De nuevo en Italia y como reputado arquitecto continuó asumiendo importantes encargos como el trazado de la cúpula de la iglesia de San Andrés en Mantua o el diseño de la fachada del Duomo de Milán.[659] En 1735 marchó a Madrid requerido por el monarca español Felipe V de Borbón (1683-1746), para quien proyectó el Palacio Real de Aranjuez, y el Palacio de La Granja de San Ildefonso: para el que diseñó la gran galería y los dormitorios reales, así como la fachada monumental que da a los jardines, donde dispuso un orden compuesto gigante que articuló la planta baja y la principal.

En cuanto al nuevo Palacio Real de Madrid, Juvarra comenzó con los diseños y las directrices constructivas de la nueva residencia real, planteamiento del que ha quedado un modelo de madera y un proyecto de la fachada en la BIblioteca Nacional de España[660] cuando el 31 de enero de 1736 falleció. La labor del arquitecto de Mesina fue entonces continuada por uno de sus discípulos, Giovanni Battista Sachetti (1690-1764), quien llegó a Madrid ese mismo año e intervino en la fachada proyectada por Juvarra para el Palacio de San Ildefonso, asumiendo posteriormente el proyecto del Palacio Real de Madrid, aunque sin seguir las directrices de Juvarra. El carácter escenográfico y fue siempre una constante en las propuestas de Juvarra, tanto en los imponentes diseños de escenario para las diferentes óperas en las que trabajó, como en los proyectos constructivos de carácter público: como se refleja en el boceto de la Biblioteca Nacional de España que el arquitecto de Mesina realizó para la fachada y la plaza de *San Giovanni in Laterano* datado entre 1705 y 1715,[661]donde por medio de unos rapidísimos trazos dispone un espacio en el que se distribuye la monumental fachada.

---

del Palacio Martini di Cigala (1716), y de los *Quartieri Militari* (1716-1728); y proyectos arquitectónicos como: la Basílica de Superga (1717-1731); el palacio suburbano conocido como *Palazzina di Stupinigi* (1729-1733), o el Palacio Madama de Turín, (1718-1721), del que llegó a concluir la parte central con la escalera monumental, fórmula que pasó a establecerse como un modelo tipológico que se difundió por Europa. / Real Academia de la Historia http://dbe.rah.es/biografias/15496/filippo-juvarra

658 LLAGUNO y AMÍROLA, Eugenio.; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauracion / por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustin Cean Bermudez...* ; Tomo I [Tomo IV], Madrid: Imprenta Real, 1829, p.223. BNE http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013547&page=1

659 LLAGUNO y AMÍROLA, Eugenio; CEÁN BERMÚDEZ,. Madrid: Imprenta Real, 1829, p.224.

660 Fachada principal del proyecto de Juvarra para el nuevo Palacio Real de Madrid: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000019484

661 Proyecto de Fillipo Juvarra para la fachada y plaza de *San Giovanni in Laterano*, (1705-1715); BNE, Sala Goya. Bellas Artes, Dib/15/18/32, B 8172, Dim: 123 x 202 mm. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000018412

Juvarra aportó al siglo XVIII no sólo un nuevo lenguaje escénico basado en unas arquitecturas clásicas limpias, depuradas de toda adicción ornamental innecesaria, en formas completamente depuradas asimiladas del lenguaje arquitectónico berniniano por medio de su maestro, Carlo Fontana, sino también, como señaló Delfín Rodriguez, una *consideración distinta del poder figurativo del dibujo, medio privilegiado para expresar las ideas del arquitecto, con independencia de que tuviese la oportunidad real de construir*. Esta idea pretendía finalizar con una escisión disciplinar que tenía su origen en Rafael, cuando el Urbinate definió, a principios del XVI, el sistema de proyección ortogonal como propio de los arquitectos, dejando la perspectiva como patrimonio de los pintores. Juvarra apostaba por una orientación pictórica del dibujo arquitectónico entendido como expresión de libertad creadora que daba lugar a creaciones fantásticas, filosofía evidenciada a través de sus diversos diseños en los que se mezclan elementos arquitectónicos de la tradición clasicista, del mundo antiguo, de la tradición barroca, renacentista, incluso islámica, que quedan sin embargo completamente integrados y relacionadas entre sí a modo de *auténticas meditaciones ahistóricas con todos los fragmentos históricos posibles* decía Rodríguez, aportaciones de las que dio buena cuenta Piranesi en sus dibujos.[662]

Una de las cualidades más característica de Juvarra es que sus diseños aportan una cualidad figurativa a la arquitectura en su carácter pictórico, sin renunciar a los parámetros espaciales de lo arquitectónico, rasgo en el que incidió el propio Piranesi, y este excepcional rasgo se presenta especialmente en los proyectos escenográficos de Juvarra en Roma, antes de que marchara a Turín. En su dibujos como atinadamente afirmó igualmente Delfín Rodriguez, sus arquitecturas se convierten en figura, en imagen. Sus diseños son por tanto experimentaciones donde se presentan distintas formas de articulación siempre por medio de unas arquitecturas que se interrelacionan con el espacio y la luz, concepto que se apreciaba especialmente en sus diseños escénicos, en los que el espacio está formado a base de distintos planos, a modo de capas, según la proyección de la luz.

662 RODRÌGUEZ RUIZ, Delfín. La Arquitectura dibujada de Filippo Juvarra, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año XXXI, nº 119, (1 trimestre), 1994, S/n.

3.3.2. Festa sull'acua -1716

Uno de los montajes que mejor muestra las semblanzas como escenógrafo de Domenico Parodi y que al mismo tiempo manifiesta el grado de sofisticación al que se había llegado en este tipo de representaciones en Génova, fue la imponente maquinaria efímera que diseñó Domenico Parodi para ser montada en el puerto de Génova con motivo de la recepción del príncipe electo Carlo Alberto Gaetano de Baviera (1697-1745), futuro emperador Giuseppe II. Se trató en este caso, de una estructura que Parodi creó para la celebración de *La festa sull'acqua* **(**Figs. 231, 232, 233) en Génova el 23 de julio, un festejo donde se representaron escenas de baile, música y actuaciones teatrales, para la que diseñó una arquitectura de planta centralizada en forma de dodecaedro a la que se accedía por una escalera que daba a una entrada adintelada. Cada una de las caras está unida a la contigua por medio de unas pilastras con cuatro acanaladuras, sobre las que discurre un friso, y sobre éste una parte superior en forma de pirámide dodecagonal regular rematada por una estatua de Neptuno, dios del mar, elemento que había proporcionado gran parte de la riqueza de la República de Génova, que entronca además con la concepción del universo de Tales de Mileto para el que el agua era el origen de todo el universo, y sobre el que se asentaba la imponente estructura efímera.

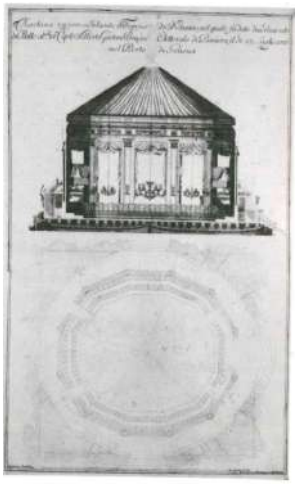
Alrededor de la construcción dodecaédrica hay una estructura rocosa con una serie de aperturas, a modo de palcos, donde la gente puede observar el espectáculo en esta especie de isla artificial. La arquitectura que Domenico plantea en este diseño remite en cierto modo a los modelos de baptisterios, idea nada desdeñable si se tiene en cuenta el contexto acuático en el que se inserta el aparato escenográfico. La estructura circundante parece plantearse más bien como una especie de gruta, elemento relacionado en numerosas ocasione con el entorno acuático que remite simbólicamente al concepto de una vuelta a lo primigenio, a un renacimiento, en consonancia con la estructura arquitectónica que representa el templo de Neptuno, a donde el honorable invitado era transportado en una galera entre fuegos artificiales. El interior de la arquitectura efímera era un auténtico salón palaciego iluminado con quince lámparas de cristales de roca, donde se dispusieron diversas columnas y pilastras de orden dórico: tal vez en alusión al fortalecimiento de la corona imperial por medio de la presencia de Carlos Alberto, quien daría continuidad al imperio; y a sus relaciones con Génova. E

igualmente se colocaron unas cortinas de seda blanca y verde, además de unos cortinajes de damasco rojo tras los que aparecían dos tritones echando agua.[663]

A este impresionante despliegue se suma que el lugar donde se emplazó el gran aparato escénico: en el centro y a la vista del gran arco que delimita la ciudad desde la linterna hasta el puerto de Sarzano, parece estar frente al palacio de los Durazzo, en alusión a uno de los cuatro señores que financian esta imponente representación, Carlo Emanuele Durazzo.[664]







663 GAVAZZA, Ezia. "Una festa di ballo per mare a Genova nel 1716", pp. 163-165, Liguria, en MAGNANI, Lauro, pp. 116-186, en FAGIOLO, Marcello. *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa. Italia Settentrionale,* 2007, Luca editori d´arte, Roma 2007. p.163.

664 GAVAZZA, Ezia. Roma 2007, p. 164.

Fig 231, Fig 232, Fig 233. Proyecto de Domenico Parodi para la maquinaria efímera, Macchine per festa sull'acqua que se realizó en el puerto de Génova para la recepción del príncipe electo Carlo Alberto Gaetano de Baviera. 1716. (Roma, Galleria nazionale della Farnesina). Imagen consultada en BOTTARO, Mario y PATERNOSTRO, Mario. Storia del Teatro a Genova. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. 1982. p. 64.

El vínculo con la estirpe de los Durazzo se confirma por medio de las conexiones existentes entre la decoración rocosa de la *Macchine per festa sull'acqua*, que es de hecho la misma que el propio Domenico diseñó para decorar la bóveda de una sala del palacio de Stefano Durazzo (1668-1744) en via del Campo, donde un fresco ilusionista muestra unas rocas abiertas al mar enmarcando a Neptuno dormido entre una serie de representaciones de los vientos, daban la sensación de que el espectador, desde el fondo del mar, se encontraba mirando a las divinidades marinas sobre la bóveda, como si de un acuario se tratara, participando así del efecto inmersivo de la estancia, denominada desde entonces Sala de Neptuno. El proyecto de Domenico Parodi refleja la gran versatilidad del artista en los distintos ámbitos: arquitectura, escultura y pintura, todo ello cohesionado a la perfección en este opulento diseño de espectáculo, donde a través de un complejo programa iconográfico estableció una estrecha conexión entre la *festa sul acqua*, auspiciada por Carlo Emanuele y el fresco del palacio Durazzo, proclamando a su mecenas, Stefano Durazzo, y por añadidura a la familia Durazzo, como Neptuno, realzando su papel de pacificador del territorio de Liguria.

Este tipo de obras vinculadas a la reproducción de la naturaleza y los ambientes ajardinados, fue una tendencia adoptada masivamente por prácticamente todas las familias nobles de Génova a comienzos del siglo XVIII, a raíz de la difusión de la exaltación de la naturaleza por parte Giovanni Battista Casaregi desde 1705 a través de la *Colonia Ligustica* de Arcadia. Los jardines, grutas y ninfeos se presentaban como espacios especiales en los que la naturaleza tenía un valor ético que manifestaba las cualidades intelectuales y espirituales de quienes promocionaban estas obras. Se trataba en definitiva de crear una especie de arcadia particular, integrada como espacio privilegiado en estancias interiores de las residencias nobiliarias que comenzaron a cuajarse de cuevas artificiales e ilusionistas, cavernas, rocosidades, etc, mientras en los espacios exteriores se proyectaban grandes terrazas, arboladas, pérgolas o ninfeos con esculturas mitológicas. Esta ola naturalista en Génova dio lugar a una nueva concepción del jardín, y en muchos casos, como experto, estos proyectos fueron confiados a

Domenico Parodi, ejemplos como fueron el *Palazzo dei Durazzo* en *via Balbi*, las villas de *Romairone* y la villa de *Pino Sottano*; en este último incluso creó la *sala della grotta* y el *baño de Diana*, utilizando falsas estalactitas, corales, conchas, espejos y divinidades que debían celebrar a Giovanni Luca II Durazzo y su esposa Paola Franzone. Ejemplos de las obras más originales y escenográficas de Parodi fueron, de hecho, la cueva falsa construida en el Palacio *Brignole Sale* para Anton Giulio II.[665] Parodi también intervino en el Palacio Nicolosio Lomellino cuando la familia Pallavicino quiso hacer esa actualización arcádica antes mencionada, donde Parodi se encargó de la disposición del jardín superior y del diseño del monumental ninfeo en el patio interior**.**

3.3.2.1 Domenico Parodi

El pintor, escultor y arquitecto Domenico Parodi (1672-1742) fue un reconocido artista, cuya formación corrió a cargo, además de su padre Filippo Parodi (1630-1702), del pintor genovés más importante de finales del XVII, Domenico Piola (1627-1703), amigo de su padre y su padrino, quien desarrolló una intensa actividad en Génova, especialmente al servicio de la familia Balbi. Cuando en la década de 1680 su padre se trasladó a Venecia, el joven Domenico estuvo bajo la tutela artística de Sebastiano Bombelli, época en la que realizó sus primeros cuadros. En 1694 regresó a Génova, donde realizó diversos encargos, especialmente de la familia Doria, tanto en Génova como en Roma, donde permaneció entre 1695 y 1699, y donde estuvo en contacto con Giovan Battista Gaulli (1639-1709) y Carlo Maratta (1625-1713), quienes fueron tanto inspiración como influencia para Domenico. De nuevo regresó a Génova en 1699 y trabajó como pintor de frescos, instalando su propio taller en 1702, tras el fallecimiento de su padre,[666]donde comenzó a colaborar Francesco Maria Biggi.

En esta primera década del siglo XVIII Domenico realizó importantes obras que mostraron la brillantez y originalidad del artista. En 1700 participó en el concurso para la realización de los frescos de la sala del Gran Consejo en el Palacio Ducal, siendo en

665 *Recensione della mostra "Domenico Parodi. L'Arcadia in giardino*, a Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, dal 13 aprile al 31 luglio 2022, a cura di Daniele Sanguineti e Laura Stagno: https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/domenico-parodi-artista-green-genova-barocca-recensione-mostra-palazzo-nicolosio-lomellino

666 Spinola.it: https://www.spinola.it/es/artisti/domenico-parodi/

esos mismos años cuando trabajó en un fresco en el Palacio Negroni, que representa las Glorias de la Familia. Igualmente fue contratado por la Orden Ignaciana en Génova, para quienes realizó los frescos de la capilla doméstica del Colegio de los Jesuitas y la reconstrucción de la cúpula de la iglesia del *Gesù* con pinturas y estucos, siendo al año siguiente (1710) cuando se le encargó la decoración de los aposentos privados de Anton Giulio II Brignole-Sale en el *Palazzo Rosso*, la denominada *sala della Grotta***,** donde Parodi realizó los frescos y las pinturas sobre madera donde se representa un entorno rocoso que convertía la estancia en una auténtica gruta por medio de todo un alarde de pintura ilusionista**.**

Su fama de artista polifacetico traspasó las fronteras italianas por medio de encargos como la realización del busto del rey de Portugal (1705-15) Juan V (1689-1750), mientras en Génova estaba completamente introyectado en los más exclusivos círculos nobiliarios para los que realizó diversos encargos en las respectivas residencias de la élite genovesa: en 1710 realizó la decoración al fresco de tres estancias del Palacio de Matteo Franzone, miembro de la Colonia Ligustica de Arcadi, con alegorías de Petrarca; entre 1712 y 1715 Gerolamo Ignazio Durazzo le encargó la representación de *Diana y Endimión* en una sala de su palacio, el actual Palacio Real de Génova, donde también realizó en 1725 una de sus obras más brillantes, la suntuosa *Galería de los Espejos*,[667] donde muestra sus capacidades como artista polifacético en esta obra integrada por pintura, escultura y arquitectura, compitiendo con las galerías de los Palacios *Colonna* y *Doria Pamphil*i en Roma, y con la famosa galería homónima en Versalles. Dicho talento poliédrico se manifestó de nuevo en un discurso de absoluta creatividad escénica en el gran ninfeo del patio del palacio de Stefano Pallavicino en la *Strada Nuova*.

La gran versatilidad de Domenico se trasluce de manera especial en los aparatos que diseñó para las diversas ceremonias y fiestas públicas y privadas, campo que fue muy propicio para la elaboración de complejos proyectos escenográficos con aparatos y arquitecturas efímeras. Este tipo de espectáculos daba cobijo a toda clase de creaciones: simulación de batallas navales, construcción de puertas y arcos monumentales,

[667] Mariangela Bruno - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81 (2014)
https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_%28Dizionario-Biografico%29/

mascaradas, fiestas ecuestres o fiestas de danza, carruseles, fuegos artificiales, etc. Los complejos montajes, al igual que ocurría en las representaciones teatrales, solían encargarse a los artistas más cualificados del momento, ya que el aparataje necesario para llevar a cabo estos magníficos despliegues, que muchas veces se hacían al aire libre y a vista de todo el mundo, requerían una gran destreza técnica, así como una gran experiencia por parte del diseñador de estos aparatos escenográficos, ya que la ingente cantidad de esfuerzo, tanto material, como intelectual, se traducía en la inversión de importantes cuantías presupuestarias destinadas a mostrar todo un programa específico y perfectamente ideado para cada evento.

Es por ello que Domenico, por su experiencia y su destreza en diversos campos de las artes como se ha mencionado, se convirtió en el personaje idóneo para llevar a cabo estas importantes y costosas empresas en las que se ponía en juego la reputación las diferentes estirpes familiares para las que llevó a cabo diversos proyectos, tanto en el ámbito religioso, donde realizó el aparato efímero para la canonización de Pío V en *S. Maria di Castello*, o para la beatificación de Francesco Regis en la iglesia de *Gesù*; así como fuera del ámbito religioso, realizó un espectáculo de fuegos artificiales para Giovanni Andrea III Doria-Pamphili.[668]

En 1716, por encargo del príncipe Giovanni Andrea III, llevó a cabo la restauración de las pinturas de la nave central de la abadía de San Matteo, realizadas por Cambiaso y Bergamasco en el siglo XVI, así como la supervisión de los trabajos en estuco en este mismo lugar. Su versatilidad artística se aplicó también al ámbito de la decoración de escenarios tanto en fiestas privadas como públicas, llevando a cabo este mismo año (1716) otros importantes montajes. Por un lado, realizó y supervisó una máquina de fuegos artificiales, donde se representó la *Caída de los Gigantes*, cuyo montaje se llevó a a cabo en el jardín del Palacio del Príncipe Giovanni Andrea III, para celebrar el nacimiento, el 13 de abril de 1716, del hijo mayor del emperador Carlos VI (1685-1740), Leopoldo Giovanni (1716-1716), que falleció con tan solo siete meses. El gran potencial desde el punto de vista escenográfico del tema de la rebelión de los Gigantes, de la mitología Olímpica, proporcionó a Parodi un vehículo perfecto para presentar una lectura simbólica del tema en cuestión por medio de la que se establecía una alusión a los turcos, encarnados en los gigantes dentro del contexto de la sexta Guerra Austro-

[668] Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-parodi_%28Dizionario-Biografico%29/

Turca que se estaba llevando a cabo entonces, un importante evento que mostraba la cercanía y lealtad de la familia Doria hacia el emperador.

3.3.3. Lucio Vero - 1719

Otro de los diseños escenográficos de factura bibienesca, en este caso de Francesco Bibiena (1659-1739), es el realizado para la obra *Lucio Vero*, con música de Francesco Gasparini (1661-1727) y libreto de Apostolo Zeno (1668-1750). Una de las obras más representativas del siglo XVIII, estrenada en 1699 en el Teatro Veneciano de San Giovanni Crisostomo con música de Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723), y puesta en escena en el Teatro *Falcone* de Génova en 1701.[669]

La narración, dentro del contexto histórico de la campaña Lucio Vero en el Este entre 162 y 166 se desarrollaba un año después de la victoria de Lucio en la guerra contra los partos. El emperador romano (Lucio Vero), que todavía se encontraba en el país ocupado, se había enamorado de la reina de Armenia Berenice, con la que pretendía casarse, pese a tener un compromiso anterior con Lucilla, hija del co-emperador Marco Aurelio, la cual viajó desde Roma para recuperar a su prometido, iniciando una revuelta con la ayuda de su confidente Claudio. Berenice, como personaje que encarna la lealtad, permanece fiel a su amado, el derrotado rey Vologeso, quien había sido arrestado tras un intento fallido de asesinar al emperador. La idea subyacente derivada del conflicto histórico establecía en síntesis un enfrentamiento entre occidente (Imperio Romano) y oriente (los partos).

La representación genovesa, cuyo libreto está impreso en diciembre de 1701, tal como consta en la dedicatoria del autor en el mismo, daba un pista interesante de la posible intencionalidad de la puesta en escena en Génova de esta obra. A finales del año 1700, con el fallecimiento del monarca español Carlos II con la se desestabilizó el frágil equilibrio de Europa, comprometiendo la neutralidad de Génova, donde como primera resonancia de la guerra iniciada entre Francia y el Imperio, el Dogo genovés, entonces

669 Libreto Genovés de *Lucio Vero*, 26 de diciembre de 1701 http://corago.unibo.it/libretto/DPC0001039 BELGRANO. Firenze, 1871. p.124.

Girolamo De Mari (1644-1702), tuvo que permitir el paso por territorio genovés a cuatro batallones franceses.[670]

En el mes de febrero de ese mismo año había llegado a Madrid Felipe V para ocupar el trono de la corona española, siendo reconocido como rey de España en las Cortes reunidas en el Convento de San Jerónimo el 8 de mayo, mientras por otro lado, ese mismo año (1701), se llevó a cabo la firma del tratado de Lisboa de 1701: un acuerdo por el que España firmaba con Portugal una alianza militar en la que se estableció que el rey Pedro II de Portugal prestaría su apoyo a Felipe V de España en detrimento del aspirante al trono Carlos de Austria, aunque este acuerdo se rompería en 1703, durante el transcurso de la guerra, y Portugal dejaría de apoyara a Felipe V, ya que Pedro II acusó al Borbón de no pagar las indemnizaciones establecidas y de no respetar la soberanía portuguesa sobre la Colonia del Sacramento, y a Luis XIV de no haber enviado en ayuda de Portugal el apoyo militar pactado ante la presencia de flotas inglesas y holandesas en la costa portuguesa. Con la opinión de que Francia pretendía anexionarse España como una más de sus provincias y se unió a la Gran Alianza formada por Inglaterra, las Provincias Unidas y el Sacro Imperio Romano Germánico, declarando como legítimo rey de España a Carlos de Austria y autorizando a la alianza a utilizar Portugal como base de operaciones de sus ejércitos contra España.[671]

Génova volvía a ejercer el papel de leal aliado español mientras Luis XIV se confabulaba, de alguna manera, con el imperio Otomano contra los Habsburgo en claro paralelismo del rey Vologeso quien había sido arrestado tras un intento fallido de asesinar al emperador, en relación al fallido intento de tomar Viena por parte del imperio Otomano, relación muy útil en el contexto genovés que manifestaba su situación ante la fractura europea y las alianzas francesas con el Imperio Otomano a fin de lograr la caída del Sacro Imperio Romano Germánico y con ella las pretensiones de acceso a la corona española por parte del archiduque Carlos.

670 https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-de-mari_(Dizionario-Biografico)

671 http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/5934330

En el *Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa* se conserva uno de los diseños escenográficos de Francesco Bibiena para esta ópera, datado en 1719 (Fig.234).[672] El dibujo de esta escenografía denominada *"Anfiteatro magníficamente ornamentado (escenario de la ópera Lucio Vero)*. llegó a Portugal en el equipaje del hijo de Francesco Bibiena, Giovanni Carlo (1717-1760), quien también fue arquitecto y escenógrafo activo en Portugal a partir de la segunda mitad del XVIII.[673]



Fig 234. Escenografía para Lucio Vero de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1719, Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, Nº inventario: 310 Des, 31,5 x 28,2.
http://museudearteantiga.pt/collections/drawings-and-prints/magnificently-ornate-amphitheatre

La espectacular imagen catalogada bajo el nombre de *Anfiteatro,*[674]permite ver, por medio de una sección, la parte interior en el lado izquierdo, y la exterior en el derecho. Se trata de un espacio centralizado con una impresionante estructura arquitectónica articulada por una superposición de órdenes a dos niveles por medio de columnas pareadas de orden compuesto, cuyos fustes marmóreos están anillados con elementos

672 Escenografía de Francesco Galli Bibiena para *Lucio Vero* en el *Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*: http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/desenhos-e-gravuras/anfiteatro-pomposamente-ornato

673 Sobre la procedencia del diseño de Francesco Galli Bibiena para *Lucio Vero*, en *Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=255998

674 Escenografía para *Lucio Vero* de Francesco Galli Bibiena (1659-1739), 1719, Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, Nº inventario: 310 Des, 31,5 x 28,2
http://museudearteantiga.pt/collections/drawings-and-prints/magnificently-ornate-amphitheatre

cúbicos, sobre las que discurre una balaustrada superior con escudos ciegos. En el nivel inferior se dispone una sucesión de dobles columnas a las que se adhieren tres esculturas de guerreros en el hemisferio izquierdo, estando la parte derecha decorada con la escultura de otro guerrero dispuesto en las columnas, bajo el que se encuentran otras tres esculturas de figuras femeninas.

Tanto la arquitectura como la decoración generan un ritmo visual que conduce al gran arco central que da acceso a otro espacio, donde una galería semicircular con columnas pareadas cierra el diseño. Precediendo el arco, un obelisco marca el centro de la composición y dirige la mirada hacia el escudo, conectando el nivel inferior con el superior, profusamente decorado a base de cortinajes y elementos cupulares, donde continúa la fórmula de columnas pareadas cuyos fustes pasan ahora a ser lisos completamente y con una pequeña decoración.
Dentro del discurso escenográfico de Francesco parece haber una cierta predilección por el desarrollo de estructuras centralizadas, como en el caso de este anfiteatro. Los modelos tipológicos de estas arquitecturas suelen encontrarse en el Coliseo romano, ya desde la época humanística. Sin embargo, en el XVIII los elementos clasicistas se conjugan con un decorativismo donde los elementos canónicos se disuelven en una especie de elección caprichosa por parte de los artistas que ya habían dejado atrás el mero interés de la restitución arqueológica, como se aprecia en el diseño atribuido a Francesco de la *Morgan Library* titulado *Patio de la prisión con figuras*,[675]donde se incluye un léxico arquitectónico que remite a modelos góticos por medio de la presencia de los arcos apuntados que se mezclan con vanos circulares y arcos de medio punto.

La escenografía de *Lucio Vero* se ha relacionado con el tratado "*L'Architettura maestra delle arti che la compongono*" de la etapa de Bibiena en Bolonia, y también fue vinculada por Delfín Rodríguez con otro diseño de Francesco Bibiena, prácticamente igual, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Fig.235)[676] Sin embargo, también guarda relación con un tercer dibujo, que manteniendo el mismo planteamiento

675 Diseño de Francesco Bibiena, *Patio de la prisión con figuras,* ca. 1720, The Morgan Library & Museum, Londres, 1982.75: 111. https://www.themorgan.org/drawings/item/187649

676 Escenografía de Francesco Galli Bibiena (1659-1739) para *Lucio Vero*, BNE, 1719, Dibujos de arquitectura italianos, Dib/14/46/10, 320 x 279 mm. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000021634

muestra ciertas diferencias respecto a los diseños de la misma Biblioteca Nacional de España y del *Museo Nacional de Arte Antiga* de Lisboa.



Fig 235. Escenografía de Francesco Galli Bibiena (1659-1739) para Lucio Vero, Biblioteca Nacional de España, 1719, Dibujos de arquitectura italianos, Dib/14/46/10, 320 x 279 mm.

Parece que el esquema arquitectónico sirvió de referencia para desarrollar una de las escenografías titulada *Reggia di Sole* (Fig.236), incluida en la pastoral de Francesco Lemer y Alessandro Scarlatti, *La virtù negli amori*, representada en el teatro Capranica de Roma en 1721. Dicha escena presenta una sucesión de espacios centralizados, el primero resuelto por una superposición de órdenes con columnas salomónicas pareadas en la parte inferior y pares de pilastras en la parte superior donde se cierra el friso circular que articula toda la escena, al igual que ocurre en el diseño Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Los espacios centralizados fueron una disposición muy propicia para desarrollar diseños arquitectónicos en los que hubiera una preeminencia de la línea curva, que artistas como Righini llevaron al paroxismo en escenas como el diseño de *Palacio* para *Il Medo*, obra representada en el teatro Ducal de Parma en 1728, donde se plantea una arquitectura áulica completamente ondulante.

Es precisamente el esquema compositivo y arquitectónico planteado en esta escenografía de *Lucio Vero*, al igual que en la de *La virtú negli amori* y la escena de puerto de *la Griselda,* uno de los aspectos distintivos de Francesco, que si bien pueden verse en algunas obras anteriores, se manifiesta de forma más acentuada en las proyectos elaborados tras su viaje a Roma en 1693, cuando comenzó a incorporar nuevas aportaciones desarrollando un léxico diferente al del estilo de su hermano Ferdinando. Esta fórmula consiste en disponer un gran arco central en el que confluyen tanto las fugas visuales como el resto de las arquitecturas.[677]

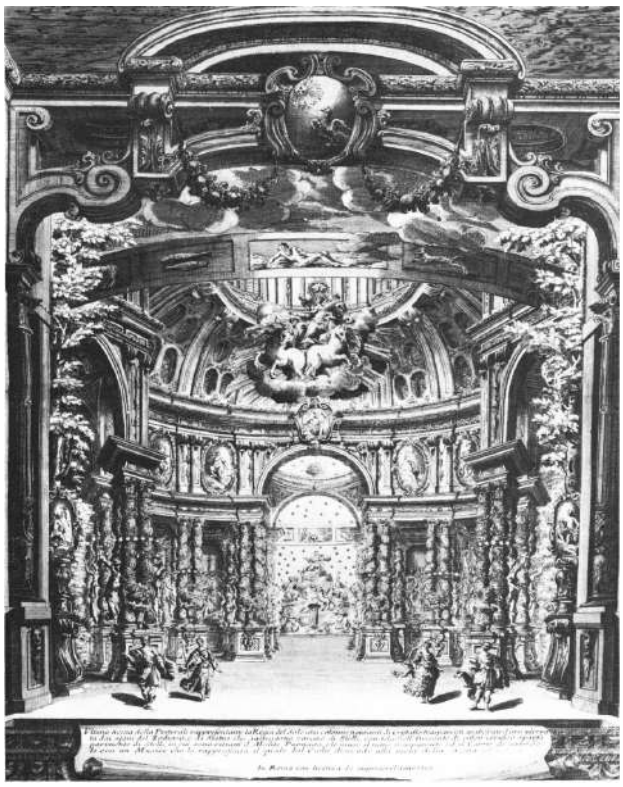


Fig 236. Diseño escenográfico de Francesco Bibiena (1656-1739), grabado por Filippo Vasconi (1688-1730), Reggia del Sole, para La virtù negli amori, 1721, Biblioteca Classense di Ravenna.

677 POVOLEDO, Elena. Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721), in *Rivista Italiana di Musicologia,* 1985 luglio-dicembre, Vol. 20, No. 2 (1985 luglio-dicembre), Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia, pp. 296-327, p.317.



Fig 237. Francesco Galli Bibiena (o escuela) (1659-1739), 1719, Colecciones gráficas y fotográficas del Castillo Sforzesco. Gabinete de dibujos, nº catálogo general: 02025999, 241 x 384 mm http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27430/

Más evidente resulta la relación con la lámina de las colecciones gráficas y fotográficas del Castillo Sforzesco de Milán (Fig.237), que estaba englobada en una encuadernación de varios dibujos del Marqués de Sardini bajo el título de *Prospettiva scenica*. Se trata de un dibujo que se corresponde directamente con la sección derecha del diseño escenográfico de Lisboa, aunque con algunas variaciones: como las columnas de orden compuesto que tienen el fuste completamente liso, en lugar de mostrar las aguas del mármol. A pesar de las evidentes similitudes y el desarrollo en perspectiva del espacio arquitectónico, el dibujo milanés tiene mucho menos detalle y está desprovisto del gran estudio de luces y sombras que sí tienen tanto la versión de Lisboa, como la de Madrid, por lo que podría plantearse que pudiera ser un dibujo preparatorio, o tal vez un ensayo de taller donde debieran realizarse diferentes propuestas sobre la misma escenografía. Observando los dibujos que se relacionan en torno al diseño escenográfico de *Lucio Vero*, y a pesar de las diferencias que plantea cada uno, de manera más o menos ostensible, se aprecia que hay un interés por mantener determinados elementos, como el planteamiento de la perspectiva, la misma articulación arquitectónica y espacial y el juego de luces y sombras que se genera por medio de ésta.

El diseño escenográfico de Francesco manifiesta el enorme y variado abanico de posibilidades del lenguaje arquitectónico que los Bibiena manejaban para la realización

de estos diseños, donde la arquitectura abarca prácticamente todo el espacio centralizado que se plantea en este *Anfiteatro*, donde se muestra toda la experiencia y el profundo conocimiento de Francesco, tanto de la arquitectura teatral en la que desarrolló sus más importantes proyectos como: el Teatro de *Nancy* (1709); el diseño del Teatro Filarmónico de Verona, además de su anterior etapa en Nápoles, donde fue requerido por el virrey Francisco Pacheco de Acuña en 1702 para realizar parte de los aparatos escenográficos para recepcionar la llegada de Felipe V de Borbón, como de la arquitectura clásica romana, que puso, tan solo un año después de haber realizado este diseño, al servicio del Teatro *D'Alibert*, el espacio teatral romano más importante en ese momento, cuya ampliación y remodelación asumió Francesco en 1720. El trabajo de Francesco en Roma estableció el asentamiento y continuidad de las propuestas escenográficas de los Bibiena.

Otro de los temas que llama la atención es la diferencia cronológica entre la datación del diseño que Francesco Bibiena realizó con motivo del estreno de *Lucio Vero* en el teatro romano *d'Alibert* en la temporada de carnaval de 1719,[678]y la fecha que consta en el libreto genovés, 1701.[679]

Los dos libretos de la obra, tanto el genovés de 1701, como el ejemplar de Roma de 1719, referencian a Apostolo Zeno como autor del texto. Sin embargo, mientras en el libreto romano sí figura Francesco Gasparini como compositor de la partitura de *Lucio Vero*, y Francesco Bibiena como inventor de las escenas, en el caso del libreto genovés no se menciona quién fue el responsable de la composición musical, ni tampoco se alude al escenógrafo. Esto lleva a preguntarse si los diseños escenográficos que se representaron en Génova fueron los mismos que se escenificaron en el teatro *d'Alibert* dieciocho años después. Por lo que respecta a la cronología es plausible que fueran los diseños bibienescos los que se pusieran ante el público genovés en 1701, ya que se sabe que tanto Ferdinando como Francesco estuvieron activos allí sobre esas fechas, más

678 Libreto de Roma para *Lucio Vero*, 1719, donde se referencia la autoría de las escenas diseñadas por Francesco Bibiena.
https://books.google.es/books?id=MPlgRmY4DwAC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=lucio+vero+Francesco+Bibiena&source=bl&ots=n5fNCLHCjr&sig=ACfU3U1ehe22_Gre9HhJCd8ZZ00zR2LkJw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiju76Ly_DsAhUMFRQKHaMCCEE4ChDoATAAegQIAhAC#v=onepage&q=lucio%20vero%20Francesco%20Bibiena&f=false

679 Facsímil del libreto genovés de *Lucio Vero* (1701) para ser representada en el Teatro Falcone:
http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/lib/i-mo-beu-90.c.13.2.pdf
Libreto romano de *Lucio Vero* (1719) para ser representada en el Teatro d'Alibert:
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/02/Lo02002/

todavía teniendo en cuenta que Francesco Bibiena trabajó como escenógrafo en el Falcone en 1701[680]

Sin embargo, y pese a la confusión que en ocasiones puedan aportar las distintas ediciones de los libretos, como se ha visto también en el caso de *L'Eraclea*, probablemente por la modificación de texto o de la partitura, la implementación o modificación de escenas, a fin de que encajaran mejor con los gustos locales según los casos -lo cual por otra parte era una práctica habitual-, el hecho de que Francesco Bibiena estuviera activo en Génova por esos años y las concomitancias estilísticas entre el diseño para *Lucio Vero* y las escenografías que tanto Ferdinando como Francesco estaban realizando ya desde finales del XVII, hacen verosímil la idea de que pueda ser la misma escenografía que se representó a principio del siglo XVIII.

3.3.4 La Griselda - 1721

Otra de las obras que se llevaron a Génova, ya bien entrado el siglo XVIII, en 1728,[681] fue *Griselda*, con música de Alessandro Scarlatti (1660-1725), estrenada en el Teatro Capranica en Roma en enero de 1721.[682]La *prima assoluta de Griselda* se representó en el Teatro Cocomero de Florencia en 1703,[683]siendo representada posteriormente en Nápoles (1706); Perugia (1707); Piacenza y Venecia (1708); Pavia (1710); Brescia (1716); Padova y de nuevo en Florencia (1719),[684]siendo Carlo Goldoni (1707-1793) el encargado de adaptar el libreto original de Griselda para la partitura de Vivaldi, estrenada en el teatro veneciano de San Samuele en 1735.

La trama se basaba en el cuento folclórico de la paciente Griselda, cuyo triunfo es el del amor, la fidelidad y la obediencia, frente a la crueldad, aparentemente sin sentido, de su

680 IVALDI, Armando Fabio. "Note in Margine all' Attività di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena a Genova", in *Palladio*, III serie, 28 (1979),1, p.108.

681 *La Griselda. Drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone la primavera dell'anno 1728. Sotto la protezione delle [...] dame e [...] cavalieri di Genova*. Genova: per il Franchelli, si vendono da Carlo Giuseppe Morone, [1728], http://www.urfm.braidense.it/rd/02513.pdf

682 *Griselda. Dramma per musica da recitarsi nella sala dell'ill.mo sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721. Dedicato all'ill.mo [...] D. Francesco M.a Ruspoli principe di Cerveteri*. In Roma: pe' Tinassi, si vendono nella libraria di Pietro Leone, 1721. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0022707

683 *Griselda. Drama per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1703,* Firenze: per Vincenzio Vangelisti, 1703. http://corago.unibo.it/evento/7B00000377

684 http://corago.unibo.it/opera/APC0003852

marido, el Rey de la Casa Saluzzo, al que ella soporta estoicamente con tanta fortaleza. El clímax de Griselda se da cuando finalmente se enfrenta con su marido Gualtiero, pero Costanza, la hija, intercede solventando la discusión y finalmente Gualtiero se convence de que su mujer, Griselda, es la esposa perfecta. *La Griselda* es un ejemplo de la tendencia hacia la ópera seria, un género operístico que estaba consolidándose en Europa a principios del siglo XVIII. No hay escenas cómicas, ni escenas de exhibición, ni dedicadas al espectáculo en esta obra. No hay monstruos, criaturas mitológicas, dioses ni magos, ni derramamiento de sangre. La historia gira en torno a un tema de carácter ético y derivaciones morales. Estas semblanzas muestran el proceso de transformación que dió la representación teatral durante los primeros años del siglo XVIII, fruto de las reacciones de la Academia Arcadiana, diseminada por toda Italia en sus distintas delegaciones, que había logrado asentar y desarrollar el cambio de estética, con especial relevancia del patrocinio del cardenal Ottoboni, cuyo brazo ejecutor fue Filippo Juvarra, asociado a estos mencionados valores en contraposición de los abusos escénicos y los enrevesados argumentos del teatro barroco, donde la escenografía de tipo ajardinada o campestre se establecía como el entorno predilecto para la nueva estética asociada a estos nuevos valores arcádicos donde los temas pastorales se convirtieron en los predilectos para representar esa vuelta al mundo clásico en un entorno bucólico, basándose precisamente Griselda en *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio (X, 10, "The Patient Griselda"). Respondiendo a estos planteamientos las obras, ya en esta segunda década del siglo XVIII presentaban una ostensible preeminencia de las escenas relacionadas de alguna manera con los ambientes agrestes y ajardinados, como ocurre en *La Griselda*, donde analizando la relación de mutaciones explicitadas en el libreto antes del comienzo del primer acto,[685]se aprecia un aumento de esta tipología escenográfica, incluyéndose en el segundo acto dos escenas: la primera titulada *Campagna con abitazione rusticale, boschetto, collina e caduta d'acque*; y la

685 Acto I: escena 1. *Luogo magnifico destinato per le pubbliche udienze. Dall'un de' lati trono sublime con due sedili. Dall'altro grandi del regno e popoli. Ordini militari in distanza*; escena 6. *Porto di mare vicino alla città. Navi che veleggiano in lontananza. Approda ricco naviglio dal quale sbarcano [...]*; escena 13. *Atrio nobile con ingresso agl'appartamenti reali, che si vedono in distanza*; escena 17. *Quarto reale nobilmente preparato per Costanza. Tavolino a parte con manto, scettro e corona.* Acto II: escena 1. *Campagna con abitazione rusticale, boschetto, collina e caduta d'acque*; escena 6. *Gran galleria*; escena 10. *Parte di selva con viali diversi e mare in lontano. In disparte capanna pastorale di Griselda, che vedesi aperta con letto rustico ed altre capanne contigue.* Acto III: escena 1. *Gabinetti reali con piccolo trono*; scena 8. *Passeggio delizioso ne'giardini reali*; escena 15. *Anfiteatrale che si va preparando con illuminazioni e altre pompe per le nozze.* En *Griselda. Dramma per musica da recitarsi nella sala dell'ill.mo sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721. Dedicato all'ill.mo [...] D. Francesco M.a Ruspoli principe di Cerveteri*. In Roma: pe' Tinassi, si vendono nella libraria di Pietro Leone, 1721, p.9. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0022707

décima *Parte di selva con viali diversi e mare in lontano. In disparte capanna pastorale di Griselda, che vedesi aperta con letto rustico ed altre capanne contigue*; y la escena octava del tercer acto, *Passeggio delizioso ne'giardini reali*.

Ante el cambiante clima europeo, que acabó por transformar sustancialmente el mapa político y físico del viejo continente la República de Génova, entonces bajo el gobierno del Dogo Luca Grimaldi, trataba de mostrar que su postura de obligada lealtad hacia una España que ya no gobernaba Italia, tal vez en un intento de manifestar la honradez y virtud de la República, por cuya alianza había soportado los embates de las distintas contiendas llevadas a cabo contra sus aliados españoles, ahora a disposición de la corte austríaca, por lo que la idea que se desprende del mensaje de Griselda finalmente, donde tras haber sido expuesta a numerosas pruebas vejatorias por su marido, el rey de Sicilia, la pastora Griselda muestra su lealtad hacia su marido, siendo por ello reconocida como legítima consorte, de lo que se deduce el mensaje implícito que revela que la verdadera prueba de la realeza no es el linaje, sino la virtud con la que se desenvuelve, lo que establecía un paralelismo evidente con Génova que se asociaba a este modelo de virtud estoica, tal vez ya como única opción posible.

Francesco Bibiena (1659-1739), fue el encargado de crear los diseños de escenas de esta ópera. También en el *Museo de arte Antiga de Lisboa*, se ha conservado uno de los diseños escenográficos que Francesco realizó para *Griselda* (Fig.238). Un inmenso arco central flanqueado por otros dos más pequeños conectan con otra estructura. Se repite el sistema de columnas pareadas de fuste liso y adornadas con un elemento que discurre helicoidalmente, y que evoca a las espiras de las columnas salomónicas, sobre potentes basamentos en toda la composición, tanto en las estructuras de los laterales como en el arco central. Tres volúmenes arquitectónicos que quedan articulados por las balaustradas a modo de puente, que generan dos pequeños arcos. Como se aprecia, la ordenación arquitectónica se ha descompuesto completamente, pasando aquí a ser una serie de elementos de distintos órdenes que se conjugan sin seguir las pautas de los órdenes clásicos.

Pese a que la imagen está muy amplificada, se aprecia el gran desarrollo de perspectiva, que guía la mirada, por medio de los grupos de columnas laterales y que se van cerrando ligeramente hacia la parte central, donde domina la composición un gran arco

sustentado por cuatro pares de columnas lisas pareadas, sobre las que se apoyan dos estatuas y arranca el arco rematado por un gran frontón partido curvo con volutas, decorado con lo que parece ser un escudo con banderas, y un segundo frontón triangular más pequeño coronado por otras dos figuras. Es precisamente en este arco central donde se aprecia la proximidad del espectador, por medio de un ligero planteamiento, que se aprecia, sobre todo, en los frontones que se abaten ligeramente ante la proximidad, mostrando su parte de inferior, dando la sensación de verosimilitud extrema, de poder atravesar el espacio ficticio.

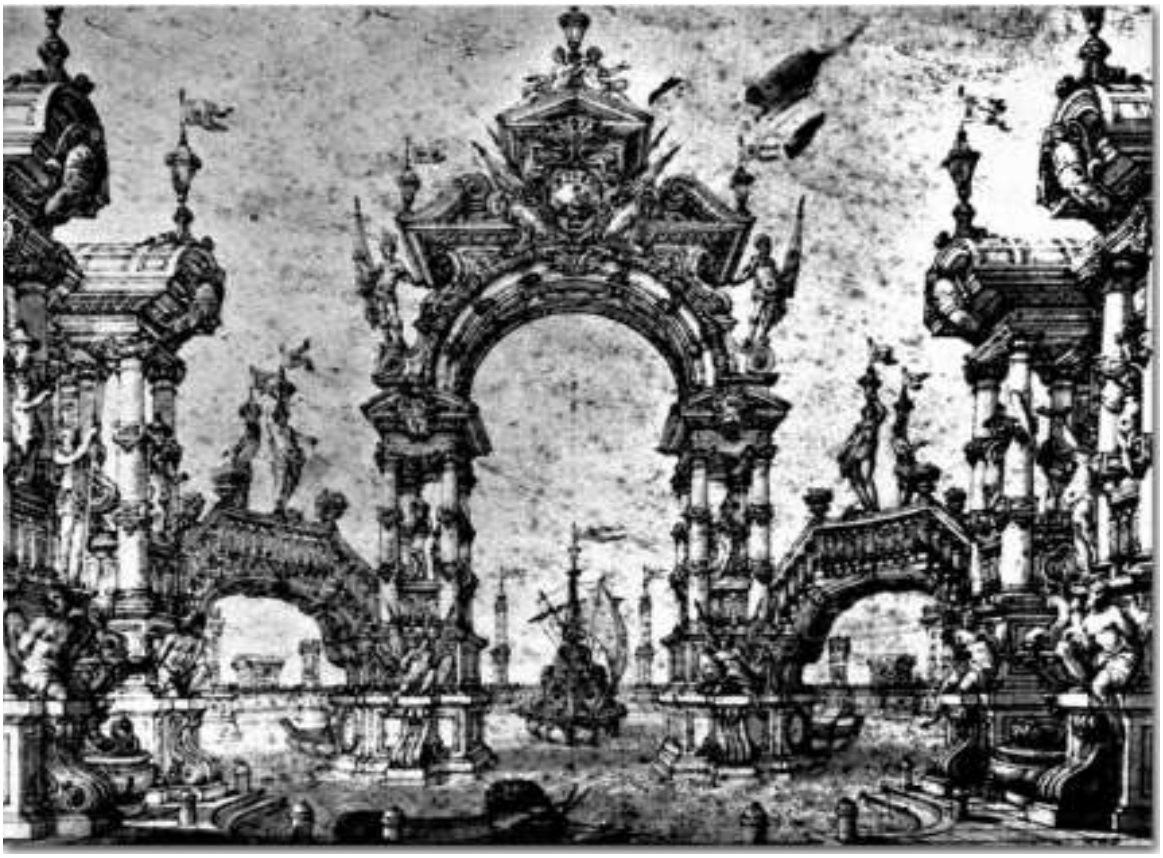


Fig 238. Francesco Bibiena. Boceto para escenografía del Acto 1, escena 6, Porto di mare, de La Griselda, Roma, Caprinica, 1721.

Esta imponente escenografía de Francesco Bibiena, relacionada con otra muy similar conservada en una colección privada en Mantua perteneciente a las mismas fechas y atribuida a Francesco Bibiena bajo el título *Porto di mare* (Fig.239), se presentaba como la segunda mutación escénica de la obra presenta un puerto marítimo. Las alusiones al elemento acuático codificado desde el siglo XVII en el esquema de los cuatro elementos representa además la conexión del comercio como generador de riquezas y por tanto

relacionado con la prosperidad, elemento que en este sentido es especialmente relevante para los enclaves marítimos esenciales de Italia como Venecia, Livorno y Génova y, al que remite simbólicamente la opulenta arquitectura. Formalmente, los mencionados elementos arquitectónicos planteados en las escena, donde se aprecia una constante insistencia en los entrantes y salientes de las molduras, las balaustradas, y especialmente en el arco central, cuya profusa decoración además de la carga simbólica en alusión a la dignidad y prosperidad del puerto como origen del desarrollo y riquezas de la ciudad, tiene el objetivo de generara un juego de luces y sombras para potenciar el efecto dramático de la escena.

Se trata igualmente de una escena en la que se muestra una habilidosa aplicación de elementos de la arquitectura áulica aplicados sin embargo a una escena marítima donde las dimensiones arquitectónicas adquierían unas proporciones gigantescas que plantean un espacio centralizado organizado por medio de los tres arcos a modo de serliana articulados por un juego de pares de columnas, decoradas con un elemento helicoidal que recorre el fusta aludiendo a la tipología de las espiras de la columna salomónica.

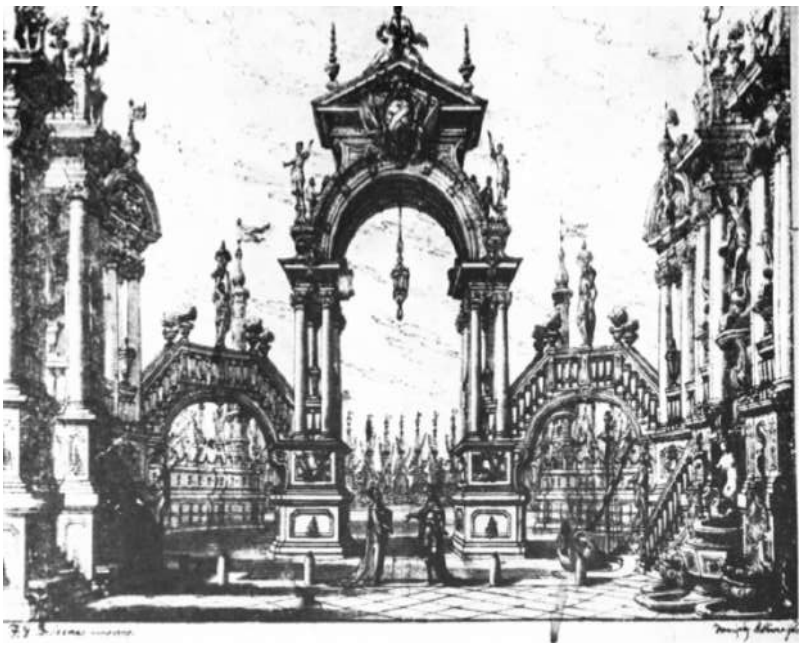


Fig 239. Diseño atribuido a Francesco Bibiena, 1720, Mantua (colección privada) a partir de POVOLEDO Elena, Incontri romani: francesco bibiena e giovanni paolo pannini (1719-1721), in Rivista Italiana di Musicologia, 1985 luglio-dicembre, Vol. 20, No. 2 (1985 luglio- dicembre), pp. 296-327, Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia.

3.3.4.1. Francesco Bibiena

El arquitecto y escenógrafo boloñés Francesco Bibiena (1659-1739), segundo hijo de Giovanni Maria Galli, fue el fundador, junto con su hermano Ferdinando, de la dinastía de escenógrafos Bibiena. De acuerdo a Luigi Crespi (1769) la madre de Francesco, lo colocó en la tienda de un comerciante, donde no hizo más que garabatear, siendo descubierta así su inclinación natural por el diseño. Comenzó a estudiar en la escuela de Pasinelli en el año de 1673 y después estudió con Carlo Cignani (1628-1719). Estudió con los pintores Lorenzo Pasinelli (1629-1700) y Cignani y también estudió cuadratura con Giulio Troili (1613 - 1685), Mauro Aldrovandini (1649-1680) y Giacomo Antonio Mannini (1646-1752). Trabajó en Piacenza, Parma y Roma y después se convirtió en arquitecto ducal en Mantua.[686]

En 1678, llevó a cabo la decoración de la habitación del senador Fantuzzi, y las dos perspectivas que hay en las *loggias*, encargándose también de la decoración de una estancia para el Conde de Novellara. En 1682, el duque Ranuccio Farnese, que había llamado a Ferdinando a la corte dos años antes, reclamó también a Francesco a Parma para trabajar en las fábricas ducales, así como en las decoraciones de algunas residencias y oratorios en Piacenza, entre los que destaca la decoración de la Villa Paveri Fontana, ahora Santucci Fontanelli, en la campiña de Parma.[687] Paulatinamente se fueron extendiendo los ejemplos del nuevo estilo de las escenografías de los Bibiena, del que Francesco, y especialmente su hermano Ferdinando, se reconocían como descubridores. Francesco fue llamado a Roma, donde permaneció tres años para pintar las escenas de algunos teatros, ocupando posteriormente el cargo de arquitecto del duque de Mantua. Entre 1679 y 1684 inició la brillante empresa decorativa en el Palazzo Fantuzzi de Bolonia, y en 1689 viajó a Génova para trabajar en algunos encargos de decoraciones teatrales, siendo requerido posteriormente por el duque Medinaceli, virrey de Nápoles, para la realización de diversas escenas teatrales. La década de los noventa del *Seicento* fue para Francesco, e igualmente para Ferdinando, la

686 CRISPI, Luigi. *Felsina pittrice, vite de' pittori Bolognesi*: tomo terzo. Ed. Marco Paglianiri. 1769. p. 97, pp. 96-99.
687 COCCIOLI MATROVITI, Ánna. *GALLI BIBIENA, Francesco. Diccionario biográfico de italianos – Volumen 51 (1998)*. Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-galli-bibiena_%28Dizionario-Biografico%29/

época en la que se intensificó la actividad escenográfica del artista, que abarcó toda su vida. En la corte de Farnese participó, junto a su hermano, en dos importantes espectáculos en las que ambos diseñaron las escenografías, los ballets *L'età dell'oro*[688]e *L'idea di tutte le perfezioni* en 1690,[689]que se realizaron con motivo de la boda de Odoardo con Dorotea Sofía de Neoburgo, y que inauguraron el Teatrino de corte construido por el boloñés Stefano Lolli.[690]Tan solo un año después, entre abril y mayo de 1691, por encargo de los condes Radini Tedeschi, Ferdinando y Francesco completaron la decoración de la capilla de San Antonio da Padova en la iglesia de *S. Maria di Campagna*.

Su actividad como escenógrafo también se desarrolló presencialmente en Nápoles gracias a la invitación del virrey Francisco Pacheco de Acuña en 1702, donde realizó parte de los aparatos escenográficos para recepcionar la llegada de Felipe V de Borbón, y donde llevó a cabo ese mismo año las escenografías para *Tiberio imperatore di Oriente* de Francesco Gasparini en el Teatro San Bartolomeo. Después, fue llamado por Leopoldo I y marchó a Viena en 1704, donde se encargó de la construcción del Gran Teatro de la Corte (el *Grosses Hoftheater* de Viena). El trabajo realizado en la corte vienesa debió captar la atención del Duque de Lorena,[691]quien asignó a Francesco el diseño del Teatro *Nancy*, cuya construcción se llevó a cabo entre abril de 1708 y noviembre de 1709. Con posterioridad, en 1713 Francesco regresó a Italia, donde siguió recibiendo numerosos encargos escenográficos: trabajó para el Teatro *Aurora* de Cento en 1716 y para el nuevo teatro *Regio Ducale* de Milán para el que hizo algunos diseños, y donde había diseñado anteriormente, en 1699, las escena para *Ariovisto* de Perti. La experiencia adquirida en los proyectos de teatros en los que había trabajado le llevaron

688 Ejemplar de la British Library de *L'età dell'oro, introduzione al balletto della serenissima signora principessa Margherita, e delle signore dame fatto rappresentare dal SereniSs Sig. Duca di Parma nel suo nuovo teatrino in occasione de' felicissimi sponsali del serenissimo Sig. principe Odoardo suo primogenito con la serenissima signora principessa Dorotea Sofia dI Neoburgo*, Piacenza, 1690:
https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0185

689 Ejemplar de Beinecke Rare Book and Manuscript Library in Yale University Library: *L'idea di tutte le perfezioni: introduzione al balletto de 'serenissimi principi Francesco, & Antonio Farnesi, fatto rappresentare dal sereniss. sig. duca di Parma nel suo nuovo teatrino, in occasione de 'felicissimi sponsali del serenissimo sig. principe Odoardo, suo primogenito, con la serenissima principessa Dorotea Sofia di Neoburgo / poesia del dottore Lotto Lotti attual servitore di SAS; e musica di Giuseppe Tosi*, Piacenza, 1690: https://collections.library.yale.edu/catalog/2032257

690 CRISPI, Luigi. Felsina pittrice, vite de' pittori Bolognesi: tomo terzo. Ed. Marco Paglianiri. 1769. p. 98, pp. 96-99.

691 DURAO ANTUNES, Eduardo., GOMES JANUARIO, Pedro. History and iconography in the architectural work of the Galli Bibiena – from the Nancy Opera House to the Lisbon Royal Opera House of Tagus, towards a three-dimensional reconstruction methodology. Universidad de Lisboa – Escuela de Arquitectura. 2018. p. 5.

ese mismo año (1716) a diseñar lo que fue uno de los más brillantes recintos de espectáculos de Italia, el Teatro Filarmónico de Verona, estrenado en 1732 con la representación de la obra *La Fida ninfa*, para la que Francesco realizó las escenografías. En Bolonia, donde se encargó de las escenografías de *Apollo generoso* de Perti en 1698, volvió a estar activo en el diseño de las escenografías para *Merope* (1717) y *Fedeltà Coronata* (1727), ambas de Giuseppe Maria Orlandi (1676-1760), sin dejar de lado la actividad arquitectónica, reflejada en los diseños que realizó tanto para el arco de Meloncello en 1718, como para el altar de la iglesia de S. Maria di Galliera. La actividad en Bolonia debió compaginarla con los encargos que recibió en Reggio Emilia, donde entre 1715 a 1717 realizó las escenas para dos obras de Francesco Gasparini: *Il Tartaro della Cina* (1715) y *Ciro* (1716); y las de *la Conquista del vello D'Oro* de Bononcini (1717) en el Teatro Comunale.

El primer viaje que Francesco realizó a Roma en 1693, año en el que trabajó en las escenografías del *Seleuco* para su representación en el Teatro *Tordinona,* y en 1695 en los diseños de las escenas de *Penelope casta*, *Giustino* y *Muzio Scevola*, representadas de nuevo en el mismo Tordinona, fue sin duda un punto de inflexión en su carrera. Regresó de nuevo a la Ciudad Eterna para llevar a cabo una serie de importante comisiones escenográficas entre 1719 y 1722, como *Lucio Vero* y *Astianatte*, ambas representadas en el Teatro *d'Alibert* como parte del programa del carnaval de 1719,[692]encargándose al año siguiente (1720) de las escenas de *Amore e Maestà* y *Faramondo* representadas igualmente en el Teatro d'Alibert, cuya remodelación llevó a cabo Francesco; y de las de *Griselda* en 1721 para su representación en el Teatro Capranica. Sus experiencias arquitectónicas y escenográficas se reflejaron en la elaboración de sus obras: *L'architettura civile* (Parma, 1711); *L'architettura maestra dell'arti che la compongono* (texto inédito); y *Varie opere di prospettiva*, (Bolonia, 1703-1708), donde al igual que su hermano Ferdinando, se refleja su inquietud didáctica y el interés de preservación de los modelos que se habían convertido en el marchamo de la estirpe de escenógrafos boloñeses, que continuó hasta prácticamente la mitad del siglo XVIII. Esta faceta didáctica se reflejó en su regreso a Bolonia en 1726, donde, al igual que su hermano, realizó una importante labor docente en la Academia de Bolonia,

692 COCCIOLI MATROVITI, Ánna. *GALLI BIBIENA, Francesco. Diccionario biográfico de italianos – Volumen 51 (1998)*. Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-galli-bibiena_%28Dizionario-Biografico%29/

donde enseñó geometría, arquitectura y perspectiva, y donde fue nombrado Príncipe en 1735, cuatro años antes del fallecimiento del artista en su ciudad natal.

3.3.5. Il Medo - 1728

Il Medo con texto de Carlo Innozenzo Frugoni (1692-1768) y música de Leonardo Vinci (1690-1730), fue una ópera realizada en 1728 en el Teatro ducal de Parma como parte de las celebraciones por unión matrimonial del duque de Parma Antonio Farnese (1679-1731) y Enrichetta D'Este (1702-1777). La imponente obra contó con las coreografías de Francesco Massimiliano Pagnini, los diseños de vestuario de Natale Canziani y los diseños escenográficos de Pietro Righini, además de la participación del insigne Farinelli, tal como figura en el propio libreto.[693]Representación escenificada en Palermo en 1734 con partitura de Leo Leonardo (1694-1744) y readaptada posteriormente para su representación en Viena en 1735, esta vez bajo el título de *Medea riconosciuta*,[694]volviendo a crearse una nueva partitura para el carnaval de 1753 por Girolamo Abos.

La ópera narra cómo la hechicera Medea trataba de entregar el reino de Aetus a su hijo Medo.

Medea, Medo y Perse son los protagonistas principales del drama junto a Giasone (Jasón), quien se enamora de la hechicera en sus dos manifestaciones y es incapaz de elegir entre las dos. Medea es temible y asesina, y para vengarse de Perse, lo vuelve loco con un talismán envenenado. Con ocasión de la boda soberana entre Antonio Farnese (1679-1731) y Enrichetta D'Este (1702-1777) en 1728, que resultó ser un infructuoso intento de asegurar la sucesión (ya que el duque murió sin herederos en 1731, y el ducado de Parma pasó a Carlos de Borbón, hijo de Isabel Farnesio), Righini se ocupó del montaje escenográfico que se diseñó en honor a dicho acontecimiento, ocupándose del equipamiento para la entrada en la ciudad de la nueva duquesa, así como del resto de asuntos relacionados con el evento, que incluía: la puesta en escena de *Le nozze di Nettuno l'Ecuestre con Anfitrite* de Carlo Innocenzo Frugoni (1692-

693*Medo. Dramma per musica di Comante Eginetico pastore arcade da rappresentarsi nel nuovo Ducal Teatro di Parma la primavera dell'anno 1728. Dedicato all'altezza serenissima di Enrichetta d'Este duchessa regnante di Parma e Piacenza &c*. - In Parma: per gl'eredi di Paolo Monti, 1728
http://corago.unibo.it/esemplare/7ACB003125/DPC0001581

694 http://corago.unibo.it/libretto/DRT0027889

1768), cuyo grabado con el vestíbulo del templo de Neptuno se conserva en el Fondo Collezione Ronchini, y el diseño de las escenas de la nueva obra *Il Medo*, con libreto del poeta de la corte Carlo Innozenzo Frugoni y música de Leonardo Vinci (1690-1730).[695] En esta nueva ópera, Medea, su hijo Medo y Perse fueron los protagonistas del drama. En este caso, la historia aborda los intentos de la hechicera Medea para entregar el reino de Aetus a su hijo Medo. El personaje de Jasón fue agregado por Furgoni y se convirtió en un héroe romántico importante. *Il Medo* reflejaba el drama político de la familia Farnese. El personaje de Jasón está atrapado continuamente entre dos amores, como estuvo el duque cuando tuvo que renunciar a su amante para casarse con Enrichetta D'Este, y Medea puede identificarse como Isabel Farnese, que ganó el ducado de Parma para su hijo.[696]Las escenografías elaboradas por Righini para *Medo*, fueron presentadas también en Génova en el mismo año en que se estrenó la obra en Parma, 1728.[697]Dicha simultaneidad de la representación respondería probablemente a un intento por parte de Génova de manifestar la inconformidad hacia la aceptación del monarca borbónico, nieto del histórico enemigo hispano- genovés, Luis XIV, que ocupaba el trono español.

Se han conservado los impresionantes diseños de Pietro Righini para esta obra, cuya espectacularidad hizo que el propio Frugoni expresara su satisfacción con las escenografías comparando al escenógrafo con el pintor Apeles (352 a. C.-308 a. C), en un poema incluido en la obra *Opere Poetiche* (Vol.I), publicado en la estamperia real de Parma en 1779,[698]siendo uno de los raros casos en los que el libretista alaba directamente el trabajo del escenógrafo. El grabado que ilustra la segunda escena del primer acto (Fig.240) muestra un espacio centralizado formado por medio de cinco arcos unidos conectados por medio de una solución de dobles columnas pareadas anilladas de orden jónico: uno central, y dos a sendos lados. Sobre éstos, cuatro grupos de columnas, que probablemente conecten con una parte superior. Articulando los dos niveles una sinuosa balaustrada corrida sobre la que se encuentran dos estatuas ubicadas sobre las claves de los arcos laterales. Al fondo se abre otra vista, donde se aprecian una

695 FELDMAN, Martha. *Opera and Sovereignty - transforming myths in eighteenth-century Italy*. Chicago. The University of Chicago Press. 2007. p.142.
696 LAURENCE, Rita. *Medo, Opera | Details | Allmusic*. Allmusic, 2020. https://www.allmusic.com/composition/medo-opera-mc0002485889.
697 BELGRANO. Firenze 1871, p.126.
698 VIALE FERRERO, Mercedes. Stage and set, in BIANCONI, Lorenzo & PASTELLI, Giorgio. *Opera on Stage*, The University of Chicago Press, p.18.

serie de elementos arquitectónicos que aluden al orden rústico y a la ruina por medio de arcos, escalinatas, torres, torreones, etc, donde se encuentra también un obelisco, mientras el espacio intermedio más próximo a los arcos, está ocupado por una serie de pequeñas embarcaciones. La refinada elaboración de los arcos contrasta con la sobriedad y el rusticismo del ambiente que se encuentra en segundo plano, más cercano a las fórmulas del *Seicento*, aunque con una distribución espacial mucho más compleja.

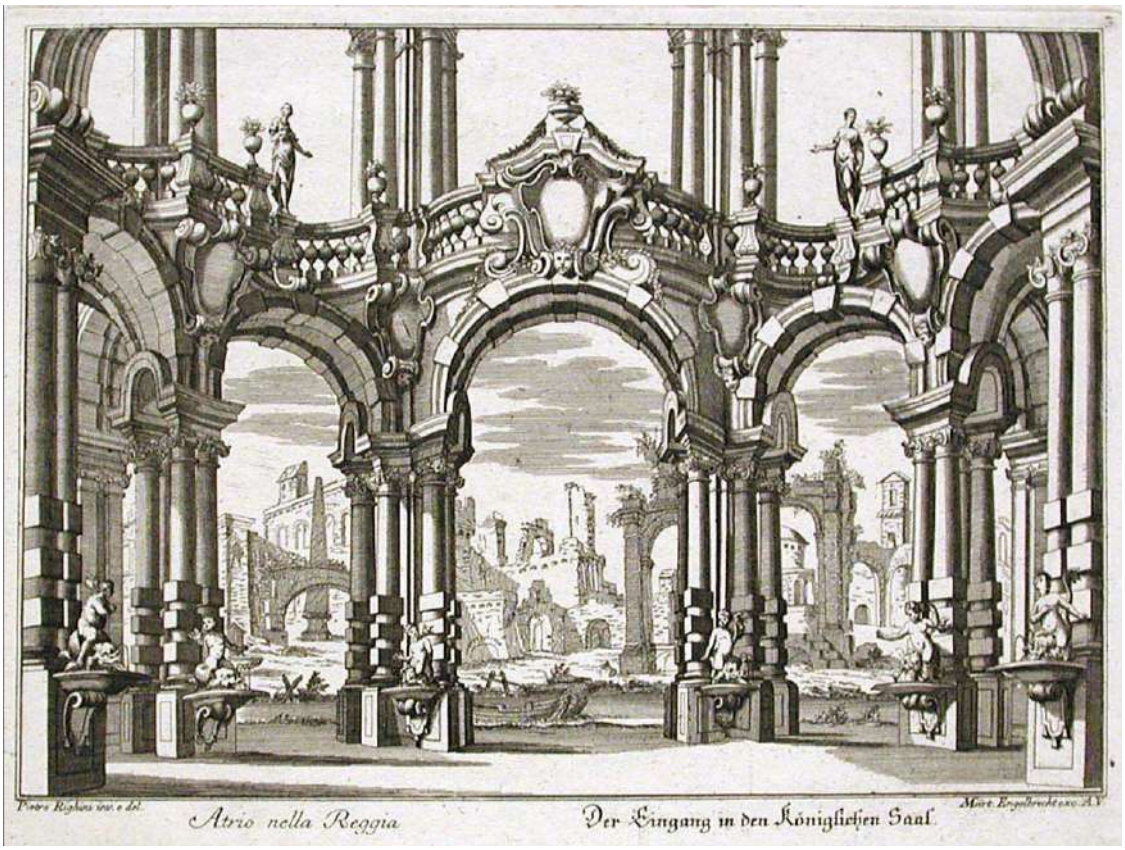


Fig 240. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Acto I, escena 2, Porch in the Palace, nº 71.227.4, http://collection.imamuseum.org/artwork/74064/#object-info

En general las escenografías muestran una clara asimilación de los modelos bibienescos que se combinan sin embargo con las aportaciones del propio Righini. El resultado es en un tipo de diseños muy efectistas, que aluden más bien a unas arquitecturas fantásticas, donde Righini combinó elementos del gusto por las ruinas y lo medieval de influencia boloñesa,[699]con un uso extraordinario de la perspectiva, a través de una profundidad espacial muy limitada y un espacio escénico reducido, dilatado horizontalmente con

[699] DELON, Michel. Encyclopedia of the Enlightenment. Routledge - Taylor & Francis Group. p. 1335.

varios puntos de fuga, donde el orden arquitectónico no es tan importante como el efecto visual que producen.

Las escenas de Righini no son una mera asimilación del lenguaje bibienesco, son una reinterpretación actualizada de éstos por medio de la inclusión de elementos propios de la arquitectura medieval y el gusto por la ruina, aun cuando los modelos tipológicos remitan a los diseños de la familia de escenógrafos boloñeses, las obras de Righini tienen un carácter más fantástico, cuyas composiciones se basan en una construcción perspectiva asimétrica pero ordenada con inclusión de nuevos modelos de influencia arquitectónica, que presagian incluso en ciertos casos, los *revivals* que se avecinaban, motivo por el que las fabulosas escenografías de Righini se reutilizaron en Parma durante varias décadas: por ejemplo, en 1745 para *Didone Abbandonata* de Pietro Metastasio y en 1756 en algunos ballets. Aún casi a puertas del XIX con motivo del Carnaval de 1787, su diseño para el escenario de una prisión fue restaurado y reutilizado para la obra *Xerxes* por Saverio Bettinelli (1718-1808) creado por el colegio de nobles.

En la siguiente escenografía, *Galeria* (Fig.241), vemos otra de las escenas tipo que formaron parte del repertorio escénico de todo el siglo anterior, pero bajo los postulados de la nueva plástica escenográfica que se estaba implantando desde principìos de siglo, donde el espacio se prolonga horizontalmente proyectándose fuera de la visión del espectador, a la manera de las composiciones bibienescas. Sin embargo, Righini incluye otra trayectoria visual que discurre hacia el fondo de la composición a partir del arco central formado por dos pilastras, a la manera de algunas composiciones de Juvarra, lo que trasluce el inmenso repertorio arquitectónico que manejaba, como por ejemplo los capiteles que parecen ser una especie de reinterpretación del orden corintio que se va replicando en toda la escena, orden tal vez elegido para este tipo de escenas de *Galeria* en consonancia con el decorativismo del marcado carácter escultórico que aportan tanto las estatuas que se disponen en los distintos nichos y pedestales, como las molduras de los arcos y los intradós de éstos en la parte superior.

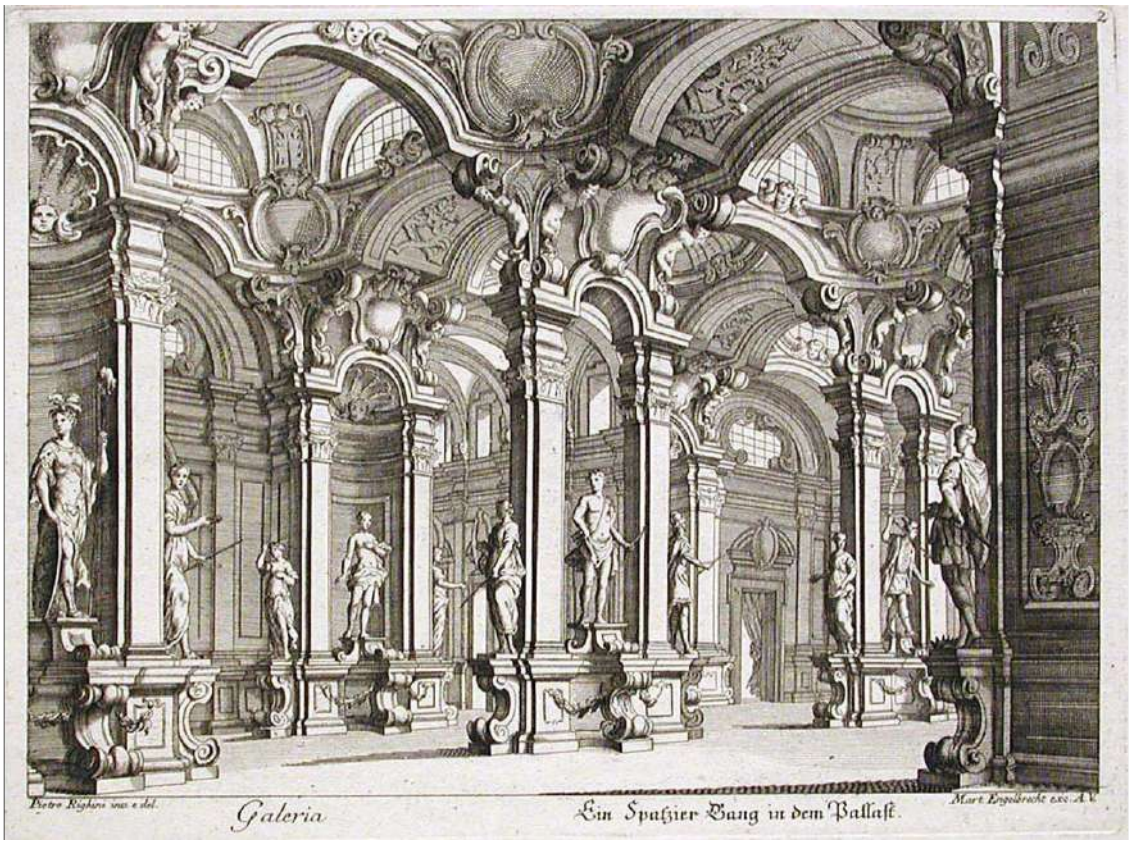


Fig 241. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Galeria, Acto II, escena 1, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.3 http://collection.imamuseum.org/artwork/74063/

La escena *Bagni* (Fig.242), presenta un espacio centralizado donde se disponen unos arcos en lo que parece ser una derivación de la tipología de serliana donde se muestra un total desintegración de los órdenes arquitectónicos, a base de columnas anilladas que parecen plantear una hibridación entre las columnas toscanas y las salomónicas, por medio de los elementos vegetales que asciendo helicoidalmente, sobre las que se asientan unos originales arcos con elementos que remiten al orden rústico, emplazándose sobre el arco central lo que parece ser una fuente que se conecta en la vertical tanto con la fuente dispuesta en primer término y con la que se encuentra sobre la balaustrada del segundo espacio. Tras la estructura principal discurre a otro espacio donde observa cómo se replica el tipo de estructuras y elementos en la parte inferior, mientras en la superior se vislumbra una superposición de toscano. Es interesante cómo Righini articula todos estos elementos simbólicamente con la naturaleza del espacio que recrea. El tema del baño en conexión con el agua como símbolo de vida se relaciona con el elemento vegetal de las columnas que mantiene además su simbología en alusión a la sabiduría y los elementos que remiten al orden rústico como orden más cercano a la naturaleza.

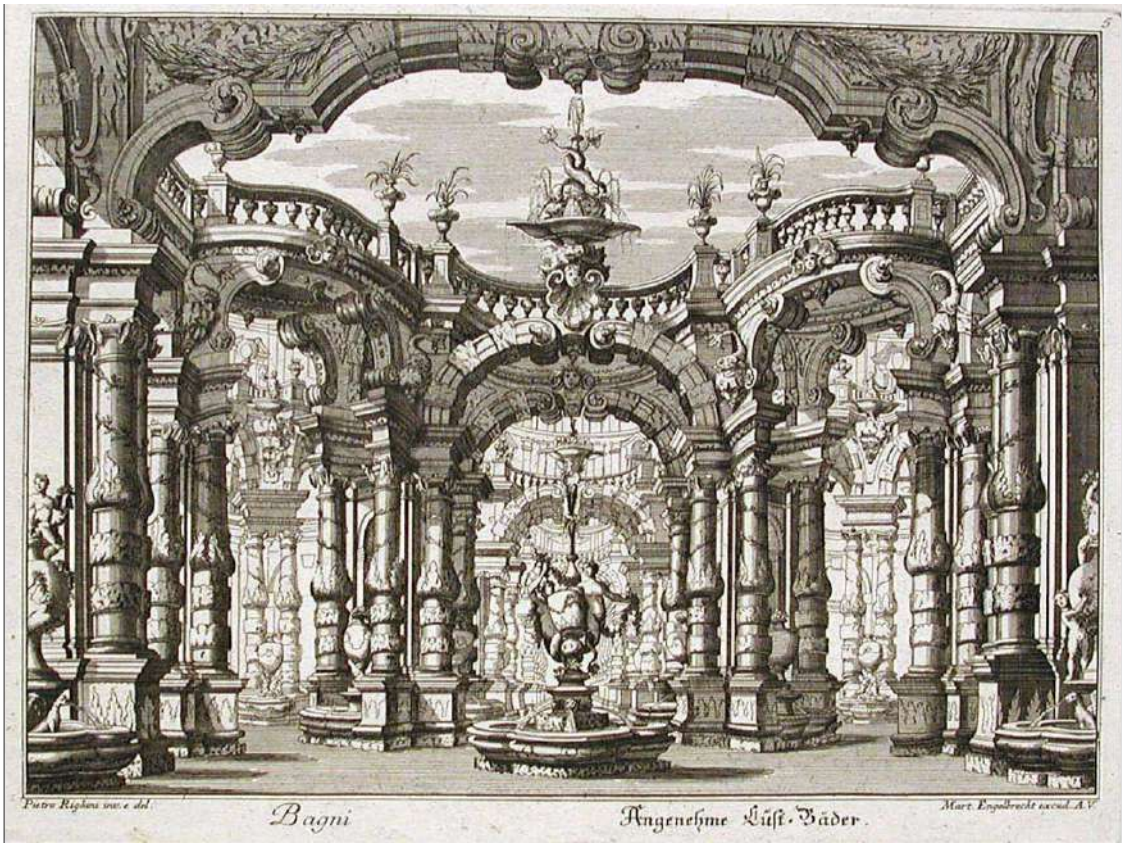


Fig 242. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Bagni, Acto II, escena 2, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.6 http://collection.imamuseum.org/artwork/74066/

La magnífica escena de la *Grotta d'incanti* (Fig.243) que abre el tercer acto, es otra de las escenas tipo del repertorio iconográfico del siglo XVII, que de nuevo muestra a adaptación del lenguaje escenográfico del siglo XVIII por medio de la gruta rocosa en cuyo interior se suceden una serie de arcos. Por medio de esta fórmula Righini insertaba una intencionada artificiosidad en la naturaleza agreste del exterior de la gruta. Parece que de alguna manera se quería mostrar la dualidad de la naturaleza, lo dionisiaco y lo apolíneo, por medio de los cipreses que se alinean simétricamente a sendos lados de la gruta que en el exterior muestra su aspecto agreste y salvaje, acentuado por medio de las bestias que se posan sobre las rugosidades de la entrada que da acceso a lo que parece ser un descenso a las profundidades por medio de los arcos, a su vez está flanqueada por elementos que aluden a lo esotérico y a la magia como símbolo del poder de la hechicería.



Fig 243. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Gotta d'incanti, Acto III, escena 1, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.9, http://collection.imamuseum.org/artwork/74069/

En el léxico arquitectónico de Righini hay también un lugar para los elementos más tradicionales, incluso en cierto modo arcaizantes, que sin embargo quedan actualizados por el modernísimo planteamiento espacial. Así ocurre en el diseño que plantea Righini como un recinto para las fieras (Fig.244), donde se muestra lo que parece ser, de nuevo, un espacio centralizado con arcos apuntados, escalinatas, vigas de madera o rejas. Aquí se muestra un espacio amplio, pero todos los elementos que lo componen aluden a una misma idea, el aislamiento, por medio de arcos de medio punto con rejas que impiden el paso, escalinatas que no conducen a ninguna parte o vanos ciegos, arcos apuntados y un inmenso arco carpanel que engloba prácticamente todo el espacio. En esta escena, a pesar de la presencia de numerosos elementos arquitectónicos, hay una ausencia total de órdenes, así como de elementos ornamentales. Esta ausencia de órdenes arquitectónicos reconocibles, que sin embargo incluye elementos dispuestos caprichosamente: como los capiteles de tipo palmiforme de las vastas columnas, o los arcos apuntados de raigambre

medieval a los que se agrega vigas de madera a modo de frontones primitivos. Todo ello remitía a la idea de un "desorden" formal, podría decirse, convirtiendo el espacio en una especie de laberinto visual, que simbólicamente alude al carácter de la naturaleza de la estancia, destinada a las fieras, en cuya idea subyacente la irracionalidad y el caos, concepto que se ve acentuado por la irregularidad de los sillares que conforman los paramentos y las columnas, cuyo planteamiento se deriva de la iconografía de prisiones. Pero a pesar de esta utilización caprichosa de los elementos arquitectónicos hay una conexión entre ellos, como la utilización de las vigas de madera a manera de elemento naturalista que se relaciona, en este sentido, con los capiteles orientalizantes con motivos florales y con la retama que se observa en la parte superior.



Fig 244. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Acto III, escena 2, Anteriore d'un Serraglio di fiere, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.8, http://collection.imamuseum.org/artwork/74068/

En la siguiente escenografía se representa los cuarteles del palacio real (Fig.245) por medio de una arquitectura que remite a las escenas de prisiones en los elementos de la torre en talud de primer plano o el tipo de sillares que discurre por toda la arquitectura, articulada por un juego de columnas y pilastras de nuevo de capitel palmiforme, mientras en la parte superior se dispone la corona real en el blasón del dintel de la

entrada de una arquitectura que remite de alguna maner a la tipología de los templos romanos, con un orden toscano a base de pilastras.

La escena representa el poder terrenal del gobernante por medio de la alusión al espacio donde se aglutina el músculo militar como símbolo de fuerza representado por el orden toscano donde dispone la corona.

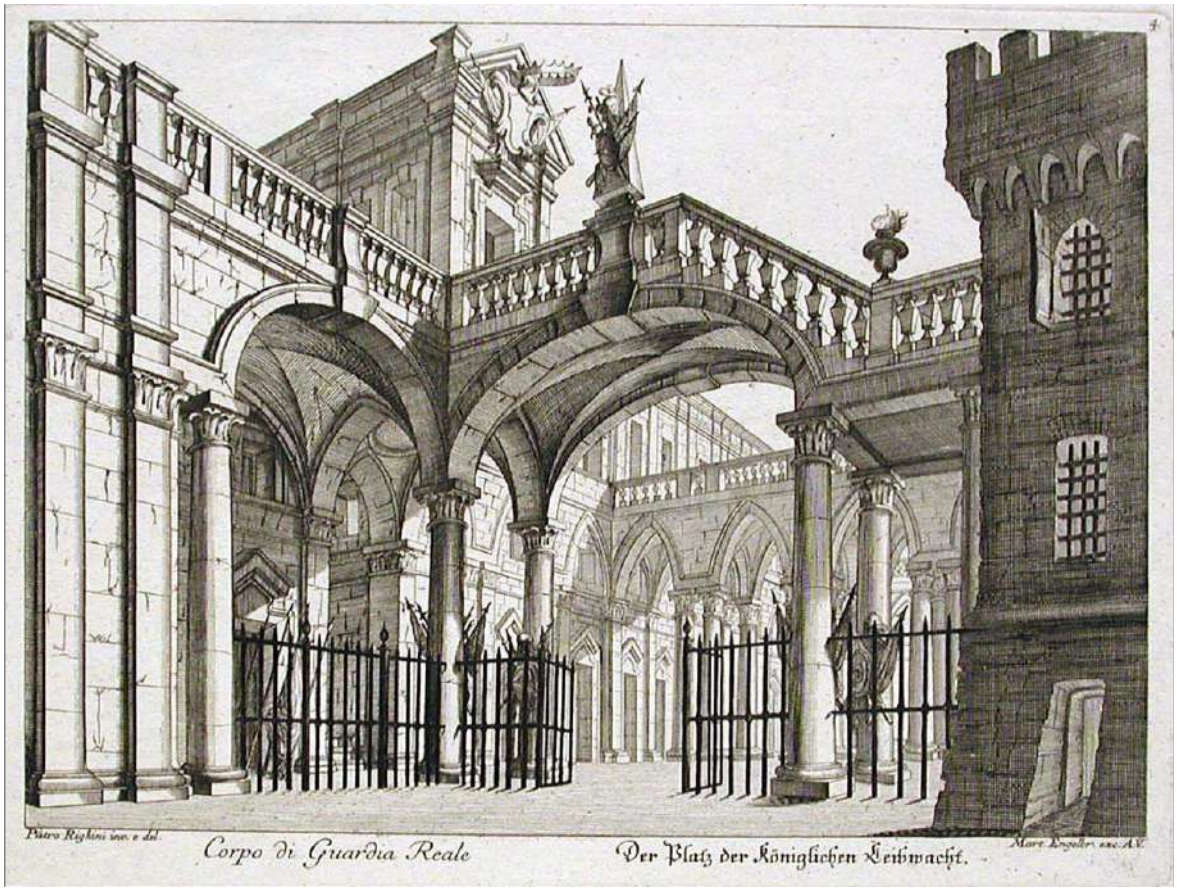


Fig 245. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Corpo di Guardia Reale, Acto III, escena 2, Museo de Arte de Indianápolis, Newfields, nº 71.227.5
http://collection.imamuseum.org/artwork/74065/

La escena denominada *Reggia Magnifica* (Fig.246), muestra de manera notoria una de las semblanzas de Righini, su gusto por el elemento curvo, que si bien se pone de manifiesto en muchas de sus composiciones, es aquí llevado a su máxima expresión. Un predominio de lo curvo que transcurría desde los ornamentos de la balaustrada superior representados al fondo de la composición, hasta la serpenteante balaustrada de la escalera que desciende. El interior del palacio y el juego constante de curvas y contracurvas que se manifiesta en todos los elementos de la escena: desde la balaustrada hasta la escalera, las molduras, incluso las escalinatas de las basas de los soportes que

hay en primer término, todo ello plantea un espacio laberíntico, potenciado por los diversos accesos, tanto en el nivel inferior como en el superior, que discurren en distintas direcciones. Las propias columnas que se observan en primer término tienen un carácter más escultórico que funcional. Todo ello muestra una total desintegración de los órdenes en pro de una arquitectura cada vez más fantástica y expresiva, en contraposición con los modelos realistas, en su captación verosímil, de la primera mitad del siglo anterior.

El mencionado carácter escultórico del espacio más próximo, resuelto a base de una especie de estípites antropomorfos, que pasan aquí a ser directamente esculturas, contrastan con la solidez de las estructuras del fondo, donde se disponen agrupaciones de columnas corintias y pilastras toscanas que van articulando los distintos accesos abovedados. La riquísima ornamentación y el carácter laberíntico del palacio alude simbólicamente al poder de la hechicera Medea por medio de la desbordante subjetividad emocional dionisíaca traducida a una arquitectura laberíntica igualmente desbordante, manifestada por el desorden espacial de su intrincado palacio, tipología que Righini empleó de nuevo en otros diseños como el de la *National Gallery* de Canadá. (Fig.247).

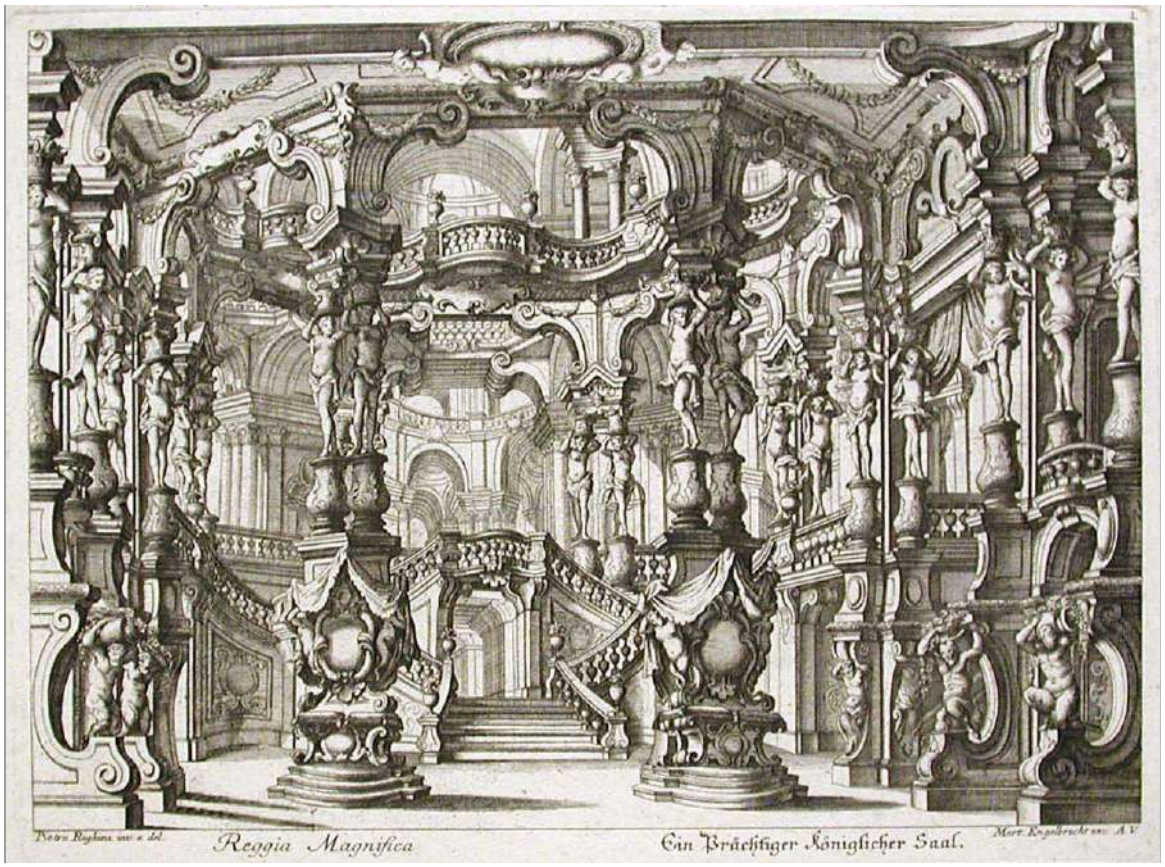


Fig 246. Pietro Righini (1683-1742), Martin Engelbrecht (1684-1756), Reggia Magnifica, Acto III, escena 4, nº 71.227.2 http://collection.imamuseum.org/artwork/74062/



Fig 247. Pietro Righini, interior de un palacio imaginario, National Gallery of Canada, dim: 46.8 x 57.8 cm, nº 37188 https://www.gallery.ca/collection/artwork/interior-of-an-imaginary-palace

3.3.5.1. Pietro Righini

Uno de los artistas que mejor asimiló todo el ejercicio especulativo vertido sobre los diseños de escena y los planteamientos de perspectiva desde el siglo anterior fue Pietro Righini (1683-1742), natural de Parma. Su formación artística corrió a cargo de su padre, Girolamo, cuadraturista y del maestro Ferdinando Galli Bibiena, pintor y escenógrafo de la corte y arquitecto ducal. El aprendizaje de Righini está documentado a partir de 1700 por el *Status animarum* de la parroquia de Piacenza de S. Fermo, que lo registró junto con su padre y otros trabajadores en la casa de Ferdinando.[700]Cuando en el verano de 1708 Ferdinando Bibiena se trasladó a Barcelona para trabajar en la supervisión las celebraciones nupciales con motivo del matrimonio de Carlos III de Habsburgo (1685-1740), pretendiente al trono de España (y futuro emperador Carlos VI), fue nombrado "primer arquitecto" y "pintor de cámara." Righini acompañó a su

[700] Piacenza, archivo parroquial de S. Sisto, *Status animarum de San Fermo*, 1700, c. 87r

maestro a formar parte del equipo de apoyo, tal como consta en un informe de gastos con la fecha de inicio y finalización del encargo, así como el importe diario de su sueldo: "7 liras diarias por un total de 188 días, que comenzaron el 9 de julio de 1708 y completado el 14 de enero de 1709, por un total de 1316 liras".[701]

La actividad de Righini en Parma fue bastante intensa, realizando distintos trabajos como pintor en diversas iglesias, así como en la catedral, y distintos proyectos como pintor de cuadraturas junto al florentino Sebastiano Galeotti que ejecutaba las figuras. En mayo de 1714 realizó sus primeras escenografías, para la representación de *Carlo. re d'Alemagna* de Antonio Fanzaglia en el teatro ducal, obra que también acabó pasando por Génova.[702]A partir de estos años, la actividad de Righini se intensificó, llegando a asumir múltiples comisiones simultáneamente, a veces en diferentes ciudades. En 1716 viajó a Milán, donde realizó los decorados de la *Statira* de Apostolo Zeno, y donde durante tres años estuvo participando en la reconstrucción del teatro de la ópera, para el que realizó los decorados para la ópera inaugural del mismo, *Costantino* de Francesco Gasparini (1661- 1727).[703]También Righini realizó los decorados de *Bajazet* de Gasparini, que se representó en el teatro público de Reggio Emilia en 1719, y para *Nino* de Giovanni Maria Capelli (1648-1726) en 1720,[704]así como las escenografías para *Artenice* (con título alternativo de G.M. Orlandini como *Ormisda)* el 26 de diciembre de 1722, para la inauguración del Teatro Regio, que había sido reconstruido por Juvarra.[705]

Sobre todo a partir de la segunda década del siglo, la actividad de Righini se prodigó por muchas ciudades de Italia: Mantua (Arciducale, 1726); Génova (Falcone, 1727-28); Venecia (S. Cassiano, 1728); Piacenza (Cittadella, 1730, 1732-33); Florencia (Pérgola, 1733); nuevamente Génova (S. Agostino, 1733-34); y Milán (Ducale, 1734). De regreso a Parma permaneció activo realizando diversos diseños de escenario para los espectáculos del teatro ducal, entre los que destacaron en 1725 los realizados para la obra Silvio Stampiglia *Il Triunfo de Camila*. En 1727 con el fallecimiento de Francesco

701 BERNARDINI, Laura. *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcelona e la scenografia per la Festa della Peshiera*, en *Quaderns d'Italià,* 14, Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona 2009, p. 136.

702 Archivio di Stato di Parma [d'ora in avanti ASPr], Ms. Bibl. 37: G. Borra, *Diario*, III (1711-18), p. 340.

703 Dizionario Della Musica del Ducato di Parma e Piacenza. *Pietro Righini*. 2005. https://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=R&tipologia=1&idoggetto=1972&idcontenuto=2469

704 GASPARINI, Francesco. *Il Bajazet: dramma per musica*. München: Henle, 1981.Reggio, 1719.

705 VIALE FERRERO, Mercedes. *Righini, Pietro. Italian scene designer*. Grove Music Online. 2002, p. 106.

Farnese, Righini diseñó dos de los cuatro catafalcos que se realizaron para el difunto duque de Parma, siendo nombrado arquitecto teatral ducal ese mismo año. Al año siguiente (1728) realizó los diseños escénicos para *Scipione in Cartagine nuova* y de lo que fue su obra más importante dentro del ámbito teatral, *Medo*. Esta impresionante ópera formó parte del aparato celebrativo de la boda del nuevo duque de Parma, Antonio Farnese, con Enrichetta D'Este, cuyos diseños se consideran precursores de la escena-cuadro. Dicha celebración incluía, además de la mencionada ópera, la decoración efímera para la entrada de la duquesa en Parma y la representación de otra obra titulada *Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfitrite.* Con el fallecimiento de Antonio Farnesio, Righini fue relevado de su cargo en la corte. Sin embargo, esto no supuso el una merma en su frenética actividad, ya que ese mismo año le fue asignado el diseño de los aparatos para la recepción del nuevo gobernante, Don Carlos de Borbón, que incluía la decoración del palacio Ducal; así como las escenografías de otra ópera *La venuta di Ascanio in Italia*, y un carrusel ecuestre que seguía a dicha obra. En 1737 realizó en Nápoles las escenografías de dos de las obras de Metastasio: *L'Olimpiade* y *Achille in Sciro*, para la inauguración del nuevo teatro San Carlo, siendo tres años después cuando llevó a cabo los diseños de escena para la representación en el palacio ducal de *Le nozze di Teti e Peleo* de Niccolò Giuvo. A su regreso de Nápoles, se le encargó el proyecto para lo que posiblemente fue su única obra no efímera en el ámbito teatral, el teatro de Brescia (Zani, 1986, pp. 175-180).

3.4. Obras con escenografía de autor anónimo.

3.4.1. L'Argia -1655

En 1655 un importante hecho histórico propició la creación de *L'Argia*. La abdicación de la reina Cristina de Suecia (1626-1689) al trono, y su renuncia al protestantismo y consiguiente conversión al catolicismo bajo la protección de Felipe IV de España (1605-1665).

Cristina de Suecia fue, sin duda alguna, uno de los personajes más representativos de su época. Hija del rey sueco Gustavo Adolfo II (1594-1632), a quien sucedió bajo la tutela del canciller Axel Oxenstierna (1583-1654) siendo aún una niña de seis años, y de María Leonor de Brandeburgo (1599-1655), desarrolló desde su infancia una gran cultura y un exacerbado interés por el coleccionismo, faceta que desarrolló durante toda su vida y por la que fue conocida como una gran protectora de las artes y las letras. Tras abdicar en el año 1654 en su primo Carlos Gustavo (1622-1660) comenzó la organización de su marcha a Roma, que supuso, a su llegada, un auténtico revulsivo en el ámbito cultural romano por medio de las distintas iniciativas relacionadas con mecenazgos y patrocinios, entre los que destaca la creación del primer teatro público de la Ciudad Eterna en 1668, el *Tordinona*, haciendo extensible a Italia el patrocinio teatral que Cristina había iniciado en su ciudad natal. La reina era una gran entusiasta de la danza y el teatro, llegando ella misma a interpretar algunos papeles protagonistas, lo que propició que bajo su auspicio, el arquitecto escenógrafo Antonio Brunati (ca.1620-1665) construyera el primer teatro cortesano de Estocolmo en una de las salas del palacio real en 1647, donde actuaron varias compañías italianas y europeas.[706]

El Teatro, fue construido en 1670, según el proyecto del arquitecto Carlo Fontana[707](1634-1714), que diseñó una sala en forma de "U" siguiendo las tipología de los teatros emilianos y venecianos, con planta de herradura, y con seis niveles de palcos orientados hacia el escenario, fórmula que había quedado codificada en el Teatro

---

706 MARKER, Frederik. J, MARKER, Lise-Lone. *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge University Press, 2006, p. 35.

707 Esencial para la el estudio de la actividad de los Fontana en general, y específicamente la de Carlo como arquitecto escenógrafo: SPICOLA, Mila., Carlo Fontana Architetto Teatrale, en FAGIOLO, Marcello. *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, 2009.

Falcone de Génova y en el Formigliari de Bolonia.[708] Debido a la enorme relevancia que supuso la abdicación de la hija del León del Norte, el más ferviente defensor del protestantismo, lo que se vio como un triunfo para la iglesia católica, el entonces recién elegido Papa Alejandro VII (1599-1667) dispuso una suntuosa recepción en honor a Cristina de Suecia, que hizo su entrada en Roma el 20 de diciembre de 1655, tal como se describe en un artículo del Marqués de Villa Urrutia, Wenceslao Ramírez (1850-1933) a partir de un documento del archivo de la Embajada de España titulado *Origen de los disgustos de la Reina de Suecia con los españoles el año 1656,* y completados, con los *Avisos* de Barrionuevo:

> *"Triunfal fué la entrada de Cristina en Roma, el 20 de diciembre de 1655, vestida de amazona y cabalgando a horcajadas sobre un caballo blanco, entre dos cardenales, siguiéndola todas las carrozas de la ciudad con los prelados, los nobles y los caballeros, que juntamente con el pueblo vitoreaban a la nueva católica. Tanto el papa Alejandro VII, recién elevado al Solio pontificio, como, a su ejemplo, los Cardenales y Príncipes romanos, se desvivieron en agasajarla, regalarla y servirla. Su Santidad se gastó 200.000 ducados en una carroza, litera y silla de manos, con figuras de plata que dibujó Bernini; la Princesa de Rossano le presentó un reloj de oro de un palmo de alto, lleno de diamantes y otras piedras y perlas de valor de 15.000 ducados, y la de Butera un abanico de tres cuartas de alto, con la misma riqueza pero de precio más subido, al doble. Festejáronla también con banquetes, comedias y saraos. El Papa le ofreció un espléndído banquete, en el cual, según el protocolo pontificio, sólo comieron los dos, cada uno en su mesa, la una junto a la otra y la de la Reina, más baja y más pequeña, a la derecha de la de Su Santidad. Los nobles y los representantes de las órdenes religiosas ocupaban el salón, invitados no para comer, sino para mayor atuendo de la fiesta, habiendo después de la comida música y comedia. Sobresalió entre los demás agasajos de que fué objeto Su Majestad el famoso torneo con que la obsequió el Príncipe de Palestrina, fielmente reproducido en el cuadro que adorna, en el palacio Barberini, una de las paredes del salón de Cortona".*[709]

---

708 https://www.theatre-architecture.eu/es/db/?point=40.759861111111%2C-73.985833333333&theatreId=988

709 RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao. *La reina Cristina de Suecia y los Españoles*. Edición digital a partir del *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo 100 (1932), pp. 411-42./ p. 414., A partir de un

Memorable debió ser igualmente la celebración de la llegada de la reina sueca a Roma por parte de la familia Barberini, que quedó registrada en el lienzo de Filippo Gagliardi (1606/1608-1659) en 1656 (Fig.248) donde se representa con extraordinario detalle el fastuoso aparato escenográfico que se realizó en honor a Cristina de Suecia en el Palacio Barberini el 28 de febrero de 1655, para la que se encargó un espectacular carrusel diseñado por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).



Fig 248. Carrusel organizado en el Palacio Barberini en honor a la llegada de la reina Cristina de Suecia (1626-1689) a Roma, celebrado el 28 de febrero de 1655. Obra de Filippo Gagliardi (1606/1608-1659) y Filippo Lauri (1623-1694), fecha 1656, óleo sobre lienzo, 231 x 340 cm, Museo di Roma, inv: MR 5698.

A partir de 1658 y establecida en el palacio Farnesio, residencia que le fue asignada a su llegada a Roma y donde asentó su corte, que trasladó al año siguiente al Palacio Riario, Cristina se reunía con cierta frecuencia con artistas, científicos y literatos, para crear debates sobre arte, ciencia y política, encuentros que fueron el preludio de lo que terminó siendo la Academia Arcadiana.[710] Dicha Academia fue una sociedad con carácter académico que aspiraba a una universalización de las letras sin distinción de

documento del archivo de la Embajada de España que tiene por rótulo: *Origen de los disgustos de la Reina de Suecia con los españoles el año 1656, y completados, con los Avisos de Barrionuevo*.
En: http://www.cervantesvirtual.com/obras/materia-autoridad/cristina-reina-de-suecia-1626-1689-27151

[710] MARTÍNEZ LEIVA, Gloria. Cristina de Suecia, una Minerva irreductible, Nov 22, 2016 | Mujeres en el arte, Retratos de mujer: https://www.investigart.com/2016/11/22/cristina-de-suecia-una-minerva-irreductible/

clases,[711] llevando a cabo una reforma de la dicción de la poesía italiana, que los fundadores creían degenerada a causa de la sobrecargada ornamentación del estilo barroco. Postulaban una poesía clásica y racionalista, huyendo de la poesía manierista, bajo la inspiración de la literatura pastoral, cuyos personajes eran pastores sabios que habitaron la Arcadia en la Edad de Oro, basándose en los modelos de prestigio que encontraban en la poesía bucólica grecorromana, estableciendo como ideales para el desarrollo artístico la sencillez, la belleza y el sentido de la medida. A esta institución pertenecieron, entre otros, el rey Carlos III y su esposa, el VIII marqués de Villena, último virrey de Nápoles y fundador de la Real Academia Española o los ilustres dramaturgos Ramón de la Cruz (1731-1794), Nicolás (1737-1780) y Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), además de todos los papas del siglo XVIII y músicos que revolucionaron la ópera, como Metastasio (1698-1782) y Goldoni (1707-1793).[712] Hasta que se efectuó su entrada Roma, el itinerario del viaje incluía distintas estancias en diversas ciudades europeas, en las que se organizaron grandes actos celebrativos para recibir a la reina. Innsbruck fue la primera ciudad donde Cristina de Suecia hizo una pequeña estancia, donde se ubicó el montaje de una ópera llamada *L'Argia*, incluida en el programa de festejos dispuesto, en noviembre de ese mismo año, con motivo de la visita a la ciudad de Cristina de Suecia antes de su marcha al exilio en Roma.

La obra con partitura de Antonio Cesti (1623-1669) y texto de Giovanni Filippo Apolloni (1620-1688), ambos al servicio del Archiduque de Austria Fernando Carlos (1628-1662), se estrenó en el teatro de corte de Innsbruck el 4 de noviembre de 1655.[713] *L'Argia* comenzaba con un pequeño prólogo en el que un diálogo entre Tetis y Venus, que ponía de manifiesto las virtudes de la reina Cristina, precedía la trama de la obra, cuya historia se desarrolla en Salamina. Selino, cuyo verdadero nombre era Lucimoro, era hijo del rey de Chipre, Atamante, pero fue secuestrado por piratas cuando era un niño, y posteriormente fue adoptado por el rey de Tracia. En una visita a la isla de Negroponte, donde lo habían enviado para aprender costumbres e idiomas

711 BNE: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2020/Achille-in-Sciro.html

712 Para comprender tanto la creación como la repercusión de la Academia Arcadiana resulta imprescindible la obra de DIXON, Susan. M. *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in eighteenth-century Rome*, University of Delaware, 2006; e igualmente MANFREDI, Tommaso, Carlo Fontana e l'Accademia Albana: Arte e architettura in Arcadia, en FAGIOLO, Marcello, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, 2009.

713 Libreto de Innsbruck de *L'Argia*, 1655: https://www.loc.gov/resource/musschatz.19820.0/?sp=3&r=-0.346,-0.005,1.685,0.769,0

extranjeros, Selino se enamoró de la princesa Argia, con la que se desposa y posteriormente abandona tras dejarla en estado. Al llegar a Salamina, Selino se enamora de Dorisbe, hija del rey Atamante, sin darse cuenta de que en realidad es su hermana. Tras dar a luz, Argia parte en busca de su marido, dejando a su hijo al cuidado del anciano pastor Osman, quien había sido el esclavo en la corte de Atamante encargado de cuidar a Lucimoro/ Selino, y había huido a Negroponte cuando fue acusado del secuestro del niño. El hermano de Argia, el príncipe Feraspe, llega a Salamina con la intención de buscar a su hermana y obtener la mano de Dorisbe, y Argia también llega a la ciudad disfrazada de joven llamado Laurindo. Tanto Dorisbe como Filaura, la cortesana del rey Atamante, se enamoran de él. Finalmente, cuando está a punto de vengarse de Selino, ambos se reconcilian. Osman llega con su hijo pequeño, Atamante encuentra a su hijo y Selino a su verdadero padre, mientras Dorisbe se convierte en la esposa de Feraspe. En el conciliador final, Venus desciende de los cielos acompañada de la Inocencia, y celebran entre cánticos y danzas el feliz desenlace. Cristina de Suecia se identifica con la protagonista, Argia, una joven princesa abandonada y traicionada que viaja vestida de hombre, bajo la falsa identidad de Laurindo, en busca de su marido infiel, así como debió también haber hecho Cristina en los años en los que, ante la falta de herederos varones al trono de Suecia, su padre la formó y adiestró como si fuera un príncipe heredero.

El personaje de Selino, hijo Atamante, el rey Chipre, que es secuestrado y adoptado por el rey de Tracia se identifica con Carl Gyllenhielm (1574-1650), hijo ilegítimo del rey Carlos IX (1550-1611) y regente desde el fallecimiento del León del Norte en la Batalla de Lützen en 1632 hasta la mayoría de edad de la reina Cristina de Suecia. Farapse, el hermano de Argia, se identifica con su primo Carlos Gustavo, en quien la reina abdicó, y quien había sido la única familia en la infancia de la reina en Estocolmo, junto con la hermana de su madre, Catalina Vasa (1584-1638). *L'Argia* venía a representar la victoria tanto medicea como de los Habsburgo austríacos, acérrimos defensores del catolicismo cuyas dos ramas se encarnaban en la persona del Archiduque Fernando Carlos de Habsburgo-Medici, así como de la Iglesia católica. La Inocencia y el amor (Venus) que aparecen al final de la obra para celebrar el feliz desenlace de toda la trama, en la que todos los personajes revelan sus verdaderas identidades reconciliándose, se podía interpretar como la paz que la reina propiciaría con su conversión a la fe católica, ya que de esta forma se truncaba definitivamente la

posibilidad de que se produjera una sucesión dinástica directa en la estirpe del que había sido el archienemigo del catolicismo, todo ello llevado a cabo en Innsbruck, donde la reina abjuró del luteranismo en la iglesia del palacio real bajo el patrocinio y protección de Fernando Carlos.

La arquetípica trama a base de enredos por medio de amores y desamores, disfraces, etc, donde todo se acaba resolviendo por medio de un final feliz, estaba acompañada de unos diseños escenográficos de notoria espectacularidad, tal como reflejan algunos documentos que se han podido conservar, como el testimonio del inglés John Bargrave (1610-1680), que en aquel momento se encontraba en Innsbruck y pudo presenciar la ópera:

> *"Aquella noche ella se entretuvo con una excelente ópera, todo en música y en italiano, los actores de esa obra eran todos de esa nación, y, como me dijeron algunos de ellos, eran siete castrati o eunucos; el resto eran cortesanas, monjes, y sacerdotes. Estoy seguro de que duró unas 6 o 7 horas, con escenas extraordinariamente excelentes y música deslumbrante."* [714]

El gran éxito del espectáculo hizo que fuera representada una vez más en la ciudad austriaca ante la reina, antes de su partida hacia Roma, y posteriormente se incorporó al repertorio italiano habitual, donde durante los siguientes veinte años se representó en numerosas ocasiones en distintas ciudades italianas como en Roma en 1657; Venecia, donde fue estrenada en el Teatro de San *Salvatore* en 1669: cuyo libreto se ha podido conservar en la colección de libretos italianos de la *Jean Gray Hargrove Music Library* de la Universidad de California en Berkeley;[715]y Siena, donde inauguró la nueva ópera de esta ciudad en 1669, así como en otras muchas ciudades, incluyendo su presentación en Génova, que se ha podido rastrear por medio de la biografía del músico Pietro Bertacchini (1641-) que viajó a la ciudad ligur para tocar el tiorbo: un instrumento musical de cuerda similar al laúd pero con una caja de resonancia más amplia y

---

714 BARGRAVE, John (editado y anotado por James Craigie Robertson) (1867). *Papa Alejandro VII y Colegio Cardenalicio*, p. 70. Camden Society.

715 Edición veneciana del libreto de *L'Argia* de 1669: *UC Berkeley, Jean Gray Hargrove Music Library* col: *Italian librettos*, https://digicoll.lib.berkeley.edu/record/132836

abombada, en la orquesta que interpretó la partitura de *L'Argia* en el Teatro Falcone en 1671.[716]

Uno de los motivos que pudo haber propiciado la representación de la obra en Génova fue la figura de Argia como modelo virtuoso de mujer guerrera que aludía a la figura de la reina Cristina de Suecia, cuya conversión al catolicismo supuso un triunfo obtenido por la monarquía católica, acontecimiento que la oligarquía genovesa, entonces bajo el dogato de Francesco Garbarino (1607-1672): cuyo gobierno se distinguió por haber sido un período de dos años de relativa tranquilidad, dado el convulso panorama internacional y las tensiones entre Francia y España,[717]quiso hacer visible de alguna manera con la representación de Argia la participación de Génova en dicho triunfo por parte de sus aliados españoles.

El encargado de grabar las escenas que ilustran el libreto de Innsbruck fue el dibujante, grabador y calígrafo activo en Florencia y nacido en Colle di Val D'elsa en 1613, Valerio Spada (1613-1688). En sus inicios estudió dibujo con el pintor florentino Lorenzo Lippi (1606-1664) y posteriormente desarrolló su carrera como escribano público y maestro de caligrafía, al mismo tiempo que se ganó un lugar como grabador en la corte de los Medici, donde también sirvió como profesor de escritura al joven Cosme III (1642- 1723), y como maestro de redacción de los pajes de la corte en 1658. Su primera referencia en el ámbito del grabado es en 1643, por medio de una serie de ilustraciones que reflejan varios episodios de la primera Guerra de Castro, entre las que se encuentra la vista de *Nonantola*, e*l asedio de Pitigliano* y la *batalla de Mongiovino*.[718]También en esa primera etapa se encuentra una serie de ilustraciones de las entradas de baile, cuyas coreografías habían sido creadas por el escenógrafo y coreógrafo veneciano Giovanni Battista Balbi, para *La finta pazza* en 1645, con el título *Balletti d'Invenzione Nella Finta Pazza di Giovanbatta Balbi*, (Fig.249)[719] obra que acompañaba a una edición de *La finta pazza* que apareció en París en 1645, cuyas

716 https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bertacchini_%28Dizionario-Biografico%29/

717 Oriana Cartaregia - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 52 (1999): https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-garbarino_%28Dizionario-Biografico%29/

718 Royal Collection Trust: https://militarymaps.rct.uk/other-17th-century-conflicts/wars-of-castro

719 Frontispicio del libreto de las coreografías de Balbi para la *Finta Pazza*, *Balletti d'Invenzione Nella Finta Pazza*, Grabado por Valerio Spada, datado en: 1645-1646, *Brithis Museum*, Londres, Dim: 104 x 146 mm, Mn: 1895,1031.672: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG46862

escenas principales fueron grabadas por el grabador y dibujante florentino Stefano della Bellan(1610-1664). Spada tuvo como "Stefanino" un pródigo trabajo en la estampa. En 1646 se fecha un manuscrito de poesía Toscana, conservado en la Colección *Spencer MS* de la Biblioteca Pública de Nueva York, dedicado por Spada al Archiduque Fernando Carlos de Austria (1628-1662) con motivo de su matrimonio con Anna de Medici, que tal vez pudo haber sido el tributo por parte de Spada a sus patrocinadores o un regalo encargado por algún miembro de la corte de los Medici.[720] Los trabajos de Spada propiciaron nuevos encargos de los Medici, quienes financiaron al artista durante el resto de su larga carrera, mientras éste continuó haciendo ilustraciones de libros y otras impresiones entre las que se encuentran: la magnífica vista panorámica de Florencia de 1650 o el grabado para el juego de mesa *Il Giucco dell'Oca* en ese mismo año; entre 1656 y 1659 realizó un alfabeto decorado donde realizó varios dibujos de con letras historiadas: en el que tanto los dibujos como las impresiones fueron probablemente pensados, a modo de plantillas, como modelos para dibujantes y calígrafos; el frontispicio del *Sacrum Enchiridium* de Ippolito Tonelli que fue publicado en Florencia en 1665, y al año siguiente grabó cuatro placas para ilustrar la obra *Saggi di Naturali Esperienze, Accademia del Cimento* en Florencia: la primera llamada "*Ornament Plate with the Medici Arms*", la segunda "*Ornamente Plate with a Cartouche and Foliage Scrolls*", la tercera "*Ornamente Plate with a winged putto*" y por último "*Ornament Plate with a Grotesque Mask*".[721]

En la corte medicea Spada pudo atesorar la enorme experiencia y conocimiento de toda la semiótica de los grandes fastos celebrativos que se dispusieron en la corte florentina y de los que fue partícipe. Tres años antes de grabar las escenas de *L'Argia*, Spada había participado, en 1652, en la elaboración de un volumen de poesía toscana con título homónimo (*Poesie Toscane*) que debía ser presentado como obsequio a la reina Cristina de Suecia, cuyo frontispicio fue realizado igualmente por Della Bella a su regreso a Florencia tras sus ocupaciones en la corte parisina,[722]realizando al año siguiente las

---

720 DEARBORN MASSAR, Phyllis. Seventeenth- Century Florentine Calligrapher and Draughtsman. Master Drawings Association. 1981. p. 256, pp. 251-344.

721 DEARBORN MASSAR, Phyllis. The prints of Valerio Spada II. Vol. 4, No. 1. (Marzo 1987). pp. 19-39./ pp. 37-38.https://www-jstor-org.bucm.idm.oclc.org/stable/pdf/41823954.pdf?refreqid=excelsior%3A5af3d65016e516d4579762ca98209c13

722 DEARBORN MASSAR, Phyllis. "Valerio Spada, Seventeenth-Century Florentine Calligrapher and Draughtsman", in *Master Drawings*, Autumn, 1981, Vol. 19, No. 3 (Autumn, 1981), pp. 251- 275+319-344, Published by: Master Drawings Association, p. 254.

estampas de otro ejemplar dedicado al Archiduque Ferdinando Carlos de Austria y fechado en 1653, titulado *il Regolo.* La colaboración entre Spada y Stefano Della Bella para los Medici continuó dando sus frutos en obras posteriores como *Ercole in Tebe*,[723]una obra de Giovanni Andrea Moniglia (1614-1700) que se puso en escena en el *Teatro della Pergola* en 1661 con motivo de la unión del príncipe heredero Cosme III Medici (1642-1723) con Margherita Luisa d'Orléans (1645-1721), donde Della Bella asumió los diseños de vestuario mientras Spada fue el encargado de grabar las escenas que Ferdinando Tacca (1619-1686) diseñó para la ocasión,[724]quedando Lionardo Martellini como responsable del escenario y su maquinaria.



Fig 249. Frontispicio del libreto, Balletti d'Invenzione Nella Finta Pazza, Grabado por Valerio Spada, datado en: 1645-1646, Brithis Museum, Londres, Dim: 104 x 146 mm, Mn: 1895,1031.672

La espectacular puesta en escena de *L'Argia*, que incluía vuelos y distintos efectos, fue registrada por Spada (1613-1688), quien se encargó de realizar una serie de ocho grabados en cobre para la edición del libreto, con los diseños escenográficos que se corresponden con las escenas: *Mar y puerto de Salamina en Chipre*, *Sala de Audiencias Real, Templo de Venus, Salas en el Palacio, Jardín con Palacio Real, Logia con Mazmorras, Ciudad de Salamina y Campo de Batalla*. En el *Tiroler Landesmuseum*

723 Ejemplar del libreto florentino de *Ercole in Tebe*: *festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Lvisa, principessa d'Orleans,* 1661 con las escenas grabadas por Valerio Spada, de los diseños de Ferdinando Tacca:
https://collections.library.yale.edu/catalog/2026536

724 MERINO, Esther. 2020, p.184.

Ferdinandeum, Bibliothek se conserva uno de los ejemplares que incluye dichas escenografías, así como un breve listado de las máquinas que se utilizaron para realizar los vuelos y la aparición de los carros.[725]

La primera estampa que figura en el libreto, y que precede a los grabados de las escenografías, es un diseño de proscenio (Fig.250) con tres columnas de orden compuesto, a cada lado, que se alzan sobre pedestales y sustentan un entablamento cuyos extremos avanzan hacia el espectador. Justo en el medio de la parte del entablamento que queda retranqueado, dos angelotes con trompetas flanquean el escudo de armas de la alianza Habsburgo-Medicea, encarnada por el Archiduque Ferdinando Carlos de Austria-Tyrol y su esposa Anna de Medici.

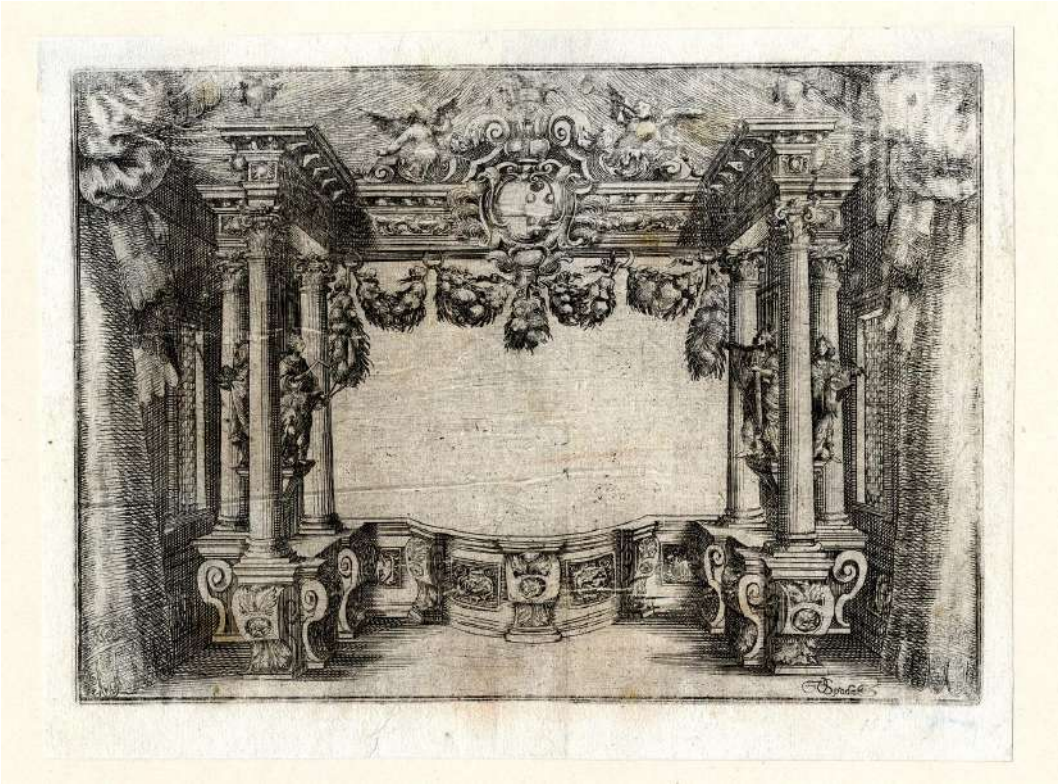


Fig 250. Proscenio con el escudo de armas de la alianza Habsburgo-Medici en el libreto de Innsbruck de L'Argia en 1655. Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek. Dip 599/3

725 Ejemplar del libreto de *L'Argia* de 1655 de Innsbruck: este ejemplar contiene al final los grabados de las escenografías, más uno del proscenio.
https://books.google.es/books?id=5lxYAAAAcAAJ&pg=PP7&lpg=PP7&dq=L%27Argia++Tempio+di+Venere&source=bl&ots=toaTKtnjio&sig=ACfU3U2GtG7zEKqZa7Rw-a76tHFHNY0VsA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj1mfHcgs7tAhVfA2MBHS3BB1QQ6AEwD3oECBMQAg#v=onepage&q=zeus&f=false

Los ocho diseños escenográficos que se incluyen a continuación del grabado del proscenio, en las últimas páginas del ejemplar de Innsbruck de 1655, muestran una predilección por los ambientes exteriores. El primer ejemplo es la escena que abre la obra de Cesti, donde se muestra una imagen del *Puerto de Salamina* (Fig.251) en perspectiva, en el que unos personajes navegan en una pequeña embarcación, donde las rocas y los barcos se conjugan perfectamente con las torres fortificadas de la parte derecha de la composición que discurren hasta el fondo, en el cual un personaje cruza el cielo volando. Este tipo de escenas portuarias era una de las ambientaciones que habían permanecido como escenas, casi obligadas, para la representación del elemento acuático en el esquema de los cuatro elementos, cuya tipología había quedado asentada desde los años cuarenta a través de los diseños de Torelli en *Il Bellerofonte* o *La finta pazza*, donde las embarcaciones, el mar y las estructuras fortificadas se constituyen como elementos comunes y definitorios de este tipo de escenas que solían incluirse al comienzo de la obra.

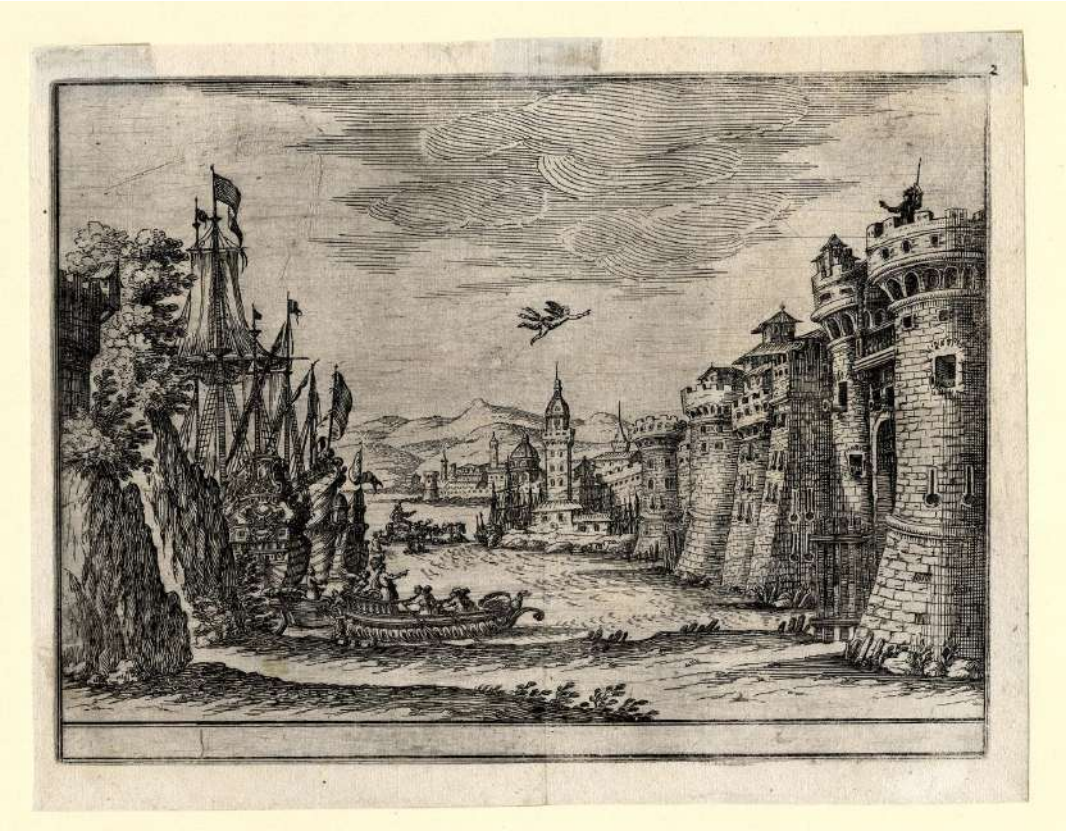


Fig 251. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Acto 1, escena 1, Mar y puerto de Salamina en Chipre, Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek

A continuación, el grabado que muestra la escena titulada *Sala Real de Audiencias* (Fig.252) se compone por una serie de columnas salomónicas con capiteles corintios y arcos fajones con óculos en los arranques, que acogen a un grupo de personajes. Al fondo, otro espacio donde una puerta monumental con columnas y un frontón curvo partido cierran la escena. Las columnas salomónicas del grabado de Valerio Spada prefiguran el modelo que el filósofo y matemático Juan Caramuel (1606-1682), presentó unos años más tarde en su obra, *Architettura Civil Recta y Oblicua* de 1678,[726]donde el autor indica que el imoscapo de la columna debe estar decorado con hojas de laurel, tal como se plantea en la escena de la *Sala real de audiencias*.



Fig 252. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Sala real de audiencias, Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum.Ferdinandeum, Bibliothek

La carga simbólica que proporciona la inclusión de las columnas salomónicas, precisamente en un espacio como este, una estancia del palacio real, sede del poder del

726 CARAMUEL, Juan. *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén en Tomo III de la Architectura civil en que contienen las ichonographias, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican* (Vigeven. En la Imprenta Obispal por Carrillo Corrado, año de MDCLXXVII). 1678 Madrid, Turner. 1984. (lámina LIX, tomo III).

gobernante, donde se llevan además a cabo las audiencias, alude a la idea del rey justo y ecuánime, muy en consonancia con los ideales que posteriormente fueron materia de interés en las disertaciones de la Academia Arcadia, tal como señala Esther Merino,[727] en relación a un gobierno justo que queda representado iconográficamente con una alusión al templo de Salomón por medio de las columnas de fuste helicoidal que se muestran en esta escenografía.

La columna salomónica es un elemento que siempre ha tenido una importante disposición estética además de una carga simbólica que alude la sabiduría como atributo del rey Salomón y la perfección de la arquitectura del Templo de Jerusalén, concebido por el mismo Dios. En el año 70 d.C., durante el asedio de Jerusalén, el Templo de Salomón fue destruido y expoliado por las tropas de Tito: acontecimiento histórico que se representa en los relieves del propio arco de Tito, pero paradójicamente la destrucción del templo dio origen a un mito que ha pervivido hasta nuestros días y que abarca la cultura religiosa, filosófica y arquitectónica de gran parte del mundo occidental. El simbolismo de la columna salomónica adquiere una enorme importancia en un momento en que se hace un riguroso estudio de la las Sagradas Escrituras, (que constituirá la respuesta al paganismo y a los principios protestantes) pues constituye un elemento constructivo real que acabó convirtiéndose en un modelo normativo. Por tanto, las columnas salomónicas del Vaticano pasaron a ser, además de una importantísima reliquia, un arquetipo referencial en el que se basan los artistas que tratan determinados temas bíblicos, en especial pasajes del Antiguo Testamento, o momentos de la vida de Cristo que se desarrollan en el Templo de Salomón.

La denominación de este tipo columnario se basaba en la creencia de que su forma era unaréplica a las columnas de bronce que, presuntamente, se erigieron en el Templo de Salomón en Jerusalén, por lo que la columna salomónica se convirtió en el único elemento tangible de una "arquitectura divina" con toda su carga simbólica. Sin embargo, los fustes torsos de la columna salomónica no aparecen en ningún momento mencionados en el tratado de Vitruvio, pero a pesar de ello, en el Renacimiento el interés por la cultura clásica devino en el redescubrimiento de los órdenes

[727] MERINO, Esther. *La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en "Il fuoco eterno" de Lodovico Burnacini*, 08/12/2020 https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984#_ftn49

arquitectónicos clásicos y ello llevó a que los arquitectos y humanistas sintieran curiosidad por estas columnas de fuste helicoidal que no encajaban en ninguno de los órdenes restantes, por lo que la columna salomónica adquirió un gran protagonismo dentro del debate teológico y arquitectónico de los siglos XVI y XVII.

En el contexto de la Contrarreforma, en concreto a partir del Concilio de Trento, será un elemento indicativo del nuevo lenguaje artístico, siempre orientado a ostentar el poder de la Iglesia Católica. Además de la fuerte carga simbólica y teológica, las características formales de la columna salomónica suponían un atractivo extra para la mentalidad de la cultura barroca, ya que las espiras de su fuste generaban juegos de luz y generaban una sensación de dinamismo. Aunque el uso de las columnas torsas no es un algo exclusivo del Renacimiento italiano, puesto que hay ejemplos anteriores del uso de éstas en obras de Jean Fouquet (1420-1481) como *La toma de Jerusalén* y de Giotto (1267-1337) como *La Expulsión de Joaquín del Templo* y *La Presentación en el Templo*, fueron sin embargo dos hitos del Renacimiento italiano los que dieron lugar a una cierta sistematización del uso de este elemento. Uno de ellos fue el cartón para tapiz de *La Curación del Tullido* de Rafael (1483-1520) realizado entre 1515 y 1516, cuya escena se desarrollaba en el patio del Templo de Jerusalén, encargo que procedía directamente del Papa Leon X (1475- de 1521), y donde tenemos el primer ejemplo relevante de la inclusión de las columnas salomónicas en el discurso pictórico. El otro gran referente es el *Baldaquino* de Bernini en San Pedro del Vaticano que, situado bajo la gran cúpula y sobre la tumba del apóstol, demarca física y simbólicamente el sitio más importante de la cristiandad por medio de cuatro robustas columnas salomónicas. Giulio Romano (1499-1546) también desarrolló dos planteamientos de columna salomónica derivados de la obra rafaelesca, en el fresco realizado entre 1519 y 1524 en el Vaticano, donde se representa *La Donación de Constantino*: donde vemos las columnas en el iconostasio, planteadas con una función más ornamental que estructural; y *La Circuncisión* de 1522.

En el ámbito veneciano una escena similar aparece en la imponente pintura ilusionista de Veronés (1528-1588), en uno de los registros del techo de la *Sala del Maggior Consiglio* del Palacio ducal de Venecia, donde por medio de dos enormes columnas salomónicas dispuso a la personificación de Venecia entronizada sobre unas nubes, rodeada de una serie de virtudes, fórmula que ya había realizado anteriormente en la

decoración al fresco (1560-61) de la Sala del Olimpo en la Villa Barbaro, donde unas enorme columnas salomónicas enmarcan la figura de la señora de la casa, Giustiniana Giustiniani junto a su nodriza. Sin embargo, a pesar de la existencia de estos y otros, relevantes referentes, el principal vehículo de difusión de la columna salomónica, no sólo pero sí sobre todo, fue la *Regla de los cinco ordenes de architectura* del arquitecto y tratadista Jacopo de Vignola (1507-1573) publicada en Italia en 1562, cuyo ejemplar traducido al castellano por Patricio Caxes (1540-1612) de 1693 se encuentra en la Biblioteca Nacional de España,[728] donde incluyó la columna salomónica de seis espiras (Fig.253) frente al de cinco que se había adoptado tradicionalmente. Con la inclusión en su tratado Vignola normaliza esta tipología de columna y la codifica como orden arquitectónico (en una especie de adenda), aportando además unas directrices concretas de cómo debía elaborarse este orden al igual que con el resto de los cinco órdenes. Sin embargo, no lo trataba como un orden entero, denominándose como el sexto de los órdenes de su tratado, aunque el tratado, como su nombre indica, sólo contempla los cinco órdenes clásicos.

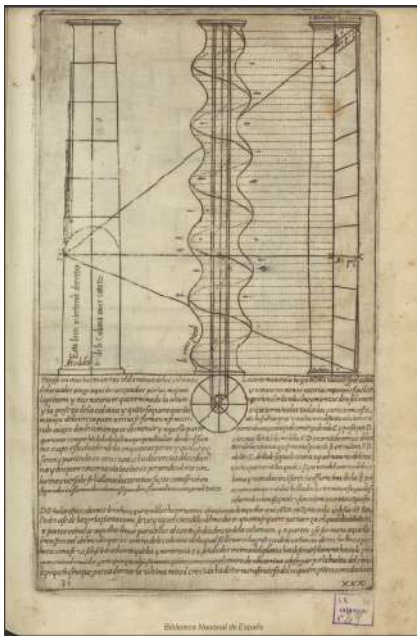


Fig 253. Hoja con la columna salomónica de Vignola, extraída de la edición facsímil de Regla de las cinco ordenes de architectura / de Iacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi, Madrid, 1593, Biblioteca Nacional de España.

[728] *Regla de las cinco ordenes de architectura / de Iacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi*, Madrid, 1651., en BNE http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000235445

El pintor, arquitecto, tratadista y teólogo benedictino fray Juan Andrés Ricci (1600-1681) desarrolló toda una serie de planteamientos teóricos en torno a la columna salomónica como elemento tectónico y con todas sus connotaciones simbólicas. Sus reflexiones al respecto se reflejaron sobre todo por medio de dos obras: *La pintura Sabia* (1655) y posteriormente *Breve Tratado del Orden Salomónico Entero* (1663). La primera obra, que debió ser escrita entre 1655 y 1662, estaba dedicada a la duquesa de Béjar, cuyo texto sigue la tradición albertiana al exigir al pintor el estudio de la geometría, la perspectiva y la anatomía, a la que se suma el papel esencial de la pintura como divulgadora de la imagen religiosa, convirtiendo al pintor en un emulador del *Deus pictor*.[729]Partiendo del fundamento de la teoría vasariana de la supremacía del diseño como base de las artes, para las que el dibujo se convierte en el instrumento esencial del maestro de arquitectura, pintura y escultura, Ricci se sirve de la arquitectura para mostrar y explicar la aplicación de la perspectiva, ya que para él la arquitectura, por medio de los diferentes órdenes, era la que mejor manifiesta los principios de ésta (la perspectiva). La gran aportación del tratado es el planteamiento de la posibilidad de un orden salomónico completo, siendo éste el más sagrado de todos, asociado a Cristo o a la Virgen, dotando así a los órdenes arquitectónicos de una carga simbólica que dio lugar a una teología de la arquitectura.

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un diseño de decoración teatral realizado por Francisco Ricci (Fig.254): pintor real de Felipe IV desde 1655, para el que trabajó en las decoraciones del Alcázar de Madrid y en el diseño de diversas escenografías teatrales, a partir de 1657, que se piensa que era el diseño de una estructura efímera para una representación teatral que se iba a llevar a cabo en el Buen Retiro, donde Francisco aprovechó para incorporar las columnas salomónicas y el sentido ondulante de los principios arquitectónicos propuestos en el tratado de su hermano.[730] En el dibujo muestra una especie de entrada monumental con un arco en

729 Museo del Prado https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ricci-juan-andres/00a9526c-8990-45ac-a146-495a734d3c37

730 FERNÁNDEZ, Martha. Los Tratados del Orden Salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarini Guarini en la Arquitectura Novohispana, en *QUINTANA* Nº 7, 2008. ISSN 1579-7414. pp. 13-43/ p. 22.

torno al cual se distribuye una repetición de diferentes propuestas de columna salomónica de seis espiras, tanto en la entrada como en el interior y en el arco que aparece al fondo.



Fig 254. Decoración teatral efímera para un festejo real, Francisco Ricci (1614-1685), Biblioteca Nacional de España, nº B 458. 33.

La propia estructura de esta tipología de columna hace que sea un soporte no muy apropiado para aguantar demasiado peso, lo que hace que este tipo de columnas se asimilen más como un elemento ornamental que tectónico. Esto propició que en el contexto de los festejos y las representaciones teatrales se fueran incorporando en el lenguaje arquitectónico de manera más o menos sistemática. Dentro de este ámbito escenográfico, una de las primeras veces que aparecen las columnas salomónicas es en 1642 por medio de los diseños de Giacomo Torelli (1608-1678) para *Il Bellerofonte*, concretamente en la escena correspondiente al acto II, escena 11 (Fig.255), como señala Esther Merino en un capítulo monográfico sobre esta obra;[731]y posteriormente en otro espectáculo teatral relacionado con el círculo de los Medici, *Ercole in Tebe* en 1661:[732](Fig.256) con escenografías de Ferdinando Tacca, cuyos grabados realizó, al

731 MERINO, Esther.Universidad de Sevilla, 2011.

732 Ejemplar de *Ercole in Tebe*, Florencia, 1661: https://archive.org/details/ercoleintebefest00moni/page/96/mode/2up

igual que en *L'Argia*, Valerio Sapda. En ambas escenografías se plantea una sucesión de columnas salomónicas con capitel jónico, mostrando las de la escena de *Ercole in Tebe* una decoración a base de elementos vegetales que ascienden helicoidalmente por los fustes generando seis espiras en cada columna.



Fig 255. Diseño escenográfico de Giacomo Torelli para Il Bellerofonte, 1642, Acto II, escena 11.



Fig 256. Diseño escenográfico con columnas salomónicas de Ferdinando Tacca para Ercole in Tebe, 1661, grabado por Valerio Spada.

Como se puede deducir de este sucinto recorrido por la aplicación de la columna salomónica en los distintos ámbitos artísticos, el objetivo principal de la literatura religiosa contrarreformista, las diversas reconstrucciones del Templo de Salomón, y las obras de arte de lo siglos XVI y XVII, en las que se representan columnas salomónicas, fue el interés por buscar la esencia de un arte y de una arquitectura netamente cristiana, a pesar de que posteriormente se fue desdibujando este componente religioso, que en el caso de *L'Argia*, una obra dedicada a una reciente conversa, encontraron una forma de sacralizar una estancia, donde se impartía la justicia de príncipe gobernante, por medio de esta iconografía arquitectónica.

La primera escena del segundo acto de *L'Argia*, titulada *Tempio de Venus* (Fig.257), situaba al espectador ante dos figuras que dialogan mientras la diosa Venus aparece volando sobre una nube en su carro, todo ello en medio de unas grandes arcadas con columnas corintias como símbolo floral en alusión a la diosa partiendo del modelo del Templo de Venus en Roma, que dan paso a una serie de arquitecturas adinteladas con estatuas en los intercolumnios y en las cubiertas. Al fondo una gran arquitectura en forma de hemiciclo, donde se erige una gran estatua, con nichos y con una media bóveda cuya tipología parte tanto de la semi-cúpula del interior del Templo de Venus en Roma, como de la arquitectura florentina de raigambre brunelleschiana por el planteamiento de la cúpula gallonada con óculos basada en modelos como el de la cúpula de la Sacristía Vieja de San Lorenzo o la de la capilla Pazzi, a lo que se suma la terminación del espacio arquitectónico en exedra, cuya fuga se prolonga, que remite a escenografías de Giulio Parigi.[733]

733 MERINO, Esther. Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La Edad Dorada Florentina, en *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte* No 4, Años 2011, p. 198.



Fig 257. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Acto II, escena 1, Templo de Venus (Tempio di Venere), Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek.

El siguiente grabado (Fig.258) muestra el único diseño escenográfico que presenta un espacio completamente interior, con un marcado cono visual. Tres personajes se disponen en mitad de la escena, formada por una serie de estructuras adinteladas con columnas con capiteles de orden compuesto, que sostienen unos entablamentos sobre los que se disponen unos pequeños palcos con unos finísimos estípites sobre los que se muestra un techo decorado con motivos florales insertos en registros cuadrados que se repiten sistemáticamente. En el fondo un paramento profusamente decorado con una puerta a cada lado, adornadas con un frontón triangular respectivamente.

Esta tipología de salas regias donde se solían incluir despliegues de grandes decoraciones, como ocurre aquí por medio del techo artesonado o de los cuadros que se alojan entre los espacios de las estructuras adinteladas, además de la alternancia decorativa de los fustes de las columnas, donde se suceden las acanaladuras con los fustes decorados con elementos vegetales que ascienden helicoidalmente en alusión a la

columna salomónica, aludía simbólicamente a la opulencia del gobernante y su consiguiente poder material.



Fig 258. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Salas de Palacio, Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek.

Por su parte, el último cambio de escenario que aparecía en el segundo acto, es el que corresponde a la escena nueve. La magnífica escena del *Giardino* (Fig.259) se resolvía mediante una serie de estructuras adinteladas con columnas de orden corintio, fórmula arquitectónica habitualmente empleada en la ambientación de jardines por la alusión de su capitel floral, a las que seguían unos pequeños arcos de medio punto con decoración vegetal, a modo de pérgola, que alternan con otros esbeltos arcos con unas finísimas columnas, tras los que se encuentra una estructura con otros tres arcos, sobre los que se asienta una balaustrada corrida que da paso a un espacio más lejano donde se encuentra el palacio real. El jardín se representaba aquí en su vertiente apolínea, completamente simétrico, incluso en los árboles que quedan sistematizados como parte de las estructuras arquitectónicas en una perfecta alineación.

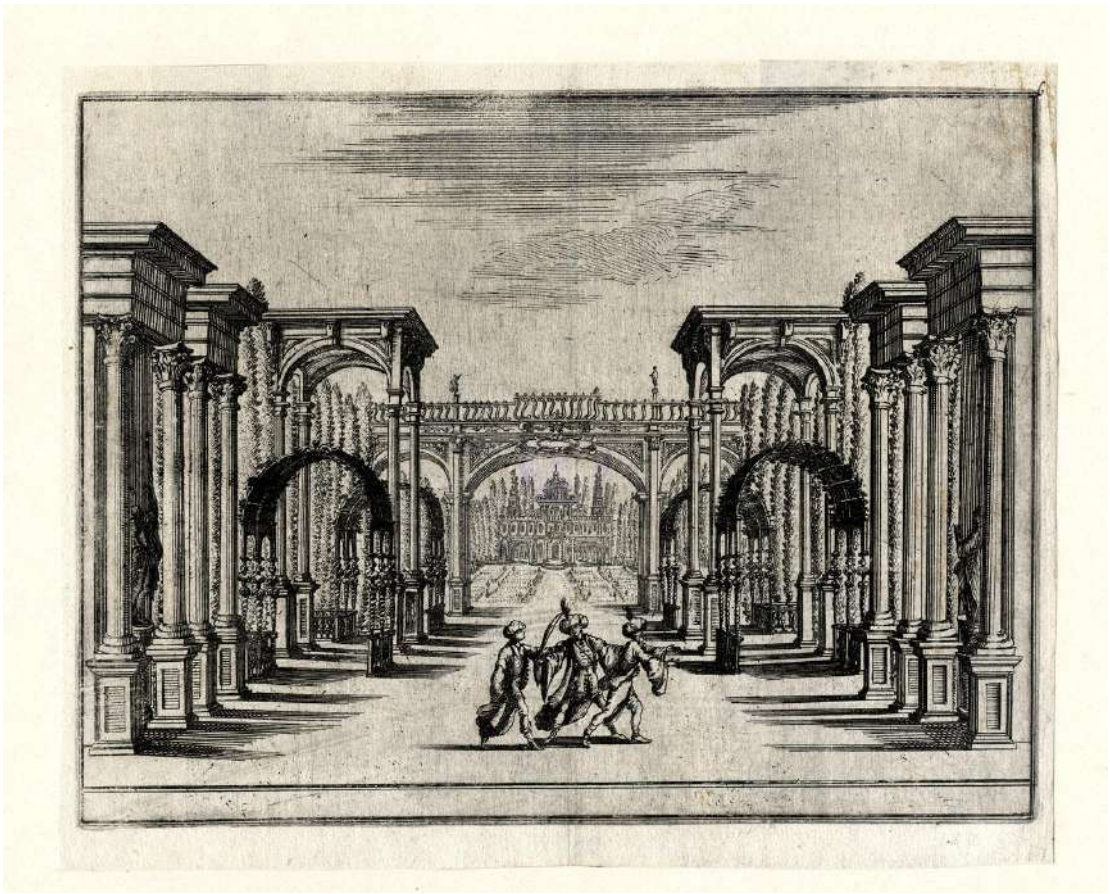


Fig 259. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Acto II, escena 9, Jardín con Palacio Real (Giardino), Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek.

La primera escena del tercer acto (Fig.260), en la que aparece Osmano con un niño, está formada por unos arcos con pilastras de orden corintio sobre las que se asienta un entablamento rematado por una balaustrada, a las que siguen unas arquitecturas con columnas con capiteles igualmente de orden corintio y fuste liso, sobre las que se dispone un entablamento sin balaustrada. Al fondo, tras una estructura formada por unos arcos rebajados con pilastras lisas y aparejo isódomo con unos vanos con celosías, se encuentran las mazmorras, con una puerta flanqueada por dos columnas y dos vanos donde se replica de nuevo el tipo de paramento y aparejo. Todos los elementos del vocabulario arquitectónico parecían referirse al orden rústico, exceptuando los arcos del primer plano de orden corintio. El diseño muestra por tanto dos espacios diferenciados en la misma escena por medio del uso de los elementos arquitectónicos: el ambiente precedente a las prisiones, definido por un orden corintio, más decorativo, y las propias mazmorras presentadas por medio del orden rústico anillado. Estas estancias, que igualmente se asocian al elemento de la tierra se fueron desarrollando hasta llegar a ser

espacios casi laberínticos, y cerrados, completamente alejados del ordenamiento arquitectónico y el espacio al aire libre que se presenta aquí.

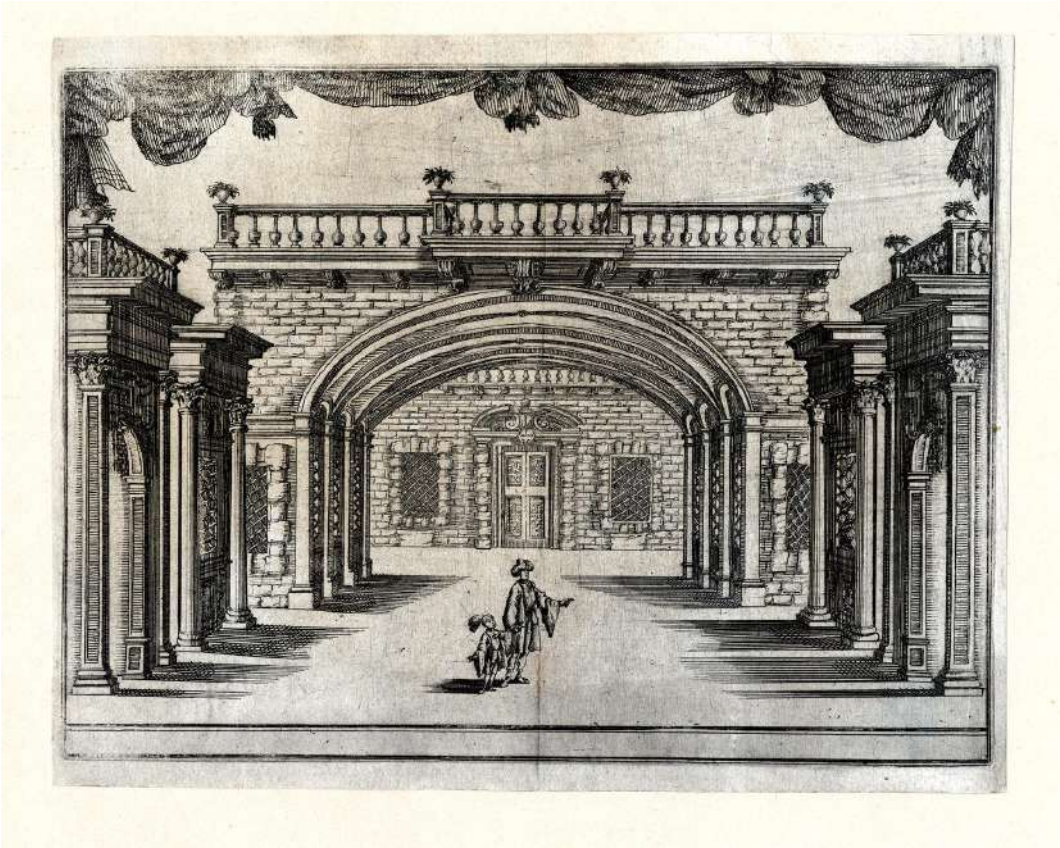


Fig 260. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Acto 3, escena 1, Logia con mazmorras (Logge e prigioni), Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek.

En la escena de la *Ciudad de Salamina* (Fig.261) una serie de arquitecturas a ambos lados de la escena avanzan hasta el fondo generando una fuga muy lejana. Las distintas arquitecturas se suceden mostrando una alternancia, tanto de cubiertas, como de alturas. El primer edificio que se contempla en la parte izquierda consta de dos cuerpos articulados por un orden jónico: con columna en la parte inferior y pilastra en la superior. En el extremo derecho, otra arquitectura a dos niveles en cuya parte inferior hay unas columnas de orden compuesto, y en la superior una especie de estípites que sustentan un entablamento. A partir de ello se van sucediendo una serie de arquitecturas de distintos tipos: edificios articulados a dos y tres niveles, torres, logias, etc. en relación con la escena trágica de Serlio.



Fig 261. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Ciudad de Salamina (citta) acto III, escena 4, Valerio Spada (1613-1688), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek.



Fig 262. Escenografía de L'Argia incluida en el libreto editado en Innsbruck en 1655, Acto III, escena 7, Campo de Batalla (Anfiteatro per combattiere), Valerio Spada, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, W 3654/4

El último grabado denominado *Anfiteatro per combattiere* (Fig.262) que ilustra la escena siete del tercer acto, muestra una compleja escenografía con vuelos, escenas de lucha y un interesante estudio arquitectónico y de perspectiva. Una primera sucesión de estructuras adinteladas, a ambos lados, resuelta mediante una serie de columnas anilladas que parecen plantear una variante del orden dórico, en cuyos intercolumnios se disponen estatuas, así como en la parte superior del entablamento. A continuación, dos arcadas, en cuyas claves se disponen dos escudos, respectivamente, con esbeltas columnas corintias coronadas por una balaustrada, se abren en oblicuo a sendos lados de la composición, donde conectan con otras dos arquerías, una a cada lado, con un segundo nivel adintelado. Todo ello, con el propósito de conducir visualmente al fondo de la escena, donde se vislumbran una serie de arquitecturas similares conectadas a una puerta monumental con un frontón triangular.

La solución escenográfica, muy en consonancia con los trabajos de Torelli, tiene sin embargo un pequeño giro de tuerca, un tímido intento de romper con la estricta línea visual directa, por medio de las trayectorias oblicuas que trazan dichas arcadas. En cuanto a la disposición de los personajes, es inevitable encontrar la indudable referencia de los diseños de escenario que Bernardo Buontalenti (1536-1608) realizó para la *Pellegrina* en 1589 con motivo de la unión del Gran Duque de Toscana Fernando I de Medici (1549-1609) con Cristina de Lorena (1565-1636). La división de dos planos, convertida en arquetípica, diferencia el registro terrenal donde se libra la batalla entre los personajes que luchan en medio de la escena grabada por Valerio Spada, y la gran nube que domina la parte superior, cuajada de angelotes y sobre la que se encuentran Zeus y Hera. Los ocho grabados de los diseños de escena de *L'Argia*, muestran una predilección por los ambientes exteriores, así como una gran variedad de planteamientos arquitectónicos, aunque con un lenguaje que remite, en general, a la tipología de diseños escénicos de Giulio Parigi en cuanto a la disposición de las estructuras arquitectónicas: como los de *los jardines de Calipso*, donde al igual que en la escena de jardín de esta obra se mezcla la arquitectura con los elementos vegetales, más bien ejerciendo una función ornamental. Igualmente se encuentran referencias a los diseños de Giulio Parigi en la última estampa, en la que se representa la escena de batalla, que de alguna manera evoca diseños como el de 1616 titulado *Terzo Intermedio, dove si vede venire Amore con tutta la sua Corte a divider la battaglia*, 1616. Pero también se trasluce la influencia de los diseños escénicos de Giacomo Torelli, donde se

sigue contemplando el predominio de la concepción piramidal perspectiva, propia de este periodo y el uso de máquinas para efectos de vuelo, así como el empleo de las columnas salomónicas, siendo una de las primeras muestras que incluyen esta tipología columnaria dentro del ámbito escenográfico, como se ha mencionado, las diseñadas por Torelli en 1642 para la escena once del segundo acto de *Il Bellerofonte*, aunque la sucesión de arcos oculados que discurren en la escena de la *Sala Real de Audiencias* presenta una propuesta más imaginativa, en busca de un mayor decorativismo, que se desarrollará durante toda la segunda mitad del siglo XVII.

Las semejanzas con las escenografías de Torelli no son una mera coincidencia, ya que el prestigio del escenógrafo de Fano en esa época se había prodigado ya por Europa, por medio de las exitosas representaciones en París, bajo el patrocinio del Cardenal Mazarino (1602-1661), como *La Finta Pazza*: que fue representada en París en 1645, tras su estreno en Venecia en 1641; *Andromède* en 1650, etc. Las obras que se crearon en el entorno cortesano de Cristina de Suecia estaban destinadas a tratar de rivalizar con esta fuerte presencia de Torelli, de hecho, el escenógrafo Antonio Brunati, que como se ha mencionado anteriormente, fue el responsable de la construcción del teatro de corte de Cristina de Suecia en Estocolmo, decoró este espacio basándose en modelos franceses, a fin de recrear la tipología escenográfica de Torelli que tanto éxito estaba cosechando.[734]Por tanto, la obra se compuso en la mayor consonancia posible a los gustos de la reina, con gran acierto, ya que como se ha mencionado anteriormente, *L'Argia* debió representarse una segunda vez por exigencia expresa de Cristina.

En todas las escenografías para haber una marcada predilección por el orden corintio, orden usualmente presente en escenografías de jardín, aunque también se ven fórmulas como las planteadas en la última escena, una variación de orden toscano con pilastras anilladas que remiten a modelos propios de Ferdinando Tacca y que aluden al rusticismo y a la sobriedad de la escena de combate por medio de su utilización en la arquitectura de fortificaciones, presente igualmente en la escena de la prisión.

[734] MARKER, Frederik. J, MARKER, Lise-Lone. Cambridge, 2006, p. 35.

3.4.2. Marcello in Siracusa -1670

Otra obra que llevó al ámbito operístico otro famoso conflicto bélico de la antigüedad romana fue *Marcello in Siracusa,* una tragedia con texto de Matteo Noris (1640-1714) y música de Giovanni Antonio Boretti (c.1638-1672) que fue estrenada en el Teatro *Grimano* de Venecia en el año 1670. Desde entonces fueron sucediéndose las representaciones en distintas ciudades italianas como Bolonia (Teatro Formagliari, 1672), Nápoles, (Teatro San Bartolomeo, 1673), Livorno, (Teatro San Sebastiano, 1674), Cremona, (Teatro Rangoni 1676), entre otras, incluyéndose Génova, donde *Marcello in Siracusa* fue representada en el Teatro Falcone en 1676.[735]

La trama estaba inspirada en el episodio histórico del sitio de Siracusa por parte de las tropas del general romano Marcello, llevado a cabo en 212 a. C., que terminó con la toma de Siracusa y el control de la costa este de Sicilia. la ciudad siciliana en aquella época estaba considerada una de las ciudades más ricas del Mediterráneo, pudiendo compararse con ciudades como Cartago, e incluso Alejandría, pero además, por su situación geográfica era un enclave estratégico entre Cartago y Roma. Con pretensiones de controlar toda Sicilia se aliaron con Cartago durante la Segunda Guerra Púnica. Este apoyo al enemigo imperial provocó el ataque del ejército romano a Siracusa desde el año 214 a.C., que fue finalmente sitiada por el cónsul Marcus Claudius Marcellus. La victoria de Marcello y la consiguiente adquisición de Siracusa supuso ganar un enclave fundamental para los romanos, que les permitió el paso hacia el norte de África y Grecia, gracias a lo que finalmente pudieron derrotar a Aníbal en la batalla de Zama, poniendo fin a la segunda guerra púnica en el año 202 a.C.

Una trama relacionada históricamente con la conquista de una ciudad portuaria como punto estratégico clave, pudo ser algo fácilmente asimilable en el contexto genovés, que por su posición estratégica había estado en el objetivo francés y bajo el control de la monarquía española. El interés por llevar esta representación a Génova pudo haber sido el paralelismo que se establecía entre el floreciente enclave marítimo que era la ciudad

735 En BELGRANO. Firenze, 1871. p.123, se cita que la obra se representó en el Teatro Falcone de Génova en 1688, aunque en UNIBO figura que la representación genovesa fue en 1676.
http://coragolod1.ing.unibo.it:8080/corago/resource/DOCUMENTI/DRT0026805/html
Ejemplar veneciano, Teatro Grimano, 1670, con grabado en la antiporta: http://www.braidense.it/rd/00944.pdf

de Siracusa y su asedio por parte de una potencia invasora como Roma, con Génova y sus constantes ataques por parte de las tropas francesas y saboyanas, y de paso reivindicando su enorme valor como enclave estratégico, así como lo había sido Siracusa entre Cartago y Roma.

Las historias basadas en hechos o personajes de la antigüedad greco-romana, como esta, se convirtieron en un tema recurrente para la trama de posteriores obras.Si bien es cierto que siempre ha habido una cierta predilección por este tipo de temáticas, adaptadas más o menos, según fuera necesario, normalmente bajo las necesidades político-propagandística, a partir del último cuarto de siglo se intensificó ostensiblemente la orientación de las óperas hacia este tipo de historias y personajes que sirvieron de exempla para los elevados valores hacia los que, además, se quiso asociar la mirada hacia un nuevo estilo de corte clasicista, siendo ya a principios de la siguiente centuria cuando se deje de lado este tipo de personajes en favor de protagonistas más mundanos, como pastores.



Fig 263. Antiporta de Marcello in Siracusa, Giovanni Merlo (1627-1669), (grabador), (no figura nombre de escenógrafo), Acto I, escena 1, 1670, Fondazione Giorgio Cini, collocazione: Teatro S. Giovanni e Paolo, 157 x 88 mm. 59 A 34/2.

Aunque tanto en los libretos, tanto veneciano como genovés, no figura el nombre del escenógrafo, es posible que los diseños de escena de esta obra pudieran haber corrido a cargo del arquitecto y escenógrafo, y en esas fechas empresario del Teatro napolitano San Bartolomeo, Gennaro delle Chiavi (163?, 170?),[736]quien fue el encargado de realizar los aparatos de las fiesta más importantes llevadas a cabo en la iglesia anexa en los Turchini, especialmente la fiesta de *San Nicola* el 6 de Diciembre, hasta 1689, fecha en la que ocupó su cargo Nicola Fossato,[737]constando igualmente su actividad como escenógrafo previamente en diseños escénicos para distintas obras como: *Attila* en 1675, *La Dori*,[738] o *Candaule Re di Lidia,* para su montaje en Nápoles en 1679.[739]Gennaro delle Chiavi figura como el ingeniero e inventor de las escenografías de *Marcello in Siracusa* en la edición del libreto napolitano de 1673.[740]La proximidad de fechas, el contacto con el genovés Bernardo Morando y sus servicios para la compañía de los *Febiarmonici,* quienes fueron los encargados de llevar a Génova diversas obras, entre las que se encuentra el montaje de *La prosperità di Elio Seiano* en el Teatro Falcone en 1668, cuyos diseños también fueron realizados por Chiavi tal como figura en el libreto genovés,[741]hace al menos posible sugerir que, tal vez, fuera él mismo quien se ocupara del diseño de las escenas de la representación genovesa de 1676 en el Teatro *Falcone*.

En lo que respecta al grabado, sí se conoce que fue obra de Giovani Merlo, un grabador, posiblemente veronés, relacionado por parentesco con Francesco Merlo. No hay muchos datos sobre la carrera de Giovani, pero se sabe que aproximadamente estuvo

---

736STEIN, Louise K. Opera in Spain and Spanish Dominions in Italy and the Americas, en T*he Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, Cambridge University Press, 2021.
p.290.

737 FABRIS, Dinko. Provenzale in S. Maria della Pietà dei Turchini, en Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624?704), NY, 2007, S n.

738 *La Dori, drama per musica rappresentata nel Regio Palazzo alli 6. di Novembre 1675, giorno del compleanos del re nostro signore che Dio guardi, consecrato all'eccellentissimo signore marchese De Los Veles vicerè di Napoli*. In Napoli: per Carlo Porsile, 1675.
http://opac.braidense.it/opac_braidense/opac/braidense/scheda.jsp?bid=MUS0318983

739 *Candaule Re di Lidia, Melodrama da Rappresentarsi Nel Real Palaggio per il Compleanos di Nostra Signora Marianna D'austria ... Consecrato All'eccellentissimo Signor De Los Velez, Vicere di Napoli*, In Napoli: Nella Stamperia di Salvatore Castaldo, 1679. https://www.italianopera.org/compositori/Z/c221338.htm

740 Ejemplar napolitano de *Marcello in Siracusa*, 1673: http://www.urfm.braidense.it/rd/01608.pdf

741 Ejemplar genovés de *La prosperità di Elio Seiano. Drama musicale dedicato all'eccellentiss. [...] D. Federico de Toledo Ossorio [...] luogotenente in questo Regno di Napoli. -Genova*: 1668 e Napoli, 1671, in Genova, Benedetto Celle: 1668. http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0001131/DRT0035109

activo hasta la década de los setenta del siglo XVII.[742] En 1644 inició una fructífera y duradera colaboración con otro grabador y dibujante activo en Venecia, Giaccomo Piccini (1619-1660), uno de los grabadores más prolíficos del momento, capostipite de una familia de grabadores en la que destacó su hijo Pietro Piccini, y especialmente su hija, Sor Isabella Piccini (1644-1734), dedicada esencialmente al grabado devocional. Es con Giacomo Piccini con quien Merlo ilustra la *Soteria* de Lorenzo Longi. En 1659 colaboró en el diseño del aparato iconográfico de *Epistole heroiche* de Lorenzo Crasso y *Scena d'huomini illustri d'Italia* del conde de Vicenza Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678).[743]El contacto con Piccini fue fundamental para la formación de Merlo en el entorno de la *Accademia degli Incogniti*, fundada en los años 30 por Loredano, cuyos miembros, pertenecientes a la alta sociedad Veneciana, tenían en común una rigurosa formación en la cultura clásica y una fuerte conciencia patriótica. Este círculo se convirtió en importante impulsor del desarrollo de la ópera pública, ya que el carácter de asociación empresarial llevó a la creación del teatro *Novissimo* de Venecia donde exhibieron sus representaciones en las que reflejaban su propuesta clasicista.[744] Tras la muerte de su colega (Piccini) y la disolución de la Academia, se dedicó encargos de diversa índole, realizando intervenciones en el campo de la literatura histórica y filosófica, con la creación de antiportas de cierta importancia, como la de *Philosophicae Theses* de Gabriele Baba (1662), además de la producción devocional. En este contexto, se recuerda la efigie de Francisco di Sales, que abrió una colección de obras espirituales publicadas en 1669. Ésta es la última prueba certera atribuible al grabador, además de algunas *antiporta*s de libretos que se le han podido atribuir por relaciones estilísticas a principios de los años setenta.[745]

Sin embargo, su trabajo en el ámbito del grabado de libretos de óperas fue algo que continuó al parecer hasta donde se registra su actividad, donde dejó muestras como la antiporta de la edición veneciana de *Orontea* de Giacinto Andrea Cicognini, que fue

---

742TREVISAN, Luca, ZAVATTA Giulio. *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Università degli studi di Verona, Verona, MMXIII (2013), p.82.

743 TREVISAN, Luca, ZAVATTA Giulio. (2013), pp. 16-17. https://core.ac.uk/download/pdf/80122425.pdf

744 KNIPPSCHILD, Silke. Homer to the Defense: The Accademia degli Incogniti and the opera Il ritorno d'Ulisse in patria in Early Modern Venice. *Classics@ 3: The Homerizon; Conceptual Interrogations in Homeric Studies. Classics*, 2005, nº 3. pp.4-5.
https://classics-at.chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2021/05/knippschild.pdf

745 TREVISAN, Luca, ZAVATTA Giulio. (2013), pp. 81-82.

también escenificada en Génova en 1660;[746]*L'Annibale in Capua* (1661); *Il Tito* (1666); y *La Rosaura*, donde grabó las escenas de los hermanos Paolo y Tommaso Bezzi en 1689, dos escenógrafos activos en Venecia desde la segunda mitad del siglo XVII, quienes a su vez tuvieron contacto con la familia Mauro y con Francesco Santurini, de los que aprendió Tommaso el arte de la escenografía, y junto a ellos probablemente Giovanni Merlo.[747]Y es precisamente dentro de este tipo de trabajos relacionados con los círculos de producción teatral veneciana donde se le encargó grabar la ilustración de la antiporta de *Marcello in Siracusa* en 1670.

La estampa (Fig.263), que ilustra algunos ejemplares de la obra, representa la primera escena del primer acto por medio de un diseño que muestra la ribera del puerto de Siracusa, con tres fortalezas donde el rey *Ierone*, entronizado y coronado con una corona de laurel, rodeado de una multitud, observa cómo Arquímedes, posicionado sobre una de las torres de la fortaleza, refleja los rayos del sol con el espejo ustorio sobre los barcos de la flota romana de Marcelo. La escena planteaba simbólicamente una síntesis de los cuatro elementos de la naturaleza mostrados simultáneamente en la misma escena, donde el elemento marino alude irremediablemente al agua; el terreno donde se ubica el trono, símbolo de la vida y de las posesiones terrenales del monarca en la tierra simboliza al elemento homónimo; el viento, por medio de las nubes que reflejan su acción en el oleaje marino; y el fuego, por medio del rayo que lanza el espejo de Arquímedes.

La arquitectura es la protagonista indiscutible de esta estampa donde las figuras que abarrotan la escena son pequeñas y proporcionales entre sí, a diferencia de los grabados realizados hasta ese momento en Venecia. En la parte inferior derecha están las iniciales JMF, que corresponden a las iniciales del autor que el estudioso Cocchiara reconoce en Giovanni Merlo, colaborador del más célebre Piccini.[748] En lo formal, teniendo en cuenta que nos encontramos en los años setenta del XVII, donde los avances tanto de la perspectiva, como de la representación de este tipo de escenas estaban bastante más

746 BELGRANO. Firenze, 1871, p.120.

747 Gino Damerini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 9 (1967): https://www.treccani.it/enciclopedia/bezzi_%28Dizionario-Biografico%29/

748 NOCA, Silvia. *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. Libretti d'opera e antiporte figurate per le stagioni 1678-1700*. 2016, p.142.

desarrollados, se puede pensar que se ha optado por unas formas arcaizantes, en todos los sentidos, deliberadamente y en contraposición al carácter realista, especialmente en la disposición espacial, en pleno apogeo del desarrollo especulativo de este tipo de planteamientos arquitectónicos y perspectivos. Iconográficamente se plantea la representación canónica del soberano, que a lo largo de los años presenta características estables. De hecho, la imagen del rey o gobernante entronizado corresponde simbólicamente al manifestación de autoridad y poder, imágen que recuerda de alguna manera a las composiciones y soluciones formales de la coronación de *Jerjes*, e *Il Domitiano*, o la portada de *L'Eraclea*, donde parece que se ha establecido un esquema similar. La muralla de Siracusa se representa con un robusto arco de medio punto con un almohadillado propio del orden rústico empleado en la arquitectura militar, que da el carácter simbólico a este tipo de arquitecturas que se asocian al poder del monarca o soberano, mientras se observan las torres cilíndricas propias de la arquitectura defensiva, que remiten a las torres del Castillo Maniace de Siracusa, como símbolo del general bizantino Giorgio Maniacie, que conquistó la isla a los árabes.

3.4.3. Claudio Cesare -1672

En estas mismas fechas se encuentra también la escena que ilustra la antiporta del libreto del drama musical *Claudio Cesare*, con texto de Aurelio Aureli (1652-1708) y partitura de Giovanni Antonio Boretti (c.1638-1672) estrenado en el teatro veneciano Vendramino de San Salvatore en 1672, y posteriormente representada en el escenario genovés del Teatro *Falcone* en 1675,[749]cuyo libreto se dedica *alle bellissime dame di Genova*.[750] En cuanto a la autoría del escenógrafo no figura ningún nombre en los libretos veneciano (1672) y genovés (1675), mientras sí figura en la edición napolitana de 1676 de *Claudio Cesare* como escenógrafo Gennaro delle Chiavi,[751]por lo que, al

749 Para la información del evento y facsímil del libreto genovés de 1675:
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0010379
Información sobre el evento estrenado en Venecia en el Teatro San Salvatore, 14/12/1671:
http://corago.unibo.it/opera/APC0003981 / Facsímil del libreto veneciano de *Claudio Cesare*, 1672:
https://play.google.com/books/reader?id=EN9hzgQnOwUC&hl=sw&pg=GBS.PP1

750 Facsímil del libreto genovés de 1675, *Claudio Cesare. Drama per musica. Di Aurelio Aureli da recitarsi nel teatro del Falcone, l'anno 1675. Dedicato alle bellissime dame di Genoua*:
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0010379

751 *Il Claudio Cesare. Drama per musica da rappresentarsi in Napoli l'anno 1676. Dedicato all'illustrissimo [...] D. Fernando Ioachim Faxardo De Requesens y Zuniga, marchese de los Veles [...] vicerè e capitan generale del Regno di Napoli*. Napoli: Gio. Francesco Paci, 1676.

igual que en el caso inmediatamente anterior de *Marcello in Siracusa*, es posible que en la representación genovesa, llevada a cabo tan solo un año antes, se hubiera podido realizar el montaje con los diseños escénicos de Chiavi.

Sí se conoce la autoría del grabado del libreto veneciano (Fig.264), que corresponde a uno de los miembros de la familia de grabadores ya mencionada, Pietro Piccini, hijo del grabador Giacomo Piccini, activo en el círculo de Francesco Loredano (1607-1661) y la *Academia degli Incogniti*. Al igual que su hermana Sor Isabella Piccini (1644-1732), Pietro continuó con la tradición familiar iniciada por su padre dedicándose al grabado e ilustración de libros. Inicialmente se dedicó principalmente a grabados para libretos y hacia 1663 realizó diferentes encargos que afrontó muchas de las veces en colaboración con Francesco Valvasense (1616-1668), quien había sido impresor oficial de la *Accademia degli Incogniti*.

Uno de los proyectos más prestigiosos en los que colaboró fue la empresa decorativa de *Le Glorie cadute dell'Antichissima ed Augustissima Famiglia Comnena* de Lorenzo Miniati (1663), en la que también participó Giacomo Ruffoni. El último trabajo firmado parece que fueron unas planchas para *De pseudostella, sev Cometa quae apparuit anno Domini 1664, mense decembris* de Gaudenzio Brunacci, impresa por Valvasense en 1665. Sin embargo, no se puede excluir de su factura la portada del libreto *Claudio Cesare* de Aurelio Aureli, publicado por Francesco Nicolini en 1672.[752]

Como se puede apreciar, el grabado que ilustra la antiporta del libreto veneciano presenta una escena muy sintética donde dos figuras alegóricas, que personifican la música y la poesía, se muestran sobre un suelo jaquelado ostentando una filatelia con el título de la obra, a la vez que portan instrumentos musicales y una partitura. Sobre ellas, dos cupidos mantienen un escudo de Johann Federico duque de Brunswick-Luneburgo (1625-1679), a quien se le dedica el ejemplar veneciano de dicha obra, y otra filatelia donde figura la locución latina *sine qua non*. Tras las figuras, el resto del espacio está ocupado por una sencilla arquitectura clásica con una perspectiva algo tosca que se resuelve por medio de un paramento curvo donde se aprecian dos vanos con una

http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0000336/DRT0010381

752 Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico, università degli studi di verona, di Luca Trevisan e Giulio Zavatta, Verona, MMXIII (2013), pp. 91- 92.

decoración que corresponde a un orden rústico, y dórico mediante la ornamentación del friso con triglifos y unos pequeños óvalos, cuya simbología alude a la fuerza, sobre el que discurre un entablamento con un friso, creando una estructura que remite a modelos romanos, donde se muestra el material (*Opus Caementicium*) en el paramento de la estructura curva.[753]

El personaje a quien se dedicó la obra, Johann Federico de Brunswick-Luneburgo era hermano de Ernst August y Georg Wilhelm. Los tres duques de Hannover eran bien conocidos por su patrocinio de la ópera veneciana, siendo Johann Federico a quien Aureli había dedicado numerosas obras anteriormente.[754]



Fig 264. Antiporta de Claudio Cesare, 1672, Pietro Piccini (1661-1672)(autor grabador), (no se menciona el escenógrafo) Fondazione Giorgio Cini, Teatro S. Salvatore, 59 A 88/3.

753 El orden rústico viene recogido dentro del Cuarto Libro del tratado de Serlio (L. IV, VIIIv), en SERLIO, Sebastiano. *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastia Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de cómo se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto.*, Toledo, Iván de Ayala 1552: ejemplar de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid: http://biblioteca.aq.upm.es/fondoantiguo/Serlio.htm

754 Por citar algunos libretos dedicados a Johann Federico de Brunswick-Luneburgo: *La prosperità di Elio Seiano. Drama per musica nel Teatro a S. Salvatore l'anno 1667. Dedicato alla serenissima altezza di Gio. Federico duca di Bransvich e Luneburg etc.* In Venetia 1667. Per Bortolo Tramontino.; *Antonino e Pompeiano. Drama per musica nei famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1677. Del Bussani. Consacrato all'altezze serenissime del Duca Gio. Federico di Bransvich, e Luneburgo, e di madama la Duchessa Benedetta Henrichetta nata Principessa Elettorale Palatina*. In Venetia 1677. Per Francesco Nicolini; *Le gare de gl'elementi*, Compositione per musica (N. Minato), Hanover, 24 May 1671. *Compositione per musica nell'omaggio prestato da i Stati al [...] prencipe Gio. Federico duca di Brunswick, et Luneburg, etc,* In Hannover li 24 di maggio, 1671. Poesia del sig. Nicolo Minati. Musica del sig. Antonio Sartorio. Hannover, Schwendimann.

Johann Federico se había convertido del luteranismo al catolicismo en 1651, siendo el único de su familia protestante. Su conversión a la fe católica posibilitó unas potenciales oportunidades de alianza, por lo que su gobierno fue financiado con fondos de franceses, lo que posibilitó el establecimiento de una corte prestigiosa y estable que se consolidó con el matrimonio de Johann Federico con Benedetta Enriqueta del Palatinado (1652-1730), hija de Eduardo del Palatinado (1625-1663) y Ana María de Gonzaga Nevers (1616-1684), el 30 de noviembre de 1668. Dicha corte se centralizó en el palacio que mandó construir, proyecto para el que contó con el arquitecto, escenógrafo e ingeniero veneciano Girolamo Sartorio, quien ejerció como su maestro de obras en 1667, realizando un diseño basado en el palacio de Versalles. Girolamo era hermano de Gasparo Sartorio (1625-1680) y de Antonio Sartorio (1630-1680), quien compuso el libreto de una obra titulada *L'Adelaide* para su representación en el veneciano teatro Vendramino de San Salvatore en 1672 dedicada a Gio Federico de Brunswick-Luneburgo;[755]y bajo el patrocinio de Johann Federico fue el principal introductor del estilo arquitectónico veneciano y el lenguaje clasicista de Palladio, ambos elementos muy buscados en la Europa absolutista,[756]quien además como destacado experto en la instalación de escenografías y maquinaria teatral también trabajó como arquitecto y director de obras en la construcción de varios teatros de ópera, como el *Oper am Gänsemarkt* en Hamburgo, e igualmente se le atribuyen los inicios de la ópera en Leipzig y la construcción del teatro de la ópera en Praga.

Por un lado está la conocida pasión de los príncipes de Hannover por el teatro veneciano, afición que ya de por sí generaba un rendimiento económico importante: ya que se conoce que Johann Federico tenía varios palcos en propiedad que eran gestionados por una persona dedicada a tal asunto. Esto justificaría, dentro del interés puramente comercial del teatro veneciano, la proclamación de uno de sus mejores benefactores identificado en esta obra con el emperador Claudio César, y representado en la antiporta

755 VAVOULIS, Vassilis. Antonio Sartorio (c.1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth Century Venetian Opera, in *Royal Musical Association Research Chronicle*, 2004, No. 37 (2004), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, pp. 1-70 / p. 34.

756 VAVOULIS, Vassilis. The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630/40-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 2018, 75. Jahrg., H. 1. (2018), Franz Steiner Verlag, pp. 2-13, p.4.

simbólicamente como protector del teatro veneciano, por medio de sus armas sostenidas por la música y la poesía, los dos elementos conformadores de la ópera. Pero evidentemente las honras venecianas que vinculan a Johann Federico con el cuarto emperador romano de la dinastía Julio-Claudia (Claudio César), también entrañan una intencionalidad política que podría entenderse como una hábil maniobra de acercamiento por parte de Venecia a Johann Ferderico, quien, como se ha mencionado, contaba con el importante respaldo de Luis XIV, a fin de encontrar un nuevo aliado que prestara apoyo en lo que fue la Guerra de Morea, otro de los múltiples enfrentamientos de Venecia con el Imperio otomano, que en la Guerra de Candia había logrado arrebatar Creta a Venecia tras más de dos décadas de asedio.

En el caso de la edición genovesa del libreto con motivo de su representación en la ciudad ligur, la obra, como se ha mencionado, se dedicó *alle bellisime dame di Genova*.[757] *Eccovi, rinovata ò bellime dame, la memeoria de un Claudio Cesare, chi reggendo il freno d'un mondo, nulla dimeno si lasciò vincere da una passione d'amore. Egli su'l Campidoglio ritrovò le Cattene, & hoggi mercè la vostra protettione sopra un Teatro spera i triunfi, sarà forza non meno, che uffizio della bellezza l'haverlo tiranegiato sul Trono, e prottetto sopra le scene; e fia anco un ombra di vostre glorie tutto che avezze à rendersi tributary i Monarchi non isdegnare il tributo de questi vostri ossequiosissime servitori, che vi hanno Consecrato il Drama, e che non hanno aspirato ad altra meta, che al compiacervi.*[758]

La dedicatoria a una noble dama en los libretos es una característica, aunque no exclusiva, completamente genovesa, que suele darse en otros lugares muy excepcionalmente, siendo habitual la dedicatoria a los señores de las distintas familias.[759]Esta práctica, que manifestaba el alto grado de dignidad social de las damas de la nobleza, evidenciaba igualmente el clima de avance social al que se había logrado llegar en la cosmópolis que era la República de Génova. Sin embargo hay una

---

757 *Claudio Cesare. Drama per musica. Di Aurelio Aureli da recitarsi nel teatro del Falcone, l'anno 1675. Dedicato alle bellissime dame di Genoua*: http://corago.unibo.it/libretto/DRT0010379

758 Dedicatoria del libreto genovés de 1675. Claudio Cesare. Drama per musica. Di Aurelio Aureli da recitarsi nel teatro del Falcone, l'anno 1675. Dedicato alle bellissime dame di Genoua: http://corago.unibo.it/libretto/DRT0010379**.**

759 GALLETTI, Mónica. "Un pre-testo per testare la presenza femminile tra scena e libretti a stampa: l'edizione Genovese di Artemisia, dramma musicale del Seicento", En Martín Clavijo, M. y Bianchi, M. *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*. España: Universidad de Salamanca. pp. 61-74, 2018, p.65.

intencionalidad subyacente, por la que se trataba de llegar indirectamente a los patriarcas de dichas familias nobles por medio del cauce de la dedicatoria a las diversas damas nobles, para las que el teatro era una plataforma esencial para mostrar su prestigio, especialmente en el Teatro Falcone, donde si bien adoptó el modelo de teatro público de pago, éste fue casi exclusivamente accesible a la aristocracia hasta 1677, debido a los costosísimos espectáculos que se representaban, en los que las espectaculares escenografía y aparatos, además de los elevados sueldos de algunos cantantes de primera línea, Ana Renzi por poner un ejemplo, llegaron a provocar la reacción de una protesta dirigida al Consejo Menor en 1678.[760]Un ejemplo de esta doble intencionalidad de las dedicatorias a nobles damas genovesas es el expuesto por Monica Galletti en su atinada reflexión al respecto en una publicación dedicada a la relevancia, tanto artística como de mecenazgo, de las figuras femeninas de la nobleza genovesa de esta época. Se trata del caso, como ejemplo de lo dicho, de Emilia Lercari, hija de Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662) y esposa de Francesco Maria Imperiali Lercari (1629-1712), quien en 1677-78 fue embajador del Papa Inocencio XI (1611-1689) y en 1684 se convirtió en Dux. Emilia había sido la dedicada en diversas obras: el tipógrafo Benedetto Guasco le había dedicado tanto la obra *Il figlio pródigo* como *L'Imitazione di Cristo;* el tipógrafo Giovanni Maria Farroni la dedicó *I Contrasti amorosi* de Lotario Dolaterra (mediados del siglo XVII); y en 1664 el doctor Francesco Felini le dedicó la obra en latín *Apologemma Iocosum*. Todos ellos, sin embargo, utilizan la dedicatoria a Emilia para llegar indirectamente a su padre y cónyuge al reconocer explícitamente su dependencia de la munificencia: la intención del pomposo encabezamiento "*All Illust. Sra. Emilia Brignole Lercara Imperiale*", que resume todas las ramas de las familias en parentesco parental.[761]

La deteriorada situación de la alianza hispano-genovesa por esos años, que venía gestándose por diversas causas: las bancarrotas de la corona y la imposibilidad por parte de España de proteger a Génova como fuerza militar, como sí había ocurrido antaño, fueron factores que propiciaron que paulatinamente Génova fuera perdiendo la confianza en el respaldo de su aliado español. La extensísima nómina de emperadores romanos que protagonizaron una ingente cantidad de óperas establecían una figura que

760 GALLETTI, Mónica. Universidad de Salamanca, 2018, p.66.

761 GALLETTI, Mónica. Universidad de Salamanca, 2018, p. 68.

por su autoridad se presentaba como la imagen que mejor representaba el poder de los distintos gobernantes, hecho que vinculó la figura de éstos a los nuevos capostipites de las distintas estirpes nobiliaris que se asociaban a la figura de estos antiguos emoperadores a los que se vinculaban dinasticamente a fin de legitimar su gobierno. Tal vez la idea de una obra basada en uno de los representantes imperiales de la dinastía Julio Claudia pudiera aportar un mensaje de unidad en el entramado oligárquico de una Génova cuyas glorias quedaban ya lejos.

3.4.4. La Pace Generosa -1700

El libreto veneciano de Marc'Antonio Ziani y Francesco Silvani, a raíz del estreno de la obra en el *Teatro San Salvatore* se dedicó al príncipe de Vaudemont Carlos Enrique de Lorena (1649-1723): hijo del duque de Lorena Carlos IV (1604-1675) y de Beatriz de Cusance (1614-1663), quien contrajo matrimonio en 1669 con su prima Ana Isabel de Lorena-Elboeuf (1649-1714). Tras los servicios prestados por Carlos Enrique a la corona española contra Francia, que hicieron que fuera nombrado Caballero del Toisón de Oro en 1675, ocupó distintos cargos: desde 1682 hasta 1691 fue el Capitán General de la Caballería del ejército español en Flandes; nombrado gobernador de Milán en 1698, bajo cuyo nombramiento jugó un papel crucial en las negociaciones francesas sobre la sucesión del ducado de Mantua, para cuyos duques: Ferdinando Carlo Gonzaga (1652-1708) y Carlos IV de Gonzaga (1652-1708) habían trabajado los creadores de la obra, Ziani y Silvani. La fecha del montaje veneciano (1700) coincide con la defunción de Carlos II de España, quien al morir sin herederos, fue sucedido por Felipe de Anjou, con quien Carlos Enrique mantuvo una constante beligerancia debido a la presencia francesa en el territorio milanés desde el estallido de la Guerra de Sucesión Española. En un principio, Carlos Enrique aceptó al nuevo rey como soberano de la Lombardía, pero el rey no confió en él, lo que provocó un enfrentamiento entre ambos.

La representación genovesa de esta obra en el Teatro *Falcone* se llevó a cabo en 1711, esa vez con partitura de Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1750).[762] En el contexto de la Guerra de Sucesión Española Génova fue la sede en la que se firmó, el 20 de junio de

[762] *La pace generosa. Drama per musica da recitarsi in Genova nel Teatro del Falcone l'autunno dell'anno 1711. Consagrato alle gentilissime dame, e nobilissimi cavaglieli di Genova*. Genova: Gio. Battista Scionico, 1711. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0032213

1705, un tratado anti borbónico de apoyo a la candidatura de Carlos de Austria,[763]el Pacto de Génova, entre el Reino de Inglaterra y el Principado de Cataluña, a fin de derrocar a Felipe V y otorgar el trono español al Archiduque Carlos. La erosión de Génova por los diversos conflictos en los que se encontró inmersa en el último tercio del siglo XVII: el bombardeo francés y la bancarrota española que empobreció a los banqueros genoveses, anhelaba dejar de ser el objetivo de los fuegos cruzados de las potencias europeas. Tal vez en mitad del conflicto de la Guerra de Sucesión Española la República quiso destacar su dignidad e importancia como enclave estratégico y comercial aludiendo a su participación como sede del Pacto de Génova, donde, *a priori*, parecía haber buenos augurios para las partes implicadas en dicho acuerdo, proceso en el que la ciudad ligur había aportado, no solo proporcionando el paso de tropas y suministrando galeras, sino su propio territorio como enclave de conexión entre las distintas potencias, posibilitando en última instancia la deseada paz. De este modo Génova se presentaba como el eslabón que establecería la nueva unión del bloque hispano-alemán que traería de nuevo la prosperidad que se logró antaño con el poderoso imperio de Carlos V.

Dentro de esta hipótesis se vinculó por un lado la figura de Arminio como aglutinante de las fragmentadas tribus germánicas. Por otro lado el concepto imperialista representado por los ejércitos romanos, comandados primero por Varo y finalmente por Germánico, quien terminó el proceso de ocupación en la zona de Germania, posiblemente en alusión al Imperio Romano Germánico y la victoria que traería la subida al trono español del archiduque Carlos. La primera tentativa de establecer la paz en la Guerra de Sucesión Española fue propuesta por Luis XIV, quien en vista de las diversas derrotas militares y la crisis económica que atravesaba Francia, optó por intentar buscar una vía diplomática en 1709 por medio de los preliminares de La Haya. Sin embargo, dichas negociaciones resultaron infructuosas, ya que por un lado el monarca francés no aceptó la propuesta que se le había ofrecido: donde se incluía el compromiso de prestar ayuda a los miembros de la Gran Alianza para destronar a su nieto (Felipe de Anjou) si éste no dejaba voluntariamente el trono en español en dos meses. Por otro lado José I de Austria tampoco aceptó las concesiones que se le

763 Carlos VI de Habsburgo (1685-1740) fue emperador del Sacro Imperio Romano Germánico como Carlos VI (1711-1740), rey de Hungría como Carlos III (1711-1740) y rey de Bohemia como Carlos II (1711-1740), conocido también como archiduque Carlos de Austria o como Carlos III de España en el bando austracista durante la guerra de sucesión española, que libró como pretendiente al trono español tras la muerte del rey Carlos II.

ofrecieron por parte de Francia, que consideró insuficientes, a pesar de que se reconocía a su hermano el Archiduque Carlos como rey de España como Carlos III. Este esteril intento de organizar una repartición y establecer la paz llevó a una nueva negociación en 1710. Aunque Luis XIV se negó a destituir del trono a su nieto, sí retiró sus tropas de España para no generar más tensiones y para poder defender las fronteras francesas más efectivamente. Por otro lado, Arminio pasó a encarnar la determinación de la lucha unida frente al enemigo imperial. El entramado oligárquico genovés tal vez tratara de cohesionar todas sus influencias en una especie de unión para poder hacer frente a las vicisitudes, tal como se deduce de la dedicatoria del libreto genovés donde se consagra el dramma *alle gentilissime dame, e nobilissimi cavaglieli di Genova*,[764]derivadas de la posición que la república genovesa había adquirido en el conflicto de la Guerra de Sucesión de España, en la que la unidad de una oligarquía genovesa, entonces fraccionada, debía unirse para apoyar al archiduque Carlos en su pretensión de ocupar el trono de Carlos II, en detrimento del archienemigo de Génova, Francia, quien postulaba a Felipe de Anjou. La figura de Arminio podía remitir a un mensaje de llamada a la unidad para luchar contra el enemigo común, mientras por otro lado la figura del Imperio Romano, bajo el liderazgo de Germánico era el símbolo de un poder imperial que acabó triunfando.

La dramática escena (acto I, escena 8) que decora la antiporta (Fig.265) del libreto tiene lugar en una estancia donde Segeste sostiene una daga frente a Asmena a cuya falda se agarra el pequeño. En primer término, casi a modo de arco de proscenio se observa una columna con acanaladuras sobre pedestal cuyo capitel no se muestra, mientras en el resto de la estancia se desarrolla un orden dórico sobre cuyo friso se asienta una balaustrada en la que se disponen unas estatuas. La estancia conecta con el exterior por medio de dos arcos de medio punto formados sobre unas pilastras, tras los que se aprecia el esbozo de un paisaje agreste en cuyo fondo se distingue la delineación de lo que parecen ser una serie de arquitecturas.

764 *La pace generosa. Drama per musica da recitarsi in Genova nel Teatro del Falcone l'autunno dell'anno 1711. Consagrato alle gentilissime dame, e nobilissimi cavaglieli di Genova*, Genova: Gio. Battista Scionico, [1711] http://corago.unibo.it/libretto/DRT0032213



Fig 265. Antiporta del libreto veneciano de La Pace Generosa, 1700, Libretti of the Music History Department of the German Historical Institute in Rome. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00048718

El planteamiento arquitectónico de esta escena presenta una construcción que respondía a modelos netamente clasicistas, tendencia que desde el último tercio del siglo XVII se había ido implantando. Los elementos ornamentales de esta escena, además de la decoración del friso, propia del orden dórico, se reducen a las discretas estatuas; una mínima decoración en las enjutas de ambos arcos y la clave del arco grande; o el jaquelado del suelo, que se vincula a escenas renacentistas, y que potencia la perspectiva hacia los arcos en los que se prolonga el espacio hacia el exterior, un espacio donde queda esbozado una especie de diseño agreste en cuyo fondo se distingue lo que parecen ser unas arquitecturas. De alguna manera esta escena muestra la limpieza arquitectónica y la conexión de estos espacios con la naturaleza que tanto desarrollo tuvieron a partir de esas mismas fechas.

Conclusiones.

A principios del siglo XVII con la creación de la caja escénica asociada al concepto de la ventana albertiana, se llevó a cabo el gran desarrollo escenográfico que se había ido gestando desde los últimos años del siglo anterior. En ese contexto los diseños escenográficos italianos basados en la perspectiva arquitectónica encontraron sus modelos de referencia en la arquitectura palatina de la época. Los órdenes arquitectónicos eran el lenguaje que articulaba dicha escenografía permitiendo por tanto su interpretación. La creación de una serie de modelos escenográficos gestados en el foco florentino por el escenógrafo Giulio Parigi, e irradiados al resto de Italia aportaron una serie de escenas tipo, tales como *cortiles*, plazas, inframundos, escenas portuarias, jardines, salas regias y vistas de palacios o ciudades. La presencia de determinados órdenes era lo que definía la escena y la dotaba de un sentido concreto, como por ejemplo: el uso de los órdenes dórico/rústico y toscano utilizados en las escenas de puertos y de prisiones; el orden corintio, por su carácter naturalista, presente en escenas relacionadas con los cortiles y los jardines, el orden compuesto empleado en diseños donde se quería aludir a la opulencia como cortiles o salas palatinas, etc. Estas escenografías, que presentaban una serie de planteamientos arquitectónicos, más o menos creativos, estaban constituidas sin embargo por una articulación canónica de los órdenes, que aportaba a dichas escenas un realismo arquitectónico aún dentro de la grandilocuencia barroca, buscando una verosimilitud escenográfica. Estos modelos se habían ido elaborando desde las aportaciones de Giorgio Vasari, sobre las que posteriormente Bernardo Buontalenti formuló la tipología escenográfica de los cuatro elementos: tierra, fuego, mar y aire, en los intermedios de *La Pellegrina*, cuya representación se llevó a cabo en el nuevo Teatro *Uffizi* en 1589, esquema que se mantuvo vigente durante prácticamente todo el siglo XVII.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII comenzaron a surgir propuestas más creativas por medio de una articulación de los órdenes más libre. Fue entonces cuando se abandonó paulatinamente la implantación estricta de la regla canónica de los órdenes en busca de alternativas a las fórmulas escenográficas, licencias basadas en cierta relajación normativa, momento en el que se comenzaron a aportar ciertos modelos escenográficos como los realizados por Ferdinando Tacca para *Ercole in Tebe* (1661), donde se incluyó un perfil arquitectonico innovador para otra tipología no menos innovadora como eran las cárceles, o escenas que aludían al ruinismo por medio de un orden rústico; Giacomo

Torelli, quien elaboró una de las primeras propuestas de orden salomónico vegetal en las escenas de jardín tanto en *Il Bellerofonte*, como en *la finta pazza,* aún en la primera mitad del siglo; Lodovico Burnacini, quien desde los diseños escenográficos para *Il Pomo D'Oro* en la corte de Viena, comenzó ya a mostrar un claro alejamiento de la ortodoxia arquitectónica en busca de fórmulas mucho más imaginativas, donde la arquitectura presentaba un carácter de cierta fantasía escultórica orientado a incidir en el mensaje simbólico de las escenas desprovistas de un orden reconocible, como ocurre en el caso de la escenografía del *inframundo*, o en la del *Arsenal de Marte*, en la que las armaduras, escudos, y demás utensilios bélicos constituyen la ornamentación de la arquitectura, indagaciones que se evidenciaron más claramente en algunos de los diseños escénicos para *Il fuoco eterno* (1674), obra en la que el esquema escenográfico basado en los cuatro elementos pasó a ser una síntesis en la que el plano de lo material y terrenal se representaba con la tradicional iconografía de las salas regias, *cortiles* y arsenales, mientras las escenas de ambientación ajardinada fueron espacios relacionados con los asuntos divinos. Fue en ese ámbito donde Burnacini elaboró escenas que presentaban ya algunas investigaciones ópticas en la línea de disolución de la perspectiva monofocal, en diseños como el de *Giardino con tempio*, por medio de una concatenación de pérgolas vegetales, indagaciones que desarrolló en la escena de *Campi Elisii* de *la Monarquía latina trionfante* (1678), en una senda de indagación por la que continuaron los hermanos Mauro por medio de las escenografías de *L'Eta dell'Oro* o *Il favore degli dei*, ambas realizadas en la corte de Parma en 1690, donde intervino Ferdinando Bibiena, y en las que se presentaron escenas como la del *Descenso de la virtud*, donde la caprichosa articulación de distintos elementos arquitectónicos conforman estas imaginativas composiciones. Ya en el último cuarto del siglo XVII, dentro de la investigación óptica aplicada a la escenografía, en 1687 Ferdinando Bibiena presentó por medio de los diseños para *Didio Giuliano* por primera vez unas escenografías basadas en la denominada perspectiva angular, que permitía rapidísimas fugas por medio de una proyección diagonal de la escena, el espacio discurría fuera de ésta y la disposición de varios puntos de visión permitían que prácticamente todos los espectadores pudieran tener una contemplación óptima de la escena, lo que supuso una democratización de la visión, característica distintiva de la prerrogativa propia del teatro público. Esta tipología perspectiva, surgió como alternativa al sistema monofocal y supuso la disolución definitiva del concepto de ventana albertiana.

Aparte de la innovación perspectiva angular "asimétrica aunque ordenada", en la que Ferdinando y Francesco Bibiena siguieron manteniendo unos repertorios arquitectónicos planteados desde la fiel reproducción clasicista de los órdenes de la antigüedad, en paralelo se desarrolló otra propuesta diferente a la tardobarroca desde el punto de vista de la semiótica semántica, no tan preocupada por la geometría visual como por una configuración atmosférica, de efectismo lumínico, emocional y subjetiva de las composiciones, que se materializó en los diseños de Filippo Juvarra en las primeras décadas del siglo XVIII, vinculados a la heterodoxia arquitectónica propia de la escenografía tardobarroca: como las creaciones de Lodovico Burnacini para *Il fuoco eterno*, donde se manifestaron diseños ecénicos más libres, asimilando a su vez el ideario de la Academia Arcadiana de Roma basadas en una simplificación de forma y contenido de la producción dramática y teatral, que acabó evidenciándose en el incremento de las escenas ajardinadas o agrestes y en la implantación de modelos arquitectónicos neoclásicos, en contraposición de la plástica abigarrada de los alardes barrocos, ámbito en el que se desenvolvieron artistas genoveses como Giovanni Battista Gaulli o Domenico Piola, cuya producción manifestaba una clara inclinación hacia esta estética basada en la depuración de las formas arquitectónicas, que en el caso de Génova tuvieron un fuerte respaldo por medio de la *Acccademia degli Addormentati*.

Los valores difundidos por esta institución genovesa se tradujeron en la implantación de un gusto por esa recuperación depurada de los órdenes clásicos, pero también por el paisaje y las escenas ajardinadas o de ambientes naturales como las más apropiadas para la nueva tendencia literaria pastoril. Esta predilección por dicho gusto naturalista y clasicista se tradujo en la elección, no sólo pero sí mayormente, de obras en las que los repertorios iconográficos incluyeran estas tipologías escenográficas. Dicha tendencia escénica naturalista se caracterizaba por la inclusión de elementos vegetales que solían conjugarse con órdenes como el corintio o el compuesto por sus capiteles vegetales, pero también por medio del órden rústico como referente arquitectónico primigenio. Las posibilidades articulares y su integración en el contexto natural hicieron de estas escenas, una suerte de lienzo en el que experimentar las casi infinitas posibilidades de acoplamiento de los órdenes, ámbito en el que se incorporó la columna salomónica como adaptación pagana de este tipo de soporte, asociado al contexto naturalista por sus connotaciones vegetales. En este sentido ha de entenderse la representación en Génova, aun dentro de la primera mitad de siglo, de obras como *La finta pazza* (1647), donde la

escena del *jardín de Licomede*, conformada por una serie de arquitecturas vegetales en forma de pérgolas que se articulaban por medio de estípites antropomorfos, presagiando los derroteros que tomaron los diseños escenográficos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuya experimentación se fue acentuando hasta llegar a la práctica desintegración de los órdenes a favor de unos diseños más fantásticos y mucho menos realistas, en los que los elementos perdían parte o la totalidad de su función arquitectónica, dando más protagonismo a lo visual y lo simbólico que a lo tectónico.

En el desarrollo escenográfico genovés de la primera mitad del *Seicento* se optó por propuestas como las de la *Accademia dei sollevati genovesi*, quienes encargaron a Alabardi un diseño escénico para *la Rosilda* en el que se traslucía la influencia del clasicismo palladiano. Parece que acercándose a los años de la mitad del siglo los escenógrafos comenzaron a decantarse por un repertorio escénico con modelos más alejados de dicha ortodoxia arquitectónica como se observa por ejemplo en la composición escénica de *Il ratto d'Elena* (1646) de Bernardo Morando, hasta desembocar en soluciones como la dispuesta en la escena del *Giardino* de *Massimo Puppieno* (1690) creada por Pompeo Aldrovandini, incidiendo de nuevo en un alejamiento del uso normativo y ya más radical de los órdenes, ausentes en esta composición por medio de la ambientación ajardinada representada más que por un entorno natural por la simbología de los estípites en forma de sátiros. Dicha iconografía remitía a modelos creados por Lodovico Burnacini, por ejemplo en los del *Triunfo de Venus y Marte*, de *Il pomo d´oro* (1668) en los que, además, el elemento dionisiaco representado por los sátiros sirvió para aludir al concepto de sometimiento y la sumisión, del triunfo del orden sobre el caos, derivado del matrimonio divino identificados con los monarcas de la dinastía austríaca esposados, ante quienes se inclinaba hasta la propia arquitectura.

La forza della virtù fue otra de las obras, que como *Il Colombo*, fue creada en la última década del siglo, siendo ambas representadas en Génova ya en los primeros años del siglo XVIII. En el caso de las escenografías de *La forza della virtù*, realizadas por el boloñés Marcantonio Chiarini, hay una clara desintegración de los órdenes a través de un léxico en el que se incluyen elementos góticos, como los arcos apuntados de la *sala de audiencias*; o como la escena denominada *Retiro reale,* donde unas columnas dóricas se presentan sin el entablamento decorado con las metopas y los triglifos

correspondientes al perfil canónico de este orden, fórmula que se replica en una de las escenas que realizó Chiarini para *Nerone fatto Cesare*, igualmente llevada a Génova. Sin embargo, en *La forza della Virtu* uno de los diseños más llamativos es el denominado *Anfiteatro di Rosi*, donde el escenógrafo boloñés realizó la hibridación de dos espacios, el anfiteatro, donde además se evidencia la búsqueda de un modelo distinto al Coliseo como referente tipológico, adoptando sin embargo una planta vinculada a los circos romanos, y el jardín, por medio la decoración vegetal de rosas que cubren todo el espacio, tal vez buscando una única solución escenográfica que uniera estos dos conceptos de la guerra/combate a la manera de la que representaba la arquitectura del espectáculo del mundo antiguo y, por otra el amor en su forma primigenia inherente en la Naturaleza, cuyo utópico ideario intentaba recuperar el pensamiento arcadiano, en una nueva simbiosis de elementos recurrentes en la semiótica escénica.

En la primera mitad del siglo XVII, con el surgimiento del denominado teatro público en 1637 en Venecia**,** cuya primera representación, *Andrómeda*, fue producida por una compañía formada por una asociación de artistas involucrados en la creación de la obra, Minelli y Tobia Ferrari, comenzaron a proliferar diversos teatros venecianos donde llevar a cabo la ingente demanda que generó este tipo de obras. En este contexto fue cuando en 1641 Giacomo Torelli (1608-1678) elaboró el diseño del *Novissimo*, el primer teatro creado específicamente para la representación de estos espectáculos basados en un complejo desarrollo escénico y una maquinaria que permitía los asombrosos efectos de vuelo y cambios atmosféricos, todo ello diseñado igualmente por Torelli para la presentación de la obra inaugural de dicho recinto, titulada *La finta pazza*. Entre los numerosos estados italianos que habían cultivado una tradición teatral, fue Génova la primera ciudad en importar este modelo de teatro comercial veneciano. La Génova de principios del siglo XVII compartía muchos de los rasgos que propiciaron que en Venecia se pudiera crear este primer teatro público. Por un lado una cierta libertad política derivada del régimen republicano que compartían ambas ciudades, donde no había sido implantado el absolutismo, lo que posibilitó la coexistencia de distintas estirpes familiares de nobles y aristócratas con grandes recursos económicos, que se habían enriquecido gracias al comercio marítimo. Por otro lado, una tradición teatral que favoreció la rápida asimilación del modelo de la nueva ópera veneciana y una potencial clientela propiciada por la condición de ciudad

portuaria y enclave comercial de la ciudad ligur que podría mantener este modelo de teatro de pago.

El comienzo del teatro público en Venecia y Génova, aceleró el proceso de producción de obras teatrales debido a la apertura de estos espectáculos a un público que ya no se reducía al entorno cortesano. Esto provocó un cambio importante en la retórica visual de las representaciones teatrales, donde las propuesta escenográficas ya no tenían como único fin reafirmar el legítimo gobierno del príncipe o mostrar su magnificencia, sino que atendían, además, a exigencias de tipo comercial, lo que devino además en un cambio en la propia concepción de la arquitectura teatral y de la composición escénica. Los nuevos edificios tuvieron que ir reduciendo las dimensiones, por la propia necesidad de ahorro espacial y rentabilidad económica, con la consiguiente incapacidad ya de albergar una abundante maquinaria, con lo cual los efectos especiales hiperbólicos de la escenografía barroca se minimizaron y con ello, la propia manera de entender los montajes, teniendo que basar su efectismo en otros aspectos. Es en este contexto en el que se encuadra la revolución escenográfica gestada en la Roma del cardenal Ottoboni y codificada por Juvarra en base a los preceptos de la Academia Arcadiana y su traducción a la composición escénica, en base a una depuración del vocabulario ordenado, más fidedigno, con la retórica del mundo clásico, cuyos argumentos daban prioridad a los grandes personajes a manera de *exempla* moralizante, aunque con mayor licencia en el marco de la composición escénica. Como en Roma y otros focos italianos, en el contexto político, cultural y social de Génova y su condición cosmopolita, hizo de la Laterna un enorme centro artístico en el que las diversas élites nobiliarias y aristocráticas se proclamaron por medio de la promoción de complejos programas culturales, lo que propició que la capital de Liguria acabara por tener una similar inclinación por los espectáculos, sobre todo por el teatro, como mejor vehículo de adoctrinamiento político, que a menudo sirvió incluso como instrumento diplomático, en el que la nobleza de Génova proclamaba inclinaciones, intenciones y logros en el panorama internacional, al mismo tiempo que desarrollaba una cultura teatral de gran erudición.

La temprana adopción del modelo teatral público en Génova obligó de alguna manera a mantener un repertorio operístico actualizado basado en las obras más sobresalientes o de mayor éxito comercialmente e idéntico objetivo doctrinario, que se focalizó en gran

medida sobre la programación del Teatro *Falcone* como centro de representación genovés y como uno de los espacios teatrales pioneros en cuanto a la disposición estructural que exigió la nueva demanda teatral, con un ciclo regular rebasada ya la mitad del siglo, en un espacio temporal en el que comenzaron a verse algunos cambios en la producción escenográfica, especialmente a través de obras como *L'Erismena* de Aurelio Aureli, cuyo montaje genovés se realizó en 1666 en el mencionado teatro. En las escenas de esta obra, cuya autoría corresponde al cuadraturista y escenógrafo veneciano Simón Guglielmi, se encuentra la titulada *Campo fiorito*, donde se presenta una artificialidad del elemento natural derivado de la *ars topiaria* por medio de las copas de los árboles que parece contrastar con fórmulas más ortodoxas como las de la escena de ciudad, creándose una sintaxis alternativa de grafía arbórea, adelantándose a lo que sería una implantación masiva con el devenir de la escenografía arcadiana. Del mismo modo las escenas del montaje genovés de la *Hipermestra*, en 1669 -como antes lo fueron las indagaciones practicadas en los diseños para la representación de *L´Argia* en 1665-, muestran otro de los ejemplos de la búsqueda de una forma alternativa de articulación de los órdenes, cuyos resultados se presentan mediante propuestas alternativas como la estructura circular de la escena del *Palacio de la Fama*, o la escena de *Cortile regio*, donde Ferdinando Tacca practicó una reinterpretación de las columnas anilladas en la línea de las de Giulio Romano; o *los Jardines de Venus*, donde se creó un auténtico entorno dionisiaco por medio de una vegetación delirante que podría asimilarse a la concepción de barroco helenístico.

La situación de Génova como punto estratégico en la ruta comercial del Mediterraneo oriental, y su vínculo con la monarquía hispánica, fueron dos factores que condicionaron en cierto modo la elección del repertorio teatral y por tanto escenográfico. En este sentido y como se puede deducir de los casos analizados en este trabajo, parece que hubo una especial predilección de temas relacionados con las distintas gestas de emperadores romanos y con los conflictos bélicos de la Antigüedad, en los que las alusiones geográficas o las tramas de dichas obras aludían de alguna forma, más o menos explícita, a los problemas a los que Génova se tuvo que enfrentar y a sus intereses respecto a la corona española. Es por esto que aunque gran parte del repertorio escenográfico procedía de producciones venecianas, muchos de los decorados escénicos fueron adaptados en mayor o menor medida a los gustos genoveses. Esta tendencia naturalista a la manera de la propiciada por la sede central de la Academia de

la Arcadia en Roma, fue impulsada por la *Accademia degli Addormentati*, fundada en 1587, compuesta por una serie de miembros de las principales familias nobiliarias genovesas. Las propuestas de esta asociación exigían una renovación cultural que incidiera en el espíritu republicano, cuya actividad fue impulsada por el poeta genovés Ansaldo Cebá (1565-1623) en la última década del siglo XVI, quien postulaba la implantación de una orientación clasicista dentro del ámbito literario y teatral que acabó reflejándose en la producción teatral genovesa del siglo XVII en obras como *La Rosilda*, financiada por la *Accademia dei Sollevati Genovesi* en Venecia en 1625, donde la escenografía de Alabardi daba muestras de la influencia arquitectónica tomando como modelos de referencia directos del lenguaje palladiano, del mismo modo que en *Il Ratto d'Elena* de Bernardo Morando, donde la antiporta presenta una escena paisajística que a los efectos prácticos servía mejor al propósito de una mayor integración o contextualización de los argumentos arcadianos, de utopia moralizante.

En relación a la denominada Escenografía Arcadiana o *Pastoral Áulica* resultó un vínculo fundamental el pintor y escenógrafo genovés Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), llamado *Il Baciccio*, quien trabajó personalmente en el círculo pontifício romano del cardenal Ottoboni, realizando los diseños escenográficos de una de las primeras obras que se encontraban dentro del programa de enaltecimiento de Génova como nueva Roma, *Il Colombo* (1691). En estas mismas fechas fue otro de los grandes artistas genoveses, Doménico Piola, quien reflejó el gusto por una arquitectura neoclásica, más coherentes en su articulación, como se refleja en los diseños que realizó en 1695 para la edición genovesa de *Il cuore in Vol e il cuore in scena*, donde la ausencia de ornamentos y la pureza de los elementos arquitectónicos creaban una imágen casi esquemática o simplificada y depurada, reducida al elemento esencial que sirviera al propósito de contextualizar mejor los argumentos temáticos de los montajes y con ello una mayor integración empática por parte de los espectadores.

Los diversos contactos políticos que Génova tenía en Roma propiciaron la transmisión directa de los planteamientos arcadianos promovidos por Ottoboni, y con ellos los diseños escenográficos de Juvarra, aunque el Mesinense ya había sido requerido en Génova en una fecha temprana por Nicolo Maria Pallavicino (1621-1692) en 1701, probablemente para realizar el diseño un nuevo teatro, el *San Agostino* de Génova, un recinto con una superposición de cinco niveles de palcos, a los que posteriormente los

Durazzo, al adquirir este teatro, agregaron un sexto nivel. Esto da idea de las ingentes cantidades de dinero que la élite nobiliaria genovesa invirtió tanto en la arquitectura teatral como en las representaciones dramáticas, con vistas a continuar sacando rédito propagandístico de la renovada práctica teatral con el comienzo del nuevo siglo y de su programación habitual para la resiliencia de su estatus social.

Recapitulando, según se deduce de las obras analizadas en este estudio, en la evolución de la escenografía genovesa a lo largo de la centuria de 1600 y las primeras décadas del siglo XVIII se puede observar la misma progresión discurrida en consonancia con el resto de Italia, esto es la tipológica de los Cuatro Elementos codificada por Bernardo Buontalenti y consolidada por Giulio Parigi en su forma ampulosa, también denominada como de la "Maravilla", al servicio de la propaganda áulica de los Medici en Florencia, su difusión al resto de cortes autocráticas italianas y absolutistas europeas gracias a las creaciones tipográficas de los sucesores de Parigi, como Giacomo Torelli o Lodovico Burnacini, hasta su manifestación apoteósica tardobarroca, que comenzó a mostrar signos de agotamiento a finales del siglo en un momento en el que aprovechándose de la circunstancia de la aparición de un nuevo enfoque visual como fue el de la perspectiva angular planteada por los Bibiena, se buscaron nuevas soluciones reduccionistas, menos recargadas y aparatosas para hacer la transición fluida a la de los modelos Arcadianos, codificados por Filippo Juvarra en el marco de las celebraciones cortesanas de la Roma Pontificia, promocionadas por el cardenal Ottoboni.

En lo que a los órdenes arquitectónicos usados en la escenografía y a la definición de un perfil arquitectónico específicamente teatral se refiere, se dieron las mismas características semánticas basadas en un léxico común, de índole realista, a manera de retrato fidedigno y literal del vocabulario clásico en su captación visual, por lo menos a lo largo de toda la primera mitad del siglo, para irse produciendo una descomposición gradual a lo largo de la segunda mitad, siendo sustituídos por otros componentes de la estructura escénica alejados de los cánones, producto de una mezcolanza e hibridación heterodoxa, emanada de la fantasía de los propios escenógrafos/arquitectos, devenidos más bien en escenógrafos pero pintores cuadraturistas de ilusionismo fictício por influencia de la denominada Escuela Boloñesa, en la que muchos de ellos se formaron y cuyo anclaje dejó de ser el sólido cimiento de la experiencia clásica para pasar a convertirse en creaciones fantásticas con un sentido más epatante que sustentante y

tectónico, el cual, ya rebasada la frontera de la nueva centuria, incluso, junto con una recuperación depurada de carácter neoclásico, se adentró en los márgenes de una nueva naturaleza ilusoria, la de la utopía arcadiana, para la que fue necesaria la creación de un orden alternativo, de amplio espectro y de combinatoria vegetal de infinitas posibilidades, a partir del corintio y las derivaciones de su uso a través de la propuesta de articulación escénica dramática más libertaria de la Antigüedad, que fue la escena satírico-pastoril, codificada por Marco Vitruvio en el siglo I. a. C y ya en época moderna, en el siglo XVI, por Sebastiano Serlio.

Escenografía maravillosa, Tardobarroca apoteósica y Arcadiana. Así pues, modelos de referencia de la Antigüedad clásica, reinterpretados en el ámbito de la teatralidad barroca florentina pero traducidos a la particularidad republicana genovesa, aunque de mayor confluencia derivada de los concomitantes nexos venecianos.

LIBRETOS

APOLLINI, Giovanni Filippo. (1655). *L'Argia: Dramma musicale.* Innsbruck: Hieronymo Agricola.
https://books.google.es/books?id=5lxYAAAAcAAJ&pg=PP7&lpg=PP7&dq=L%27Argia++Tempio+di+Venere&source=bl&ots=toaTKtnjio&sig=ACfU3U2GtG7zEKqZa7Rw-a76tHFHNY0VsA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj1mfHcgs7tAhVfA2MBHS3BB1QQ6AEwD3oECBMQAg#v=onepage&q=zeus&f=false

APOLLONI, Giovanni Filippo. (1675). *La Dori, drama per musica rappresentata nel Regio Palazzo alli 6. di Novembre 1675, giorno del compleanos del re nostro signore che Dio guardi, consecrato all'eccellentissimo signore marchese De Los Veles vicerè di Napoli*. Nápoles: Per Carlo Porsile.
http://www.urfm.braidense.it/rd/02312.pdf

APOLLONI, Giovanni Filippo. (1677). *Amor stravagante. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone. Dedicato al merito impareggiabile dell'illustrissima signora Gerolama Pinelli, Imperiale.* Genova: Per Antonio Giorgio Franchelli.
https://edl.beniculturali.it/beu/850015821

AURELI, Aurelio. (1655). *L'Erismena - Drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda dedicata all'illustriss. signor Giacomo Cavalli.* Venecia. Appresso Andrea Giuliani. https://www.loc.gov/resource/musschatz.19819.0/?sp=3&r=-0.567,-0.015,2.135,0.993,0

AURELI, Aurelio. (1661). *L'Erismena: dramma per musica di Aurelio Aureli, fauola seconda. Dedicata all'Eccell.mo Sig.r Don Francesco Caetano, Duca di sermoneta, e di S. Marco. Milan. Nella Regia Duc. Corte*, In Milano: Per Giulio Cesare Malatesta.
http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0325148

AURELI, Aurelio. (1666). *L'Erismena, drama per musica / di Aurelio Aureli, favola seconda; dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazza*. Genova: Per Benedetto Celle.

https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t3711g244&view=thumb&seq=19&skin=2021

AURELI, Aurelio. (1672). *Claudio Cesare Drama Per Musica*. Venecia. Appresso Francesco Nicolini.
https://play.google.com/books/reader?id=EN9hzgQnOwUC&hl=sw&pg=GBS.PP1

AURELI, Aurelio. (1672). *Claudio Cesare. Drama per musica nel Teatro Vendramino a San Salvatore l'anno 1672. Di Aurelio Aureli. Opera decima sesta. Ristampata. Dedicato all'altezza sereniss. di Gio. Federico duca di Bransvich, Luneburgo*. Venecia: Francesco Nicolini.
http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000321

AURELI, Aurelio. (1675). *Claudio Cesare. Drama per musica. Di Aurelio Aureli da recitarsi nel teatro del Falcone, l'anno 1675. Dedicato alle bellissime dame di Genoua.* Genova: heredi del Calenzani.
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0010379

AURELI, Aurelio. (1655) *L'Erismena: dramma per musica*. Appresso Andrea Giuliani, In Venetia: Appresso Andrea Giuliani.
https://www.loc.gov/resource/musschatz.19819.0/?sp=8&r=-0.519,-0.046,2.039,0.992,0

AURELI, Aurelio. (1676). *Il Claudio Cesare. Drama per musica da rappresentarsi in Napoli l'anno 1676. Dedicato all'illustrissimo [...] D. Fernando Ioachim Faxardo De Requesens y Zuniga, marchese de los Veles [...] vicerè e capitan generale del Regno di Napoli*. Napolés: Gio. Francesco Paci.
http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0000336/DRT0010381

AURELI, Aurelio. (1690). *Il favore de gli dei: drama fantastico musicale, fatto rappresentare dal serenissimo sig. duca di Parma nel suo Gran Teatro per le*

felicissime nozze del serenissimo sig. principe Odoardo suo primo genito con la serenissima signora principessa Dorotea Sofia di Neoburgo /poesia d'Aurelio Aurelj ... ; e musica di d. Bernardo Sabadini. Parma: Nella Stampa ducale.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t47p9gg7t&view=1up&seq=18

BERNINI, Giovanni Filippo. (1705). *L'honesta nelli amori. Drama per musica da recitarsi nel Teatro nouo da S. Agostino l'anno 1705. Dedicato all' serenissimo duce illustrissimi ... gouernatori della serenissima republica di Genoua*. In Genova: per il Franchelli. http://www.braidense.it/rd/02599.pdf

BISSARI, Pietro Paolo. (1662). *Medea vendicativa:di fuoco, attione terza degli applausi fatti alla nascita dell'altezza sereniss. di Massimiliano Emanuele primogenito elettorale delle sereniss. elettorali altezze di Ferdinando Maria e Enrieta Maria Adelaide duchi dell'un'e l'altra Baviera... / del co. Pietro Paolo Bissari.* Monaco: Appresso Gioann Iekelino.
http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

BISACCIONI, Maiolino. (1645). *L'Ercole in Lidia, Dramma del signor conte Maiolino Bisaccioni gentil' huomo della camera del rè christianissimo; rappresentarsi nel Teatro Nuoissimo nell'anno 1645*. Venecia: Per Giovanni Vecellio, e Matteo Leni.
https://www.loc.gov/resource/musschatz.19852.0?st=gallery

BORETTI, Giovanni Antonio. (1670). *Marcello in Siracusa Drama Per Musica*. Venecia: s.n.
http://coragolod1.ing.unibo.it:8080/corago/resource/DOCUMENTI/DRT0026805/html

CARACCIO, Antonio. (1694). *Il Corradino, Tragedia del Barone Antonio Caraccio, all' illustriss. e Reverendiss. Signore Monsignor Gio.Battista Spinola. Governatore di Roma*. In Roma: Per Gio Francesco Buagni.
https://archive.org/details/ilcorradinotrage00cara/page/n6/mode/1up

CESTI, Antonio. (1660) *Orontea regina d'Egitto. Drama musicale del dottor Iacint'Andrea Cicognini. Ristampata e rappresentata in Genova, dedicata all'illustriss. signore dame di Genova*. Genova. Francisco Meschini.

CESTI, Antonio. (1669). *L'Argia, drama per mvsica da rappresentarsi nel Teatro a San Saluatore, l'anno 1669: consacrata all'illvstrissimo e t Eccellentiss. Sig. Alessandro Contarini procvrator di San Marco*. Venecia: Appresso Nicolini, e Curti. https://digicoll.lib.berkeley.edu/record/132836

CHIABERRA, Gabriello. (1622). *Ballo delle Grazie*. Génova: Il Giuseppe Pavoni.

CHIARINI, Marcantonio.(1693). *Disegni del convito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani, & altra nobilita, terminando il svo confalonierato li 28. febraro 1693, Per li Peri, custodio de all'angelo*,
https://collections.library.yale.edu/catalog/2018813

CICOGNINI, Giacinto Andrea. (1651). *Giasone*. Drama musicale del D. GIacinto Andrea Cicognini Accademico Instancabile. Genova: Per Francesco Meschini. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0021365

COSMEROVIO, Christoforo. (1678). *La monarchia latina trionfante. Festa musicale in applauso del felicissimo natale del serenissimo Gioseffo arciduca d'Austria figlio delle augustiss. maestà di Leopoldo imperatore et Eleonora Maddalena Teresa imperatrice nata prencipessa di Neoburgo alle medesime MM. consacrata.* Vienna: Gio. Christoforo Cosmerovio. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3251048&order=1&view=SINGLE

CORRADI, Giulio. (1681). *Il Nerone, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1681. Consacrato all'illustriss. & eccell. sig. Anna Panfilia*

Doria. Principessa di Melfi..., Genova: Per Antonio Giorgio Franchelli. https://edl.beniculturali.it/beu/850015943

DE FERRARI, Tobia. (1625). *La Rosilda: tragedia*. Venetia: Appreso Antonio Pinelli. https://books.google.es/books?id=cjUAc3nbtRoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

DELLA RENA, Vicenzo (1652). *La Didone drama musicale. Di Vincenzo Della Rena, All'illustriss. Signor Giulio Pacero Saluzzo, Della Rena, Vincenzo.* Genova: Pier Gio. Calenzani.
https://edl.beniculturali.it/beu/850015730

DOMENICO, David. (1693). *La forza della virtù. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio. Grisostomo l'anno 1693 di Domenico David. Seconda impressione. Dedicato a sua eccellenza il signor Gio. Carlo Grimani.*
Venecia: per il Nicolini.
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/06/Lo06460/

DOMENICO, David. (1694). *La forza della vrtù drama per musica da rappresentari nel Teatro Malvezzi l'anno M.DC.XCIV*. Bolonia: Antonio Pisarri. https://collections.library.yale.edu/catalog/2021210.

DOMENICO, Gisberti. (1664). *La barbarie del caso: tragedia*. Venecia. https://www.loc.gov/resource/musschatz.19780.0/?sp=3&r=-0.57,-0.27,2.141,0.994,0

FAUSTINI, Giovanni Battista. (1654). *L'Eritrea. Drama di Giovanni Faustini dedicata all'eminentiss. e reverendiss. sig. card. Gio. Girolamo Lomellini legato dignissimo di Bologna*. Bologna: hh. del Dozza..
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0016479

GODI, Giulio Cesare. (1705). *L'Eraclea. Drama per musica da rapresentarsi nel Teatro del Falcone nel corrente autunno 1705. Consacrato all'illustrissima signora Placidia Negrona*. In Genova: per Antonio Casamara, si vendono da Gio. Stefano Rolandetti.
http://corago.unibo.it/esemplare/7ACB002948/DPC0001112

GODI, Giovanni Cesare. (1696). *Eraclea..*, In Venetia: Per il Nicolini https://www.loc.gov/item/2010666126/.

GROSSI, Angelo. (1621). *Il Perideo: tragedia*. Genova: Appreso Guiseppe Pavoni. https://archive.org/details/ilperideotragedi00gros/page/n2/mode/1up

LOTTI, Lotto. (1687). *Didio Giuliano. Drama rappresentato nel nuovo Teatro Ducale in Piacenza e consacrato a sua altezza serenissima il sig.or duca padron clementissimo. Poesia del dottor Lotto Lotti e musica di don Bernardo Sabadini, ambidue servitori attuali della suddetta altezza serenissima*. Parma: Stamperia Ducale, 1687.
http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/04/Lo04899/

LOTTI, Lotto. (1690). *L'età dell'oro, introduzione al balletto della serenissima signora principessa Margherita, e delle signore dame fatto rappresentare dal SereniSs Sig. Duca di Parma nel suo nuovo teatrino in occasione de' felicissimi sponsali del serenissimo Sig. principe Odoardo suo primogenito con la serenissima*

signora principessa Dorotea Sofia dI Neoburgo, Piacenza: nella stampa ducale del Bazachi.
https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0185

MAGGI, Giacomo (1701). *Mitridate in Sebastia drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone di Genoua nell'autunno del 1701. Dedicato all'illustriss. Signora Maria Durazza Mari,* Stamparia di Antonio Scionico. https://edl.beniculturali.it/beu/850105504

MALIPIERO, Federico, (1703). *Le sabine rapite drama per musica da rappresentarsi nel Teatro nuouo di S. Agostino l'anno 1703* ...- Genova. : Per Gio. Battista Celle: Si vendono da Gio. Stefano Rolandetti Libraro da S. Luca, Malipiero, Federico, Celle, Giovanni Battista. https://edl.beniculturali.it/beu/850015208

MINATO, Nicolo. (1665). *Artemisia. Drama per musica. Alla illustriss. signora et padrona colendissima la signora Emilia Lercara*. Genova: G. Marino e B. Celle. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0005491

MINATO, Nicolo. (1667). *Scipione Africano. Drama musicale da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1667. Dedicato [...] Maria Francisca Pallauicina Durazza.* Genova: Benedetto Celle. http://corago.unibo.it/libretto/0000759098

MINATO, Nicolo. (1668). *La prosperità di Elio Seiano. Drama musicale da recitarsi nel Teatro del Falcone dedicato all'illustrissima signora e patrona collendissima la signora Paola Francisca Balbi Durazza.* Genova: Benedetto Celle. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0035107

MINATO, Nicolo. (1688). *Il Muzio Scevola, drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1688. Dedicato all'[...] signore il signor Marc'Antonio Grillo [...]*. Genova: nella stamp. d'Anton Giorg. Franch. https://www.europeana.eu/en/item/496/MUS0321070

MINATO, Nicolò (1691). *Il Pompeo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone di Genova. Consacrato all'illust. [...] Giovanna d'Aste Viale*. - Genova. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0034609

MINATO, Nicolò. (1674). *ll fuoco eterno custodito dalle vestali*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/18565.

MINATO, Nicolo. (1678). *La Forza dell'Amor Paterno. Dramma per musica, da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1678*. Genova: nella stamperia del Franchelli. https://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100099056382.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-933%2C-89%2C2725%2C1763

MINATO, Nicolo. (1679). *Le garre dell'amor heroico. Dramma per musica da recitarsi in Genova l'anno 1679. Consacrata all'illustrissima [...] signora Bianca Maria Spinola Fieschi.* Genova: stamperia del Franchelli, si vendono da Lazaro Benedetti a Banchi.. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0020429

MONIGLIA, Giovanni Andrea. (1661). *Ercole in Tebe*: *festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Luisa, principessa d'Orleans.* Florencia. Nella nuova stamperia all'insegna della stella.
https://collections.library.yale.edu/catalog/2026536

MONIGLIA, Giovanni Andrea. (1658). *La Hipermestra festa teatrale rappresentata dal sereniss. principe cardinale Gio. Carlo di Toscana per celebrare il giorno natalizio del real principe di Spagna.* Florencia:Nella stamperia di S.A.S.
https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454

MORANDO, Bernardo. (1615). *Amor Messaggiero. Epitalamio nelle nozze di Benedetto Lomellino e Maria Anna Merella.* Piacenza. Biblioteca Pessarini Landi de Piacenza en la colección (C) Libri Pallastr. 098.08, Id: PC0030-208012 [DC: 109584]

MORANDO, Bernardo. (1644) *Le ninfe del Po. Balletto fatto nella cittadella di Piacenza il carneuale dell'anno 1644*. Poesia di Bernardo Morando. Posta in musica da Giuseppe Aleui Piacenza. Piacenza: per Gio. Antonio Ardizzoni stampator Camerale.
https://edl.beniculturali.it/beu/850105000

MORANDO, Bernardo. (1644). *Le Risse Pacificate Pacificate da Cupido. Festa a cavallo*. Piacenza: Giovanni Antonio Ardizzoni.
http://corago.unibo.it/esemplare/0000580577/0000571936

MORANDO, Bernardo. (1646). *Il ratto d'Elena: dramma eroico, musicale*. Piacenza.: Gio Antonio Ardizzoni.
https://archive.org/stream/bub_gb_wveOSGLOzLIC#page/n9/mode/2up

MORANDO, Bernardo. (1662). *Poesie drammatiche di Bernardo Morando*. Piacenza. http://corago.unibo.it/libretto/0000571936

NORIS, Matteo. (1673). *Marcello in Siracusa*. Melodrama. Per lo Teatro di S. Bartolomeo. Nápoles. http://www.urfm.braidense.it/rd/01608.pdf

NORIS, Matteo. (1688). *Il Greco in Troia: Festa Teatrale Rappresentata in Firenze Per le Noze De'Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo... e Violante Beatrice Principessa di Baviera*. Florencia: Nella Stamperia di S.A.S. BNE bdh0000149884 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149884

NORIS, Matteo. (1701). *Nerone fatto Cesare. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone di Genova questo carnevale 1701. Dedicato all'ill.ma sig.ra la sig.ra Laura Negrona*. Genova: Gio. Battista Scionico.
http://corago.unibo.it/evento/0000380358

OTTOBONI, Pietro. (1691). *Il Colombo overo L'India scoperta*. Roma. http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/lib/i-mo-beu-83.f.35.4.pdf.

PAGGI, Bartolomeo. (1604). *La fedelta comedia di Bartolomeo Paggi a Momo. Genova. Appresso Giuseppe Pavoni.*
https://books.google.es/books?id=KgtDUsal3c0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

PAGGI, Bartolomeo. (1604). *La Fedeltà*. Genova. Appresso Giuseppe Pavoni.

PIO DI SAVOIA, Ascanio. (1639). *L'Andrómeda*. Ferrara: Suzzi, Francesco. i https://archive.org/details/landromedaferrar00pioa/page/n2/mode/1up

POLLAROLO, C. Francesco, et al.. (1693). *Il Selevco: drama per musica d'Adriano Morselli; da rappresentarsi nel famosissimo Teatro di Torre di Nona, l'anno* MDCXCIII.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4km5np1k&view=1up&seq=3

POLLAROLO, Carlo Francesco. (1718). *Spurio Postumio. Spurio Postumio.drama per musica da rappresentarsi in Genova nel teatro del Falcone nel Autunno de quest' anno 1718.* Genova: Nella Stamparia del Franchelli .

RENIERI, Vicenzo. (1636). *L'Adone*. Per Pietro Gio. Calenzano y Gio. Maria Feroni.

ROLLI, Paolo. (1715). *Astarto: drama per musica da rappresentarsi nella sala de' Signori Capranica nel carnevale dell' anno MDCCXV*. In Roma : Per il Bernabò, con licenza de' superiori.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t20c8c63v&view=thumb&seq=1&skin=2021

ROVETTA, Giovanni, BISACCIONI, Majolino. (1645). *Ercole in Lidia*. Per Giouanni Vecellio, e Matteo Leni, Venetia. From the Library of Congress, <www.loc.gov/item/2010666481/>.

RIMA, Camillo. (1671). *Il Sancio, dramma per la musica dedicato a madama la marchesa Pellina Grimalda Imperiale / di Camillo Rima*, Rima, Camillo (librettista, sec. XVII), [s.e.]. https://edl.beniculturali.it/beu/850015867 S.A. (1660). *L'Innocenza Trionfante*. Genova, stamperia de Francesco Meschini.

SACRATI, Francesco. (1644). *L'Ulisse errante: opera musicale.* Venecia: Appresso Gio. Pietro Pinelli stampator ducale. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t19k7r16t&view=1up&seq=3&skin=2021

SALINERO, Giulio. *(*1693). *Alceste: Tragedia*. Genova.

http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image640.pdf

SCARLATTI, Alessandro. (1709). Dafni, drama pastorale per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone. Consacrato alle dame e [...] di Genova. Genova : Nella stampa di Antonio Casamara, 1709. - 48 p. ; 15 cm. ((3 atti. - Fascicoli segnati. - Alle pp. 3-4: Dedic BID: MUS0321061, Collocazione: Racc.dramm.036100361.pdf

SILVANI, Francesco. (1705). *I Il più fedel tra vassalli. Melodrama da rappresentarsi nell'occasione che si apre il nuovo Teatro del Falcone in Genova nell'autunno 1705. dedicato al serenissimo Duce [...] governatori della serenissima Republica di Genova*. - In Genova: per Antonio Casamara nella Piazza delle Cinque lampade, si vendono da Gio. Stefano Rolandetti. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0034437

SILVANI, Francesco. (1691). *L'inganno scoperto per vendetta. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1691*. Consacrato all'illustriss. [...] Clelia Centuriona Grimaldi. - Genova. Per Antonio Scionico.
http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000766

SILVANI, Francesco. (1699). *Carlo re d'Alemagna. Drama per musica dedicato all'illustriss. signora la signora Maria Barbara Cattanea Granella. Da farsi rappresentare nel Teatro del Falcone di Genova nell'autunno 1699. Da Giacomo Maggij*. Genova: per Gio. Battista Scionico, si vendono da Gio. Stefano Rolandetti. http://corago.unibo.it/esemplare/0000439132/DRT0009233

SILVANI, Francesco. (1706). *Le regine di Macedonia. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone l'autunno 1706*. Dedicato alle dame e cavaglieri di Genova. Genova : Antonio Casamara, si vendono da Gio. Stefano Rolandetti. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0035991

SILVANI, Francesco. (1720). *Il tradimento traditor di se stesso. Drama per musica da rappresentarsi in Genova nel Teatro del Falcone nella primavera di quest'anno 1720. Dedicato all'illustrissima signora Maria Imperiale Lercara.* Genova : per il Franchelli.
http://corago.unibo.it/libretto/DRT0042817

SILVANI, Francesco. (1727). *Il piu fedel tra' vassalli, drama per musica da recitarsi in Genova nel Teatro del Falcone nel Carnovale dell'anno 1727. Dedicato alle nobilis.me dame / [Testo di F. Silvani]. In Genova: nella stamperia del Franchelli. http://www.urfm.braidense.it/rd/01410.pdf*

SPINOLA, Giovanni Ambrosio [Alessandro Pisani] (1655), *L'Ariodante drama di Giouann'Aleandro Pisani. Da rappresentarsi nel teatro del Falcone di Genoua l'anno 1655. Posto in musica da Gio. Maria Costa, e dedicato all'illustriss. signora Maria Brigida Franzona Spinol*a, Genova: per Benedetto Guasco. https://books.google.it/books?id=gU0-5ampsMsC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=ARIODANTE+giovanni+andrea+spinola&source=bl&ots=vYt563rYyj&sig=ACfU3U1QqT2luutd0IaQd8KaaEDe8sHgRg&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi5uOzTkMPsAhUC3KQKHSxQBc84ChDoAT

ADegQIAhAC#v=onepage&q=ARIODANTE%20giovanni%20andrea%20spinola&f=false

SPINOLA, Giovanni Andrea. (1660). *Europa, drama per musica. Da rapresentarsi nel Teatro del Falcone di Genoua l'anno 1660. E dedicato all'illustriss. signora Anna Giustiniana negli Adorni. / [... parto del mio debole intendimento ... Gio. Andrea Spinola]*, Spinola, Giovanni Andrea (1627-1705), Genova: stamperia di Francesco Meschini. https://edl.beniculturali.it/beu/850015879

STAMPIGLIA, Silvio. (1700). *L'Eraclea: drama per musica di Siluio Stampiglia tra gli arcadi Palemone Licurio dedicato ... Maria de Giron, y Sandoual duchessa di Medina Celi, e viceregina di Napoli.* per Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio. Si vende nella stampa del Mutio, sita allo spedaletto
https://archive.org/details/bub_gb_ZnyraW2GqLQC/page/n2/mode/1up?q=Bibiena

TASSO, Torquato. (1587). *Il Re Torrismondo. tragedia.* Genova: Appresso Girolamo Bartoli.
https://books.google.it/books?id=q7MUcdxhuJcC&pg=PP1&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

TOTIS, G. D. (1688). *L'Idalma overo Chi la dura la vince, drama musicale da recitarsi nel Teatro del falcone di Genova in questo anno 1688, dedicato all'illustrss. sig. e patrona Col. la Signora Mara Maddalena Doria, n Genova : per Gio. Battista Celle e Benedetto Semino*, Genova, 1688. Braidense

ZANELLI, Ippolito. (1724). *Il nino: dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone*, en Genova: Nella Stamperia di Giovanni Franchelli.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t2g76t155&view=thumb&seq=1&skin=2021

ZENO, Apostolo(1712). *Teuzzone drama per musica da rappresentarsi nel Teatro da [!] S. Agostino l'autunno dell'anno 1712. Dedicato all'illustrissima Signora La Signore Ottauia Balbidonghi.* Genova: Antonio Scionico.

https://edl.beniculturali.it/beu/850105502

ZENO, Apostolo. (1701). *Lucio Vero dramma per musica appresentato nel Teatro del Falcone. Dedicato all'illustriss. sig. la signora Bianca Lomellina.*. Genova. Stamperia di Antonio Scionico. http://corago.unibo.it/libretto/DPC0001039

ZENO, Apostolo. (1708). *L' Engelberta Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1708 alla presenza della s.r.m. di Elisabetta Christina regina di Spagna*. Milán. http://corago.unibo.it/libretto/DPC0001177

ZENO, Apostolo. (1712). *Il Faramondo*. Biblioteca de la Universidad de Bolonia, Ubicación: AVTab.IFIII.09.1

ZENO, Apostolo. (1714). *L'Eumene: drama per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Illustriss. Publico di Reggio in occasione della fiera l'anno MDCCXIV*. Reggio: per Ippolito Vedrotti. A través del proveedor HathiTrust Digital Library https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t6p01kn4h&view=thumb&seq=1

ZENO, Apostolo. (1719). Lucio Vero: drama per musica da rappesentardi nel teatro dell' ill. sig conte d'Alibert nel carnevale dell' anno 1719. Roma. Per Gaetano Zenobj stampatore e intagliatore di Sua Santità. https://books.google.es/books?id=MPlgRmY4DwAC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=lucio+vero+Francesco+Bibiena&source=bl&ots=n5fNCLHCjr&sig=ACfU3U1ehe22_Gre9HhJCd8ZZ00zR2LkJw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiju76Ly_DsAhUMFRQKHaMCCEE4ChDoATAAegQIAhAC#v=onepage&q=lucio%20vero%20Francesco%20Bibiena&f=false

ZENO, Apostolo. (1728). *La Griselda. Drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone la primavera dell'anno 1728. Sotto la protezione delle [...] dame e [...] cavalieri di Genova*. Genova: per il Franchelli, si vendono da Carlo Giuseppe Morone. http://www.urfm.braidense.it/rd/02513.pdf

FUENTES PRIMARIAS

ALBERTI, Leon Battista. *De re Aedificatoria*, edición traducida al castellano por Francisco Lozano, editada por Alfonso Gomez Impressor (*Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Battista Alberti*), Libro IX, cap, VIII p. 296. Madrid, 1582. http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1582Losdiezlibrosdearquitectura.pd

ALLACCI, Leone, Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venecia, Gianbattista Pasquali, 1755.

ARDIZZONE, Gio Antonio. *Pompa dell'esequie celebrate al serenissimo Odoardo duca di Piacenza, di Parma, &c. dal serenissimo duca Ranuccio 2. L'Anno 1647*. Descritta dal P. Francesco Raulino della Compagnia di Gesu. Piacenza, 1647. https://books.google.es/books?id=xle7cUu85I8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

BALDINUCCI, Filippo. Notizie de' professori del disegno da Cimabue: in qua, della parte II del secolo IV. Dal MDLX. al MDLXX. tomo VII, Firenze, MDCCLXX, Per Gio Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani. https://books.google.es/books?hl=es&id=dVLLzRiKR1IC&q=buontalenti#v=onepage&q=Bernardo%20Buontalenti&f=false

BALDINUCCI, Filippo.Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione (1686), Firenze, Stecchi e Anton-Giuseppe Pagani, 1767.
https://archive.org/details/progressodellart00bald/page/107/mode/1up?q=Architetto+militare

BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua,: per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la*

rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Per Santi Franchi, 1681. https://books.google.es/books?hl=es&id=jVsGAAAAQAAJ&q=Giulio+P%C3%A2rigi#v=onepage&q=Giulio%20Parigi&f=false

BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo, *Le due regole della prospettiva pratica / di Iacomo Barozzi da Vignola; con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti*, In Roma: Per Francesco Zannetti, 1583. https://archive.org/details/hin-wel-all-00001766-001/page/n110/mode/1up

BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti,* Roma, ed. Francesco Zannetti, 1583. Ejemplar del Getty Research Institute https://archive.org/details/dveregoledellapr00vign/page/n4/mode/1up

BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo. *Regla de las cinco ordenes de architectura / de Iacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi*, Madrid, 1651., en BNE. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000235445

BAROZZI da VIGNOLA, Iacomo. *Regola delli cinque ordini d'Architettura* conservado en el fondo antiguo de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, [BH FLL 10541], 1550.

BATORSKA, Danuta. Grimaldi's Designs for the Sets of "Il Trionfo della Pietà ovvero La Vita Humana", in *Master Drawings* , 1994, Vol. 32, No. 1. pp. 40-49. 1994. https://www.jstor.org/stable/1554141

BORGHERINI, Giovanni Batista. *Esequie di Filippo IV. cattolico re di Spagna : celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II. gran duca di Toscana*. In Firenze: Nella stamp. di S.A.S., a través del proveedor HathiTrust Digital Library. Florencia, 1665. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0wq0gx3f&view=1up&seq=50&skin=2021

BOSCHINI, Marco. *Le ricche minere della pittvra veneziana, seconda impressione con nove aggiunte*, MDCLXXIV. 1674. https://books.google.es/books?id=o1HeSK-CusoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén en Tomo III de la Architectura civil en que contienen las ichonographias, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican*, Vigeven. En la Imprenta Obispal por Carrillo Corrado. Madrid, Turner. 1679.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Arquitectura civil recta y oblicua*, En Vegeven: en la Emprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678, BNE, bdh0000199567 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000199567&page=1

CASSIODORI, Magni Aurelii, *Variarum Libri XII*. Item De anima liber vnus, Augustae Vindelic: ex Aedibus Henrici Silicei, 1533. Ejemplar del Fondo Antiguo de la Biblioteca histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 14750) de https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325122072&view=1up&seq=5&skin=2021

CASSIODORI, Magni Aurelii, *Variarum Libri XII*. Item De anima liber vnus, Augustae Vindelic: ex Aedibus Henrici Silicei, 1533. Ejemplar del Fondo Antiguo de la Biblioteca histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 14750) de https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325122072&view=1up&seq=5&skin=2021

CARINI MOTTA Fabrizio, *Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestra commune di Fabricio Carini Motta architetto del serenissimo di Mantoua consacrato al merito sublime dell'altezza serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria duchessa di Mantoua*, In Guastalla: per Alessandro Giauazzi stampator ducale, 1676. Ejemplar de la Biblioteca Nacionale Centrale di Roma. Id: MILE036221.

CESARIANO, Cesare. Liber Quintus LXXXII. *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, comentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Cum gratia previlegio.* Como: Gctardus de Ponte, 1521. https://archive.org/details/gri_33125008262210/page/n181/mode/1up

CRESCIMBENI, Giovanni Mario, *Notizie istoriche degli Arcadi morti, Roma*, Antonio de' Rossi, II, pp. 66-68. 1720. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044089261119&view=1up&seq=89

CRESCIMBENI G. M., *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze, delle lettere umane e dela poesia / scritta da Gio. Mário Crescimbeni, primo custode generale; pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima adunanza*. Londra: T Becket: Dalla stamperia di Bulmer, Getty Research Institute.1804.

CRESPI, Luigi. *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi: tomo terzo*, Stamperia di Marco Pagliarini, Roma, 1769.

DAL MONTE, Guidobaldo, *Guidiubaldi e' Marchionibus Montis Perspectiuae libri sex*, 1600, Pisauri: apud Hieronymum Concordiam, Ejemplar de la Biblioteca Nacinale Centrale di Roma: https://archive.org/details/bub_gb_pmk2Tp5SuHUC/page/n298/mode/1up

DE PARGA Y BASSANDRE, Gregorio. *El Fenix de Bolonia : en ocasion de celebrar la venida de Felipe V a Italia, el Colegio Mayor de Españoles de dicha ciudad ... = La Fenice di Bologna : in occasione di celebrare l'arrivo di Filippo V in*

Italia / consagrale a la Magestad ... Bolonia, 1703. http://biblioteca.galiciana.gal/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1135574.

DEZA, Massimiliano. *Istoria della famiglia Spinola, descritta dalla sua origine fino al secolo XVI*, Piacenza: en la prensa ducal de Giovanni Bazachi, 1694, Biblioteca Cívica de Berio - Genova, IT: GE0036. Otro ejemplar de esta misma obra se conserva en la Biblioteca Nacional de España, 2/56638.

DI TOURNES, Giovan. Descripción perteneciente al modelo de columna salomónica, lámina XIII, en *Descritione delle vinti porte dilicate* del *Libro Extraordinario*, In Lione: 1551, Columbia University Libraries. https://archive.org/details/ldpd_12223091_000/page/n126/mode/thumb?q=eftoient+au+Portique+de+Salomon.

DU BREUIL, Jean. La perspective pratique, necessaire a tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orphevres, brodeurs, tapissiers, & autres qui se meslent de desseigner. Partie 3, Edition 2 /. Par un religieux de la Compagnie de Jesus. Premiere partie. Seconde edition. Reveuë, corrigée & augmentée par l'auteur en plusieurs endroits... [-La perspective pratique. Qui donne une grande facilité à trouver les apparences de tous les corps solides... Deuxieme partie. Seconde edition] [-La perspective pratique, ou se voyent les beautez et raretez de cette science... Troisieme et derniere partie. Seconde edition] M. DC. LXXIX , Paris. 1679. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10427699/f16.planchecontact

GALLI BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1745.

GALLI BIBIENA, Ferdinando, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Paolo Monti, Parma, MCDCCXI, p.136. https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n293/mode/2up

GALLI BIBBIENA, Ferdinando. *L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, *Parma: Per Paolo Monti*,

1711.
https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n304/mode/1up?q=teatri

GALLI BIBIENA, Ferdinando, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Paolo Monti, Parma, MCDCCXI, https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n293/mode/2up

GUALTEROTTI, Rafael, *Feste Nelle Nozze Del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Dvca Di Toscana; Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. bianca cappello*, Florencia, Nella stamperia de' Giunti, 1579. Ejemplar facsímil del Getty Research Institute. https://archive.org/details/festenellenozzed00gual

IVANOVICH, Cristoforo. *Minerva al tavolino: lettere diuerse di proposta, e risposta à varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: nel fine le Memorie teatrali di Venezia / di Cristoforo Ivanovich*, Venezia: Appresso Nicolò Pezzana, 1681. Ejemplar facsímil del Getty Research Institute: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7mq21v0x&view=1up&seq=7&skin=2021

LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio., BERMÚDEZ CEÁN, Juan Agustín. *Noticas de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean Bermudez*; Tomo I. Imprenta Real, Madrid. 1829. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000013547

MACIGNI, Manfredi. *Esequie del serenissimo Ferdinando II, gran duca di Toscana: celebrate in Firenze dal serenissimo gran duca Cosimo III /descritte da Manfredi Macigni*, In Firenze: Nella Stamperia di S.A.S. per il Vangelisti, e Matini, 1671. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t9377sv2z&view=1up&seq=12

MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, vol II, In Bologna: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans, Firenze 1662, redatta da Alessandro Segni. https://archive.org/details/memoriedellefest00infi/mode/thumb

PARETO, Lorenzo, marchese; PALLAVICINO, Camillo, marchese; SPINOLA, Maximilian; GANDOLFI, Giovanni Cristoforo. *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Vol. III, Tipografía Ferrando, 1846.

RUCELLAI, Luigi. *Eseqvie d'Anna Maria Mavrizia d'Avstria cristianissima regina di Francia: celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II. gran dvca di Toscana /descritte da Luigi Rucellai*. In Firenze: Nella stamp. di S.A.S., 1666. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8pc8593k&view=thumb&seq=1&skin=2021

RUCELLAI, Orazio. *Descrizione della presa d'Argo e de gli amori di Linceo con Hipermestra: festa teatrale rappresentata dal signor principe cardinal Gio. Carlo di Toscana generaliss. del mare, e comprotettore de negozi di Sua Maestà Cattolica in Roma, per celebrare il natale del sereniss. principe di Spagna*. In Firenze: nella Stamperia di S.A.S, 1658.

SABBATINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini*. Flaminio Concordia, Pesaro, 1637. https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/116/mode/thumb

SEBASTIANO, Serlio. *Descritione delle vinti porte dilicate* del *Libro Extraordinario*, In Lione: Per Giovan di Tournes, Columbia University Libraries; 1551.

https://archive.org/details/ldpd_12223091_000/page/n126/mode/thumb?q=eftoient+au+Portique+de+Salomon.

SEBASTIANO, Serlio. *Il primo [-secondo] libro d' Architettura di M. Sabastiano Serlio bolognese* [1551/B1], Vinetia, Cornelio de Nicolini da Sabbio: a instantia de Marchio Sessa, 1551, ejemplar de la Biblioteca Virtual de Defensa, https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=1136

SERLIO, Sebastiano, Il Secondo Libro di Prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, in *Libro primo [-secondo] d'architettura, di Sebastiano Serlio bolognese: nel quale con facile et breue modo si tratta de primi principii della geometria,* Venetia, appresso Gio. Battista et Marchio Sessa fratelli, 1560, ER/3172 (1), p. 26. Biblioteca Digital Hispánica

SEBASTIANO, Serlio. *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Bolones; en los quales se trata de las maneras de como se puede[n] adornar los hedificios [sic] ; co[n] los exemplos de las antiguedades ; agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto.* En Toledo : en casa de Iuan de Ayala a costa de Francisco de Villalpando, 1552. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092808&page=1

SEBASTIANO, Serlio. *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastiano Serlio Boloñes; en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios [sic]; con los exemplos de las antiguedades; agora nueuamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando arquitecto, Impreso en Toledo: en casa de Iuan de Ayala*, 1552, BNE, R/10246 Biblioteca Digital Hispánica.

SEBASTIANO, Serlio. *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio, Bolognese*, In Venetia: Presso Francesco de Franceschi Senese, MDLXXXIIII [1584], de la Universidad de Columbia. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc2.ark:/13960/t1xd6rg07&view=1up&seq=140&skin=2021

SFORZA, Nora Hebe. Poder, comitentes y teatro en" El empresario" de Gian Lorenzo Bernini. En *V Congreso Internacional de Letras*. 2018.

SOPRANI, Raffaele. *Le Vite de Pittori, Scoltori, Et Architetti Genovesi; E De'Forastieri, Che in Genoua Operarono: Con Alcuni Ritratti de Gli Stessi*, Per Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Tiboldi compagni, Genova, 1674.

SOPRANI, Raffaele, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della marítima*, Ed. Pietro Giovanni Calenzani, Génova, 1667.

SOPRANI, Raffaele. *Vite de 'pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaele Soprani* / Ejemplar facsímil de la edición genovesa de 1768 de SOPRANI, Raffaele, Vite de 'pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, donde se incluyen las ilustraciones de Domenico Piola. https://archive.org/details/vitedepittoriscu01sopr/page/n4/mode/1up

SOPRANI, Raffaele. *Vite de 'pittori, scultori, ed architetti genovesi*. Genova: Nella Stamperia Casamara. Vol. 1. 1768. https://archive.org/details/vitedepittoriscu01sopr/mode/2up

TESAURO Emmanuele. *Historia dell'augusta città di Torino*, con las dos ilustraciones de Piola, in Torino: per Bartolomeo Zappata, 1679: https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/9.1/#12

TINGHI, Cesare. *Diario di Ferdinando I e Cosimo II gran Duca di Toscana scritto da Cesare Tinghi*, suo aiutante di camera da'22 luglio 1600 sino a 12 settembre 1615.

TOSI, Giuseppe Felice. *L'idea di tutte le perfezioni: introduzione al balletto de 'serenissimi principi Francesco, & Antonio Farnesi, fatto rappresentare dal sereniss. sig. duca di Parma nel suo nuovo teatrino, in occasione de 'felicissimi sponsali del serenissimo sig. principe Odoardo, suo primogenito, con la serenissima principessa Dorotea Sofia di Neoburgo / poesia del dottore Lotto*

Lotti attual servitore di SAS; e musica di Giuseppe Tosi, Piacenza, 1690. https://collections.library.yale.edu/catalog/2032257

ZANETTI, Antonio Maria. *Della pittura veneziana: trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina, e le definizioni dell Zanetti*, Volumen 2, Venezi, Francesco Tosi, 1797.

ZANOTTI, Giampietro. S*toria Dell'Accademia Clementina Di Bologna Aggregata All'Instituto Delle Scienze E Dell'Arti: Cotenente Il Primo E Secondo Libro,* Volumen 1. 1739.

ZUCCARO, Federico *Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma* Bologna, 1608. https://books.google.es/books?id=LV1VAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=L'Idropica&f=fals

BIBLIOGRAFÍA

ADAMI, Giuseppe. *Escenografía barroca y escenografía entre Ferrara y Parma (1625-1631)*, Roma, "Erma" de Bretschneider, 2003.

ADAMI, Giuseppe. Roma nel XVIII secolo a cura di P. Micalizzi, Roma, Edizioni Kappa, 2003: Teatro della Pallacorda (Metastasio); Teatro di Torre Argentina; Teatro della Pace; Teatro Valle; Anfiteatro Corea (Augusteo); Chiesa Dei Santi Ildefonso e Tommaso di Villanova; Chiesa di S. Elena dei Credenzieri. 2003.

ALLENDE SALAZAR, Úrsula. *La reina Cristina de Suecia*. España: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A., 2009.

AMIANI, Stefano Tomani. *Del Teatro antico della fortuna in Fano e della sua riedificazione: monografia storico artistica con note e documenti*. Tip. soc. editrice, 1867.

AMORUSO, Giuseppe. El espacio ilusorio barroco en las perspectivas arquitectónicas de Girolamo Curti y Angelo Michele Colonna en el Palacio de la Ciudad de Bolonia. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2018, vol. 23, no 33, p. 78-89.

ANDERSON, Leslie Anne. *Il Baciccio: The Fashioning of a Derivative Artistic Identity Through Portraiture*. 2006. Tesis Doctoral. University of Florida, 2006.

ANGELIS, Alberto. *La scenografia sacra di Andrea Pozzo a Roma e a Frascati*, Studi Romani; Roma, Tomo 6, N.º 2, (Mar 1, 1958): pp. 160-170.

AÑÓN FELIÚ, Carmen. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Editorial Complutense, Madrid. 1996.

APONTE CARRASCO, José. *Oficio y realización espiritual: bases para un replanteamiento del oficio de dibujar*. Universitat Politècnica de Catalunya, 1992.

ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid 1998.

ARREGUI, Juan. Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2000, no. 14.
https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html

ARREGUI, Juan. Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en *Castilla: Estudios de literatura*, Universidad de Valladolid, n. 27, 2002, pp. 31-62.

ARREGUI, Juan. Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas, en *Revista Stichomythia*, 3, 2005.

ASSERETO, Giovanni. Durazzo di Palazzo Reale, Breve Storia di una Grande Famiglia Patrizia, in *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo*, (a cura di): LEONCINI, L., Milano, Skira, 2004., pp. 25-41.

ASSERETO, Giovanni. Tra i palazzi di via Balbi, in *Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova, fonti e studi per la storia dell'università di Genova, atti della società Ligure di storia patria*, Nuova Serie – Vol. XLIII (CXVII) Fasc. II, 2016.

ASTARITA, Tommaso. *A Companion to Early Modern Naples*, Brill, Leiden- Bonton, 2013.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Angel. Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV. En *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Fundación Carolina, 2006. p. 241-264.

BADOLATO, Nicola. Matteo Noris, L'animo eroe (1689) e alcuni drammi per musica del secondo Seicento, in *Revisiting Baroque: Society and Culture in the Baroque Period*, Roma, Enbach, 2014, pp. 1-11.

BADOLATO, Nicola. *All'occhio, all'udito ed al pensiero: gli allestimenti operistici romani di Francesco Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*. Turín: Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. 2016.

BAKEWELL Lyndsey. *Changing scenes and flying machines: re-examination of spectacle and the spectacular in Restoration theatre, 1660-1714*. Loughborough University, Thesis. 2016.
https://hdl.handle.net/2134/21792.

BARCIA, Ángel María. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional, Tipografías de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid: Biblioteca Nacional de España. 1906.
http://www.bne.es/es/LaBNE/Publicaciones/CatalogosBibliografiasInventarios/catalogo_coleccion_dibujos_originales_bn.html

BARROERO, L. y SUSINNO, S. Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts, en *El arte en la Roma del siglo XVIII*, ed. E. P. Bowron y J. J. Rishel, 47–77. Filadelfia: Museo de Arte de Filadelfia. 2000.

BAUR-HEINHOLD, Margarete. Teatro Barocco, Milán, Electa, 1968 (edición alemana 1966).

BARIGOZZI BRINI, Amalia. Disegni scenografici ed architettonici del Seicento e del Settecento alla Biblioteca Ambrosiana, *Arte Lombarda*, Vol. 19, No. 41. Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano. 1974. pp. 83-91.

BAGLIONI, Leonardo; SALVATORE, Marta. Andrea Pozzo e l'arte dei linguaggi scenici; HORN, Andrew. Andrea Pozzo and the Jesuit Theatres" of the Seventeenth Century, in *Journal of Jesuit Studies*, *6* (2), pp. 213-248:

BATORSKA, Danuta. Grimaldi's Designs for the Sets of "Il Trionfo della Pietà ovvero La Vita Humana", in *Master Drawings* , 1994, Vol. 32, No. 1 (Spring, 1994), pp. 40-49. https://www.jstor.org/stable/1554141

BELGRANO, Luigi Tommaso. Delle Feste e dei giuochi dei genovesi. *Archivio Storico Italiano. Appendice al capitolo primo*. Casa Editrice Leo S. Olschki. Firenze. 1871.

BELGRANO, Luigi Tommaso. Delle feste e dei giuochi dei genovesi dissertazione seconda: Appendice al capitolo primo, (Continuaz.) in *Archivio Storico Italiano*. Serie terza, Vol. 18, No. 76 (1873), Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. pp. 112-137.

BERNARDINI, Laura. *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera*. Barcelona. Quaderns d'Italià 14, 2009. p. 131-158.

BERNHEIMER, Richard. Gothic Survival and Revival in Bologna, in *The Art Bulletin,* Dec., 1954, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1954), CAA, pp. 263-284.

BEVILACQUA, Mario. Architetti e costruttori del Barocco in Toscana, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana opere, tecniche, materiali, edited by Mario Bevilacqua.* Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010.

BIANCONI, Lorenzo. Historia de la música, vol. 5. *El siglo XVII*. *Turner Música*. 1986.

BIANCONI, Lorenzo. *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, 1993.

BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio. *Storia dell'opera italiana*, Vol.5: La spettacolarità, Editore EDT, 1987.

BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giogrio, SINGLETON, Kate. *Opera on Stage,* Second Series, Vol. 60, nº. 2, (Dec., 2003), University of Chicago Press, pp. 462-464.

BIANCONI, Lorenzo. *Storia dell'opera Italiana - La Spettacolarità*. Editorial Edizioni di Torino. 1988.

BIANCONI, Lorenzo, WALKER, T. Production, Consumption and Political Function of Seventh-Century Opera, en *Early Music* IV, 1984, pp. 209-296.

BINO, Carla. Macchine e teatro: Il cantiere di Bernardo Buontalenti agli Uffizi. *Nuncius*, 2003, vol. 18, no 1, p. 249-268.

BITOSSI, Carlo. *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova, Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1990.

BJURSTRÖM, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, National Museum Stockholm, 1962.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, Los escenarios oscuros del Renacimiento. La gruta como principio y cierre del paraje pastoril, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada,* Vol. 29, 1998, pp. 201-212.

BLICHMANN, Diana. Adaptations of Stage Directions and Stage Designs in Pietro Metastasio's drammi per musica, en OVER, Berthold; ZUR NIEDEN, Gesa (ed.). *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*. transcript Verlag, 2021. pp. 117-152.

BLUMENTHAL, Arthur R. *Theater Art of the Medici, The Trustees of Dartmouth College*, Hanover, New Hampshire, 1980.

BONACCORSO, Giuseppe; FAGIOLO, Marcello. L'architteto e la collaborazione letteraria: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani. *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e barocco*, 2008. p. 141-70.

BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*. *Aproximaciones al Barroco Español*, Akal, Madrid, 1990.

BORSARI, Elisa, Dal primo al secondo Sacrificio del Beccari, una favola pastorale a cavallo della Controriforma, en *Cuadernos de Filología italiana*, 2010, vol. 17, 101-126.

BOTTO, Ida Maria. *Il teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti*, (catalogo della mostra, Genova, Sale didattiche di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, (22 feb-15 apr, 1985), Genova: Sagep Editrice, 1986.

BRACCA, Silvia. *L'Occhio e l'Orecchio. Immagini per il Dramma per Musica nella Venezia del '600. Incisori, Pittori e Scenografi all'Opera con un Repertorio dei Libretti Illustrati Stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Zel Edizioni, Treviso, 2014.

BRUNO, Mariangela, D. Piola. fe: alcune considerazioni su Domenico Piola e l'editoria seicentesca. Vol. 29 N. 2. *Notizziario della Sezione Ligure Dell'Associazione Italiana Biblioteche*. 2019.

BUCCIARELLI, Melania., DUBOWY, Norbert., STROHM, Reinhard., *Italian Opera in Central Europe*. Vol I: Institutions and Ceremonies, 2006.

BUGGERT, Daniel. Das Teatro all'Antica von Sabbioneta, in *Archimaera*, 2018, no 007, pp. 89-98.

BURT, Nathaniel. *Opera in Arcadia Author, The Musical Quarterly*, Apr., 1955, Vol. 41, No. 2 (Apr., 1955), Oxford University Press, pp. 145-170.

BUSSI, Maria Ludovica, *Musica e musicisti presso i Ser.mi duchi Farnese in Piacenza (1545-1731)*, Piacenza: TIPLECO, 1991.

BURROWS Donald. *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge University Press. 1997.

CAIRO, Laura. Rappresentazioni sceniche nei palazzi della Roma settecentesca. *Il teatro a Roma nel settecento*. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.

CAJIGAL VERA, Miguel Ángel. La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura, 2013, MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder.* Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 939-952. https://www.academia.edu/5102112/La_Regla_de_los_Cinco_%C3%93rdenes_de_Arquitectura_de_Vignola_ciencia_matem%C3%A1tica_y_teor%C3%ADa_musical_para_un_nuevo_vocabulario_de_poder_en_la_arquitectura

CALCAGNO, Paolo. Le due facce del governo spagnolo a Finale: politica economica, alloggiamenti militari, imposizioni fiscali/Los dos semblantes del Gobierno español en Finale: politica económica, acuartelamiento militar, impuestos. *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, vol. 39, pp. 211-231.

CÁNOVAS, Manuel Fernández. Lazos de unión entre la ingeniería civil y la ingeniería militar. *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias,* 2009, no 11, pp. 45-59

CARANDINI, Silvia. Due "sorciers" del teatro barocco italiano in Francia: G. B. Andreini commediante-poeta, Giacomo Torelli scenografo-gentiluomo, in *Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano"*, a cura di M. Puliani, Centro Teatro, Fano 1998, pp. 77-89.

CARANDINI, Silvia. *El ingenio, el dibujo y el arte mágico*. G.L. Bernini inventor de comedias, aparatos, tramoya teatral. 3ZU: *revista d'arquitectura*, maig, núm. 3. 1994.

CARPANI, Roberta. Patriziato, Corti e Impresariato Teatrale in Italia nella seconda metá del XVII secolo: Il Caso di Milano, *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, 2019, vol. 2.

CAVICCHI, Adriano. Teatro rinascimentale e barocco a Ferrara, in *Rivista semestrale di cultura, informazione e attualità della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*, nº 3, 1995. https://rivista.fondazioneestense.it/it/1995/item/447-teatro-rinascimentale-e-barocco-a-ferrara

CAZZATO, Vincenzo. FAGIOLO, Marcello., GIUSTI, Maria Adriana. *Lo specchio del paradiso: giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo. Milano. 1997.

CAZZATO, Vicenzo, SEBASTIANO, Roberto, BEVILACQUA, Mario. *La festa delle arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Gangemi Editore, 2015.

CHARNA LYNN, Karyl. *Italian Opera Houses and Festivals*, The Scarecrow press, Toronto, 2005.

CECCHI, Alessandro. Battista Botticelli,"maestro di legname di Vasari, *opus incertum*, 2017, vol. 3, pp. 56-61.

CHAVES MONTOYA, Teresa. Asimilación y continuidad de la escenografía a la italiana en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II, en *Carlos II y el arte de su tiempo* / coord. por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Angel Rodríguez Rebollo. España. 2013, pp. 445- 484.

CHIARENZA, Stefano. Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena, in *Nexus Netw Journal*, (2016) 18, pp.723-742.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. Les Noces de Pélée et Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet dansé par le Roi (1654), in *Baroque*, *La fête théâtrale et les sources de l'opéra.* 2012.

CIAMMAICHELLA, *Massimiliano. Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco / Scenography and Perspective in Sixteenth and Seventeenth Centuries in Venice. Preconditions and Developments of Baroque Theatre*. 2021.

CIRILLO, Giuseppe. *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*. Silva, 1989.

CLARKE, Jan. The Colossus of Rhodes according to Giacomo Torelli., in *From the lighthouse: interdisciplinary reections on light*. Abingdon: Routledge, 2018. pp. 60-65.

COEYMAN, Barbara. Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters: Case studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater, in RADICE, Mark A. (ed.), *Opera in context: essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*. Hal Leonard Corporation, 1998.

COLLINS, Michael, KIRK, Elise K. *Opera & Vivaldi*. Texas: University of Texas. 1984.

COLOMER, José Luis, SERRA DESFILIS, Amadeo. *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Centro de estudios Europa Hispánica. 2006.

COLOMER, José Luis. Guido Reni en las colecciones reales españolas. *España y Bolonia. Siete Siglos de Relaciones Artísticas y Culturales*, 2006. pp. 214-239.

Complesso archivistico Durazzo - Giustiniani, Società Ligure di Storia Patria https://www.storiapatriagenova.it/DuraGiusti.aspx

COSTANTINI, C. La ricerca di un'identità republicana nella Genova del primo Seicento, en C. COSTANTINI y otros, *Dibattito politico e problemi di governo a Genova nella prima metà del Seicento*, Florencia, 1976.

CRABTREE, Susan, BEUDERT, Peter. *Scenic Art for the Theatre: History, Tools, and Techniques*. Taylor & Francis, 2005.

CRABTREE, Susan. *Scenic Art for the Theatre-History, Tools and Techniques*. Burlington, EUSA. Editorial Elsevier. 2005.

CRIADO MAINAR, Jesús. (2004): Técnica y estética: los tratados de arquitectura en Manuel Silva Suárez (ed.), *Técnica e Ingeniería en España,* tomo I: El Renacimiento. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias, pp. 203-231.

CRIADO MAINAR, Jesús. Técnica y estética: los tratados de arquitectura, en Manuel Silva Suárez (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento: De la técnica imperial y la popular,* Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 205-214.

CRUCIANI, Fabrizio. Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, in *Archivio del Teatro Italiano*, nº 2, Il Polifilo, Milano, 1969.

CRUCIANI, F. *Teatro nel Rinascimento*. Roma 1450-1550, Roma 1983.

DALLASTA, Federica. *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731*), Franco Angeli, Milan, 2010.

DANIELE, Giulia. Prospero Fontana. Pittore, scenografo e plasticatore, Quegli Ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficultà di quell' arte. La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna Atti delle giornate di studi. (Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018) a cura di Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, in *Horti Hesperidum*, IX, 2019.

D'AMIA, Giovannia. Un disegno per L'Opéra di Nancy nella Bibliothèque di L'Opéra di Parigi, in *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea, Firenze, 2002.

D'ANTONIO, Francesco. L'Ariodante, un livret de Giovanni Andrea Spinola mis au goût de Gênes, in Le livret d'opéra, objet littéraire?, (a cura di): DECROISETTE Françoise, *Saint Denis*, PUV, (2011). pp.139-157.

DAŞCI, Semra. *A master engraver Stefano Della Bella; his style, works and approach to oriental image*. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 2007.

DEARBORN MASSAR, Phyllis. Presenting Stefano della Bella. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Nov., 1968, New Series, Vol. 27, No. 3 (Nov., 1968)

DEARBORN MASSAR, Phyllis, Valerio Spada, Seventeenth-Century Florentine Calligrapher and Draughtsman, in *Master Drawings*, Autumn, 1981, Vol. 19, No. 3 (Autumn, 1981), pp. 251- 275+319-344.

DEABORN MASSAR, Phyllis. Seventeenth- Century Florentine Calligrapher and Draughtsman. In *Master Drawings*. 1981.

DEABORN MASSAR, Phyllis. *The prints of Valerio Spada*. Vol. 4, No. 1. (Marzo 1987).

DE JONGE, Krista, MORRIS, Richard, MULRYNE, J. R. Architectures of Festival in Early Modern Europe: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space. *European Festival Studies*. Nueva York: Taylor & Francis Group. 2018

DELAGARDETTE, Claude-Mathieu. *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola: con un orden dórico de Posidonia y un apéndice que contiene las lecciones elementales de las sombras en la arquitectura, demostradas por principios naturales*. Mexico, Imprenta de Andrade y Escalante, 1858.

DIAZ MORENO, Félix. De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti, *Anales de Historia del Arte* , Universidad Complutense de Madrid, 2003, 13, pp. 191-210.

DÍEZ BORQUE, José Maria. *Teatro y Fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austrias*, catálogo de la exposición, Real Alcázar, Sevilla, Sociedad Estatal Para la Acción Cultural Exterior de España. 11 abril - 22 junio 2003.

DILL, Charles, *Opera Remade, 1700-1750*. London. The Ashgate Library of Essays in Opera Studies, 2017.

DIXON, Susan. M, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in eighteenth-century Rome*, University of Delaware, 2006.

DIXON, Susan M. Mujeres en Arcadia. *Estudios del siglo XVIII*, 32 (3), págs. 371–375. 1999.

DUNBAR H. Ogden, *The Italian Baroque Stage: Documents by Guilio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini*, University of California Press (1978).

DONATI, Paolo, *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche del medesimo di Paolo Donati Parmigiano, architetto teatrale Accademico di Bologna e professore della Reale Accademia di Firenze*, Stamperia Blanchon, Parma, 1817.

D'ORAZIO, Dario; NANNINI, Sofia. Towards Italian opera houses: a review of acoustic design in pre-Sabine scholars. En *Acoustics*. MDPI, 2019. pp. 252-280.

DUNN, M. R. (1988). Nuns as art patrons: The decoration of S. Marta al Collegio Romano. *The Art Bulletin, 70*(3), 451.

DURAO ANTUNES, Eduardo, GOMES JANUARIO, Pedro. History and iconography in the architectural work of the Galli Bibiena – from the Nancy Opera House to the Lisbon Royal Opera House of Tagus, towards a three-dimensional reconstruction methodology. Universidad de Lisboa - Escuela de Arquitectura. 2018.

EGGERT, Andrew, *Staging the Operas of Francesco Cavalli: Dramaturgy in Performance, 1651-1652*. P.h.D thesis - New York: Columbia University. 2014.

Encyclopedia Britanica. *Galli da Bibiena family - Italian family*. August 18, 2017. https://www.britannica.com/topic/Galli-da-Bibiena-family

ENGGASS, Robert. Bernini, Gaulli, and the Frescoes of the Gesù, in *The Art Bulletin*, vol. 39, no. 4, 1957.

ENGGASS, Robert. *The Painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1964.

FABBRI, Mario. *Il Luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi. Electra editrice*, 1975.

FABBRI, Paolo, et al. Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale. *Giambattista Aleotti e gli Ingegneri del Rinascimento*, 1998.
http://pcfarina.eng.unipr.it/Public/Papers/070-Ciarm95.pdf

FABRIS, Dinko. *Didone by Cavalli and Busenello: from the sources to modern productions*. Potenza. Università degli Studi della Basilicata. De musica disserenda III/2. 2007. pp. 135-155.

FABRIS, Dinko. *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Routledge, 2007.

FAGIOLO, Marcello, BONACCORSO, Giuseppe. *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (Arti visive, architettura e urbanistica), 2009.

FAGIOLO, Marcello. Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le Colonne coclidi, le Mete e il Colosseo in FAGIOLO, M., BONACCORSO, G. *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma. 2008, págs 13-38.

FAGIOLO Marcello; GIUSTI, Maria Adriana; CAZZATO, Vincenzo. *Lo specchio del paradiso: giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Silvana, *Cinisello Balsamo*, 1997.

FAGIOLO, Marcello. *Il Gran Teatro del Barocco, Atlante tematico del barocco in Italia*. Roma: Università degli studi di Roma, La Sapienza, De Luca. 2007.

FAGIOLO, Marcello. *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l´Italia del 500*, Officina Edizioni, Roma 1980.

FAGIOLO, Marcello. Strutture antropologiche dell artificio: iI mito del Demiurgo e la sfida di Caino e di Prometeo, en *Natura e artificio: l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Oficina Edizione. Roma, 1981,

FARAGO, Claire., BELL, Janis., VECCE, Carlo. *The Fabrication of Leonardo da Vinci's trattato della pittura*. Library of Congress.

FARNETI, Fauzia, LENZI, Deanna. *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea, 2006.

FENLON, Iain. *Early Music History is devoted to the study of music from the early Middle Ages to the end of the seventeenth century*, 4, Cambridge University Press, 1984.

FERNÁNDEZ, Martha. Los Tratados del Orden Salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarini Guarini en la Arquitectura Novohispana, *en Quintana* nº 7, 2008. pp. 13-43.

FERRATI Lucia. Un grande evento teatrale del 1735 a Pesaro, in *Notizie dall'auditorium Montani Antaldi*, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro 1841, 2/ 2014.

FIORITI, Fausto. Els genovesos del Llevant mediterrani al segle XVII. Entre el comerç i l'especulació monetària / The Genoese and the Mediterranean Levant in the 17th century. Between trade and monetary speculation, *Afers*, 87 (2017), pp.345-370.

FORLAI, Marta. "Villa Albergati" in *Discover Baroque Art*, Museum With No Frontiers, 2021.

FORMENT, B. (2008) Moonlight on Endymion: In Search of "Arcadian Opera", 1688-1721, *Revista de música del siglo XVII*, 14 (1). En línea:
https://sscm-jscm.org/v14/no1/forment.html

FORMENT, Bruno. Trimming scenic invention: oblique perspective as poetics of discipline. *Music in Art*, 2009, pp. 31-43.

FORSSMAN, Erik. *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Xarait Ediciones, Madrid, 1983.

FRABETTI, Alessandra. L'Aleotti ei Bentivoglio, in *Carrobbio (Il). Rivista di Studi Bolognesi Bologna*, 1983, vol. 9, pp. 197-212.

FRANCHI, Saverio. *Drammaturgia romana*, vol. II, (1701-1750), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1997.

GABBURI, Francesco Maria Niccoló. Vite di pittori vol. II. Fondazione Memofonte. https://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_2.pdf

G. MANN, Richard. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666), 2015, pp.1-5. http://www.glbtqarchive.com/arts/guercino_A.pdf

GALLETTI, Mónica. Un pre-testo per testare la presenza femminile tra scena e libretti a stampa: l'edizione Genovese di Artemisia, dramma musicale del Seicento. En MARTÍN CLAVIJO, M. y BIANCHI, M. *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*. España: Universidad de Salamanca. pp. 61-74, 2018.

GALLINGANI, D. *I Bibiena. Una famiglia in scena. Da Bologna all'Europa*, Alinea, Firenze, 2002.

GARAVAGLIA, Andrea. *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*. Milano. Università Degli Studi di Milano. LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto. 2015.

GARBERO ZORZI, E., SPERENZI, M. Teatro e spettacolo nella Firenze del Medici. Modelli dei luoghi teatrali, Leo S. Olschki, Florencia 2001.

GARBINE., *La geometría della distrazione: il disegno del teatro e delle scene dell'operra italiana*, Venezia, Marsilio, 2009.

GARCÍA CUETO, David. Dionisio Mantuano. Venturas y desventuras de un pintor boloñés en las cortes de Felipe IV y Carlos II, en Los extranjeros en la España moderna, *Actas del I coloquio internacional*, (28-30 noviembre), (2002), Málaga, 2003.

GARCÍA CUETO, David. Notas sobre la perspectiva de Agostino Mitelli, en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (ed), *A través de la Mirada*, Abada editores, Madrid, 2014.

GARCÍA CUETO, David. Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas. 2006.

GARCÍA LÓPEZ, David. Arquitecturas del Escorial y la senda de lo salomónico en España. En *El Monasterio del Escorial y la arquitectura: actas del simposium, 8/11-IX-2002*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2002. p. 461-486.

GARCÍA LÓPEZ, David. Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, rememoración y nuevas aportaciones, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, 2000, pp. 101-147.

GARCÍA, Juana Balsalobre. El edificio teatro moderno y su relación con el nacimiento de la ópera. *Boletín de Arte*, 2001, no 22, p. 189-200.

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. Exequias, túmulos y ornatos en Italia para honrar la memoria del Rey de España. En *El Barroco: Universo de Experiencias*. Asociación Hurtado Izquierdo, 2017. p. 839-855.

GARFIA, Ben Yessef; ROCÍO, Yasmina. La república de Génova, sus particulares y la negociación del conflicto en el reinado de Felipe III. *El arte de la prudencia. La Tregua de los Doce Años en la Europa de los Pacificadores, Madrid, Fundación Carlos de Amberes*, 2012, pp. 121-144.

Genova e Liguria, parte I: secc. XVII e XVIII. ASTA: Libri Antichi e da Collezione - Aste Di Antiquriato Boetto s.r.l. Génova. Catálogo de anticuario (Génova, 2016). ASTA.

GIANTURCO, Carolyn. Music for a Genoese Wedding of 1681, in *Music & Letters*, Vol. 63, No. 1/2 (Jan-Apr., 1982), Oxford University Press, pp. 31-43 .

GIORGETTI VICHI, A. M. (ed.) *Gli Arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon* (Roma, Arcadia - Accademia Letteraria Italiana). 1977.

GIRON-PANEL, Caroline. *I Musicisti Veneziani e Italiani a Parigi (1640-1670)*. Venice. Venetian Centre for Baroque Music. 2014.

GLIXON, Beth L. GLIXON, Jonathan, E., *Inventing the business of opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford University Press. 2006.

GLIXON, Beth L., GLIXON, Jonathan E. Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries, in *The Journal of Musicology*, Winter, 1992, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1992), pp. 48-73, University of California Press.

GLIXON, Beth L. *Studies in seventeenth-century opera*, Ashgate, London, 2010

GIAZOTTO, Remo. *La musica a Genova*, Comune di Genova, Genova. 1951.

GOMBRICH, Ernst Hans. *The story of art*, New York: Phaidon. 2006.

GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía, 2017, *Drammaturgia*, Anno XIV / ns 4 - 2017, pp. 53-78.

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. Modelos e imágenes del teatro antiguo en los palacios del renacimiento. En *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales:* Universidad de La Rioja, Logroño. 22-24 de octubre de 2007. Universidad de La Rioja, 2008. pp. 303-320.

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2001.

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses: Artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco. *Boletín de arte*, 1999, no 20, pp. 31-50.

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, La coronación de Vittorio Amadeo de Saboya en 1713. Acerca del ritual como pacto entre el príncipe y sus súbditos, en *Visiones de un Imperio en Fiesta*, (Dir): Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, Fundación Carlos de Amberes, 2016

GRANT, Katrina. *Landscape and the Arts in Early Modern Italy. Theatre, gardens and visual culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022.

GRENDI, Edoardo. *I Balbi. Una famiglia genovese fra Spagna e impero*, Einaudi, 1997.

GRENDI, Edoardo. Ipotesi per lo studio della socialità nobiliare genovese in Età Moderna, in *Quaderni Storici* 102 / a. XXXIV, nº 3, dicembre 1999, pp. 733-74.

GROUT, D.J. y WILLIAMS, H.W. *A short history of opera*. Columbia University Press. Nueva York, 2003.

GUARINO, Raimondo. Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato, in *Teatro e Storia*, VII, 1992.

GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Oliva. El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación1. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)*, 2001, nº 27, pp. 79-84.

HASKELL, Francis. *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven: Yale University Press 1980.

HAUCK, Sebastian. La finta pazza in Paris: zum Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel*, (Jahr): 33, 2009. pp. 97-110. https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=bjm-001%3A2009%3A33%3A%3A342

HELLER, Wendy**.** *La música en el Barroco***.** Ediciones AKAL. 2019.

HILL, Jonathan. *A Landscape of Architecture, History and Fiction,* Routledge, NY, 2017.

HOLMES, C. William. *La Statira by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti: The textual sources, with a documentary postscript*, Monographs in musicology nº 2, Pendragon Press, New York, 1983.

HORN, Andrew. Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century, in *Journal of Jesuit Studies*, *6* (2), pp. 213-248.

HUDSON, Hugh. Giovanni Battista Gaulli: Remaking the Image of a Cardinal Saint in Seventeenth Century Rome, in *Master Drawings*, Spring, 2009, Vol. 47, No. 1, Published by: Master Drawings Association, pp. 70-78. https://www-jstor-org.bucm.idm.oclc.org/stable/pdf/25609727.pdf?refreqid=excelsior%3A031cb9886070e81ea458469d440b9334&ab_segments=&origin=&acceptTC=1

ILG, Ulrike. Stefano della Bella and Melchior Lorck: The Practical Use of an Artist's Model Book. *Master Drawing*s, Spring 2003, Vol. 21, No. 1.

IOVINO, Roberto, *I palcoscenici della lirica: cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Sagep, Génova, 1993.

IPPOLITO, Marracci. *Decorazione del soffitto della sala dell'Aurora nel palazzo Controni a Lucca*. Lombardia Beniculturali.
http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede-complete/4y010-27376/

IVALDI, Fabio Armando. Dialetto genovese e dramma per musica nel 1655. *Nuova rivista musicale italiana - trimestrale di cultura e informazione musicale"*. Roma. 4 octubre/diciembre 1995.

IVALDI, Fabio Armando. Gli Adorno e L'hostaria-Teatro del Falcone di Genova (1600-1680), *Rivista Italiana di Musicologia*, XV, 1/2, (1980).

IVALDI, Fabio Armando. La Duchesse s'amuse: Le Vittorie di Minerva alla corte dei Grimaldi (1655) *en Chorégraphie - Studi e ricerche sulla danza*. Roma, Italia Año 6, num. 12. 1998.

IVALDI, Fabio Armando. La famiglia di Giacomo Durazzo. I personaggi decisivi, l'ambiente genovese, in *"Alceste di Christoph Willibald Gluck"*. Genova. Stagione Lirica 1987, Programma di Sala, E.A. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, pp. 103-223.

IVALDI, Fabio Armando. La nobleza genovesa se celebra a sí misma en la ópera - Le antiporte incise nei libretti a stampa del secondo seicento. Por tal variedad tiene belleza - *Omaggio a Maria Grazia Profeti a cura di Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos*. Florencia. Alinea editrice. 2012.

IVALDI, Fabio Armando. La Vedova Parodi e Gerolamo II Durazzo, Patrizio Genovese. Paragone rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi. *Paragone*. Año 47, tercera serie, num 8-9-10. pp.211-222. 1996.

IVALDI, Fabio Armando. Note in margine all'attività di Ferdinando e Francesco Bibiena a Genova, *Palladio*, III serie, 28 (1979), 1, pp. 97-112.

IVALDI, Fabio Armando. *Una macchina funebre nella chiesa dei padre Somaschi (1683) – Annotazioni sugli apparati effimeri genovesi di fine seicento.* Genova: Atti della Società Ligure di Storia Patria. 1982.

IVALDI, Armando Fabio. Tradurre nella scena. Tradizione e innovazione nella scenografia napoletana del'700. *Tradurre nella scena. Tradizione e innovazione nella scenografia napoletana del'700*, 2007, p. 1000-1022.

JOHNSON, Eugene J., Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dec., 2000, Vol. 59, No. 4 (Dec., 2000), University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians, pp. 436-453.
https://www.jstor.org/stable/991620.

J. OLSZEWSKI, Edward. The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), in *Artibus et Historiae*, 2002, Vol. 23, No. 45 (2002), pp. 139-165.

KARYL CHARNA Lynn. *Italian Opera Houses and Festivals*, Kindle Edition, 2005.

KEMP, Martin. *La ciencia del arte*, Akal, Madrid, 2000.

KIMBELL R.B., David. *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991.

KRÚKOVA, Helena S. *Del Renacimiento al Barroco: El guardián del tiempo detenido: Inigo Jones*. Madrid. Acotaciones - Revista de Investigación Teatral. Vol. 14, N. 4. Editorial Fundamentos. Enero-Junio 2005.

LAFAYE, Jacques. El Humanismo, revolución cultural. *Estudios*, 2014, vol. 111,

LARSON, Orville K, TORELLI, Giacomo, SKIPPON, Philip. Stage Machinery for the Venetian Opera, in *Theatre Journal*, Dec., 1980, Vol. 32, No. 4 (Dec., 1980), The Johns Hopkins University Press, pp. 448-457.
https://www.jstor.org/stable/3207407

LAVIN, Irving. On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House, in WISCH, Barbara; SCOTT MUNSHOWER, Susan (Hg.), *Theatrical spectacle and spectacular theatre* (Papers in art history from the Pennsylvania State University, Bd. 6,2), University Park/Pa 1990, S., 518–579. https://doi.org/10.2307/1567150.

LEIBOWTIZ, René. *Histoire de l'opéra*, Editorial: Buchet / Chastel. 1957.

LENZI, Deanna, BENTINI, Jadranka. *I Bibiena una famiglia europea*. Bolonia. Ministero per I beni e le attività culturali. 2000.

LENZI Deanna, FARNETI Fauzia. *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea (26-28 maggio, 2005), San Micheletto, auditórium Palazzo Ducale, Sale monumentali.

LENZO, Fulvio. Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio. *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura" Andrea Palladio"*, 2003, no 15, pp. 195-214.

LEÓN SANZ, Virginia. Jornada a Barcelona de Isabel Cristina de Brunswick, esposa del Archiduque Carlos (1708), *Estudis: Revista de historia moderna*, 2007, no 33, pp. 93-114. 2007.

LEWIS, A. y FORTUNE, N. Opera and Church Music, 1630-1750. In *The New Oxford History of Music*. Oxford University Press, 1975.

LIPANI, Domenico Giuseppe. Theatrum orbis miraculum. GB Aleotti tra teorie e prassi teatrali. *Sezione di Lettere*, 2020, vol. 14, no 1, p. 245-260.

LIZARRAGA ECHAIDE, J. M. *Cárceles, Fantasías Arquitectónicas y Otras Obras Tempranas de Giambattista Piranesi (Opera Varie Di Architettura, Prospettive, Grotteschi, Antichità)-Estudio Bibliográfico y Catálogo*. España: Universidad Complutense de Madrid. 2011.

LOI, María Cristina, LORENZI, Angelo, UCCELLI, Vittorio. *SABBIONETA, TEATRO ALL'ANTICA Omaggio a Scamozzi*. Commune di Sabbioneta, Arti Grafiche Castello, 2017.

LÓPEZ MARTÍN, Ismael. Educando al público y al Rey: Un caso de permisos en el Teatro Dei Fiorentini de Nápoles, Educating the audience and the king: a case of licenses in the Teatro dei Fiorentini in Naples, Universidad de Zaragoza, *Cuadernos dieciochistas*, 18, 2017, Ediciones Universidad de Salamanca / CC BY-NC-ND, pp. 427-431

MACIOCE, Stefania. Theatre as the Representative Scene of the Power of Court: The Fifteenth-and Sixteenth-Century Italian Exempla. *Music in Art*, 2017, vol. 42, no 1-2, pp. 47-58.

MAESTRE, Rafael. *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia, 1989.

MAESTRE Rafael. Humanismo, Historia y Teatro en el Renacimiento: el Fenómeno Italiano, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, Nº 5, 1985.

MAGNUSSON, Lars-Magnus. Källtexter från renässansen: komedi och kritik under. https://docplayer.se/29505950-Kalltexter-fran-renassansen.html

MAGRI, Francesca. Odoardo Farnese, il duca guerriero, in *Il Dovere Della Festa Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, A cura di Francesca Magri, Carlo Mambriani con la consulenza scientifica di Alessandro Malinverni e Chiara Travisonni, Parma, Palazzo Bossi Bocchi (6 ottobre – 16 dicembre), Fondazione Cariparma, 2018.

MAMONE, Sara. Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi. *Drammaturgia*, 2015.

MANCINI, Franco., MURARO, Maria Teresa., POVOLEDO, Elena. *I teatri del Veneto. Corbo e Fiore*. Venezia. 1985.

MANFREDI, Tommaso. *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano. Il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Schriftenreihe Analecta musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 44. Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom. 2010

MANZITTI, Camillo. *Valerio Castello*, Sagep Edizioni, Genova, 2008.

MARKER, Frederik. J., MARKER, Lise-Lone, *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge University Press, 2006.

MAROTTI, Ferrucio. *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall´età barocca al settecento*, Bulzoni, Roma. 1974.

MARTÍNEZ ASTORINO, Pablo. *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio: función estructural y valor semántico*, 2009. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. https://docplayer.es/60729629-La-apoteosis-en-las-metamorfosis-de-ovidio-funcion-estructural-y-valor-semantico.html

MATTEUCI, Anna Maria, LENZI, Deanna, BERGAMINI, Wanda, CAVALLI, Gian Carlo, GRANDI, Renzo, OTTANI CAVINA, Anna, RICCÒMINI, Eugenio, *L'arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*: (Bologna, Museo civico, 8/9-25/11: catalogo critico), Alfa, Bologna, 1979.

MAYOR, A. Hyatt. The Bibiena Family. In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 4, no. 1, 1945, pp. 29-37. https://doi.org/10.2307/3257247. Accessed 27 Nov. 2022.

MAZZONI, Stefano. Ancora sull'Olimpico e l'arte della memoria, in *Drammaturgia.it*, Firenze University Press, 2013.
https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7434#_ftnref2

MAZZONI, Stefano. *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 2010.

MAZZONI, Stefano. Oltre le pietre: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta, en *Teatro clásico italiano y español. Actas de las jornadas de Sabbioneta* (25-27 de junio de 2009), a cura di María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

McGILL, Virginia. L'Orfeo' by Aureli and Sartorio, 1672-1706. Thesis presented to the School of Music and Music Education, University of New South Wales, in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2001.

McREYNOLDS, Daniel. Restoring the Teatro Olimpico: Palladio's Contested Legacy, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2008, Vol. 53 (2008), University of Michigan Press for the American Academy in Rome, pp. 153-212.

MEDRI, Litta Maria. *Le grotte nel giardino di Boboli*, Banca Toscana, Firenze, 2003.

MENÉNDEZ TORRELLAS, G., *Historia de la ópera*. Akal. 2013.

MERINO, Esther, BLÀZQUEZ MATEOS, Eduardo, Escenoplástica y Artes Escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas. *Ars Theatrica, Blog Parnaseo,* Universidad de Valencia, 2014.

MERINO, Esther. Dioses y Hombres a Escena: cosmología en la escenografía del siglo XVII, en *Pecia Complutense*, 2016, Año. 13, nº 25, pp.61-91.

MERINO PERAL, Esther. et al. Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro. *Libros del corte. es*, no 21, pp. 247-269.

MERINO PERAL, Esther. Escenarios de poder en el *Seicento*. La escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea. Francesco Santurini**,** *Ludica. Annali*

di storia e civiltà del gioco, 26, Fondazione Benetton. Studi Ricerche e dall'editore Viella. 2020.

MERINO PERAL, Esther. Glimpses of the scenography of Farnesian shows in Spain: Carlo Passetti's Filo, in *American Research Journal of History and Culture*, Volume 4, Issue 1, pp.1-26: https://www.arjonline.org/papers/arjhc/v4-i1/2.pdf

MERINO PERAL, Esther. *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 2011.

MERINO PERAL, Esther. Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi. España: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*. Núm. 4. pp. 176-201. 2018.
http://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html

MERINO PERAL, Esther. La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: Il Greco in Troia y La caduta del regno dell´Amazzoni, en *Anales de Historia del Arte*, 2015, Vol. 25, pp.189-211.

MERINO PERAL, Esther. *La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en Il Fuoco Eterno de Lodovico Burnacini*. 2020.
http://www.drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7984

MERINO PERAL, Esther. La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686) en *Pecia Complutense*. (2010). Madrid. Año 7. Núm 13. pp. 1-27.

MERINO PERAL, Esther. Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo, in A*rti dello Spettacolo / Performing Arts. Journal International*, vol 6., 2020.

MERINO PERAL, Esther. La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: il Ciro: Juvarra Et in Arcadia ego*, in Ludica: annali di storia e civiltà del gioco:* 27, 2021, Roma: Viella,, pp 25-42.

MILESI, Francesco. *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca* (catálogo de una exposición celebrada en Fano, Italia, del 8 de julio al 30 de septiembre de 2000, en italiano). Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano. 2000.

MOLINARI, C. *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo, italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 1968.

MOLINÉ, Aníbal. Los teatros romanos. *Verbum*, 1924, vol. 17, no 63, pp. 25-36.

MONALDINI, Sergio. Il Teatro Di Filippo Guastavillani, I Riaccesi e L'opera "Alla Veneziana" a Bologna (1640-60), in *Il Saggiatore musicale*, 2018, Vol. 25, No. 2 (2018), Editrice Leo S. Olschki s.r.l., pp. 247-298.
https://www.jstor.org/stable/10.2307/26876110

MONALDINI, Sergio. Opera vs. commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia italiana a Parigi, in *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 175-193: 184.

MONTEMORRA MARVIN, Roberta., DOWNING. Thomas A. *Operatic Migrations - Transforming Works and Crossing Boundaries*. Routledge - Taylor & Francis Group. 2016.

MORALES HARLEY, Roberto. Orpheus argumentans: Virgilio, Ovidio, Boecio, Poliziano, Peri, Monteverdi, en *Revista de Lenguas Modernas*, N° 21, 2014, pp. 35-60.

MORETTI, Maria Rosa. Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX), *Storia della cultura ligure* 4, (a cura di): PUNCUH, Dino, Atti della Società Ligure di Storia Patria, Nuova Serie, Vol. XLV (CXIX) fasc. II, Genova, (2005).

MULLER, Claudia. Ferdinando Galli Bibienas ‘Scene Di Nuova Invenzione. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 49, no. 3, 1986, pp. 356-75.

MYERS, Mary L. *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family, & Other Italian Draughtsmen*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1975.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. Entre dos luces: la evolución de la escenografía, en *Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, nº.19, (2013), Publicado: 25-07-2013, pp. 254-279.

NAZZARENO TODARELLO, Luigi. *Gli Architetti della Maraviglia: Storia e Immagini*, Independently, 2018.

NAZZARENO TODARELLO, Luigi. *Le arti della scena. Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre editore, Ligure, 2006.

NEGRO SPINA, A. *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società, Editrice Napolitana, Nápoles 1983.

NEVEU, Marc J. la finta pazza di Venexia: Masking, performance and identity in Seventeenth century Venice. 2010 *Renaissance Society of America Annual Meeting Venice*.

NIETO BEDOYA, Marta. La lectura oculta del jardín paisajista, en AÑÓN FELIÚ. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, editorial Complutense, 1996.

NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Fundamentos, Madrid, 2000.

NOCA, Silvia. Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. Libretti d'opera e antiporte figurate per le stagioni 1678-1700. 2016.

OLSZEWSKI, J. Edward. Ottoboni’s Theater and Filippo Juvarra. En Olszewski, E. J. y Michalowicz, M. *Dynamics of architecture in late baroque Rome: Cardinal Pietro*

Ottoboni at the Cancelleria. Polonia: Gruyter Open Ltd. Pp. 139-165. Vol. 23, No. 45. 2002.

ONIANS John, *Bearings of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton University Press, New Jersey, 1988.

ONORATI, Ugo. *La basilica collegiata di San Barnaba Apostolo*, Marino, 2010.

OROMENDIA DE LA FUENTE, Enrique. *La representación iconográfica en los Intermedios de La Pellegrina, Iconografía Musical,* Mayo, 2016. https://www.academia.edu/29527243/La_representaci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica_en_los_Intermedios_de_La_Pellegrina

ORVILLE, K. Larson. Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera. *Theatre Journal* , Dec., 1980, Vol. 32, No. 4 (Dec., 1980), pp. 448-457: The Johns Hopkins University Press.
https://www.jstor.org/stable/3207407

PALLEN A, Thomas. *Vasari on Theatre*, Southern Illinois University Press, 1999.

PALLOTTI, Riccardo. Pellegrino Prisciani umanista e officiale della corte estense. La sua riscoperta nel cinquecentenario della morte (1518-2018), in *La Rivista di Engramma*, Vol. 160, 2018. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3516

PALAU ESPINOSA, Miguel. *Nobleza y música: identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica y metodológica*. 2013.

MYERS, Mary L. *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family, & Other Italian Draughtsmen*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1975.

PANZANARO, Valentina. Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate». Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera L'Empio punito (Roma 1669) di Alessandro Melani. *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 2021, pp. 7-29.

PARKER, R. *Historia ilustrada de la ópera*. Paidós. Barcelona, 1998.

PATTE, Pierre. *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata di tavole, col Saggio sull'architettura teatrale di M.r Patte, illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani,* Milano, Giulio Ferrario, 1830.

PÉREZ, Andrés Pociña. Los espectadores, la Lex Rosela Theatralis y la organización de la Cavea en los Teatros Romanos. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 1975, no 26, pp. 435-442.

PÉREZ, PEDRO RUIZ. Las grotte: programa, emblema, estética. En *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Turpin Editores, 2013. pp. 33-57.

PEZONE, Maria Gabriella. *Carlo Buratti: architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Alinea Editrice, Firenze, 2008.

PIAZZI, Maria Ludovica. *Il lascito di Agostino Mitelli ai quadraturisti e decoratori del secondo seicento bolognese attraverso le testimonianza graphiche*. Universidad de Bolonia. 2014.
http://amsdottorato.unibo.it/6707/1/tesi_dottorato_MLP.pdf

PIETROPAOLO, Domenico, PARKER, Mary Ann. *The Baroque Libretto: Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*. Canadá: Universidad de Toronto Press. 1949.

PIETROBELLI, Giulio. Le suntuosissime et accommodate fabriche di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova, en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 41, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, 2017.

PIETROBELLI, Giulio. Tiziano Minio e gli stucchi dell'Odeo Cornaro a Padova, in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica. Rivista Telematica*, Roma, IX, fascicolo I. 2019. pp. 59-71 / p. 60.

PINTO, John A., Nicola Michetti and Ephemeral Design in Eighteenth-Century Rome, in *Memoirs of the American Academy in Rome* , 1980, Vol. 35, Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries (1980), pp. 289-313+315-322, University of Michigan Press for the American Academy in Rome.

PLAISANCE, Michel. Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and literature in the fifteenth and sixteenth centuries, *Centre for Reformation and Renaissance Studies*, Tornto, 2008.

PODESTÀ, Emilio. Giacomo Durazzo de genovese a cittadino d'Europa. *Memorie dell'Accademia Urbense Ovada*. Studi n. 4 - Ovada. 1992.

POGGIALI, Cristoforo. *Memorie storiche della città di Piacenza compilate dal proposto Cristoforo Poggiali*, Volumen 11., ed: Filippo G. Giacopazz, 1763.

PONS SEGUÍ, Antoni. (2014). Dido y Eneas: Una ópera pasticcio en el corte de Felipe V. *Revista de Musicología*. Vol. 37, No. 2, pp. 503-540. Sociedad Española de Musicología (SEDEM). http://www.jstor.org/stable/24245869

PORFIRI, Francesca. *Cortili bolognesi tra spazio reale e spazio illusorio - La traccia del tempo che si manifesta attraverso la superficie*. Italia: SAPIENZA Università Editrice. 2018.

POWERS, Harold. *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton Legacy Library, 2016.

PRIARONE, Margherita. Il sistema palazzo-villa a Genova e in Liguria nei secoli XVII e XVIII - Il patrimonio immobiliare delle famiglie Brignole, Balbi e Durazzo. Milan.

Arte Lombarda, Nuova serie, No. 141 (2), Atti del Convegno di studi dedicato alla ricerca interuniversitaria confinanziata dal MIUR 2001. Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. 2004. pp. 105-112.

PROFETI, Maria Grazia. Il viaggio della traduzione. *Atti del convegno Firenze*, 2007, p. 13-16.

PRUNIÉRES, Henry. *L'opéra italien en France avant Lulli*. Universidad de Michigan. Editorial H. Champion. 1975.

PULIANI, M. *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna*. 1998.

RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao. *La reina Cristina de Suecia y los Españoles*. Edición digital a partir del *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo 100 (1932), pp. 411-42./ A partir de un documento del archivo de la Embajada de España que tiene por rótulo: *Origen de los disgustos de la Reina de Suecia con los españoles el año 1656, y completados, con los Avisos de Barrionuevo*. http://www.cervantesvirtual.com/obras/materia-autoridad/cristina-reina-de-suecia-1626-1689-27151

R. B. KIMBELL, David. *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991.

R. DUNN, Marilyn. Nuns as Art Patrons: The Decoration of S. Marta al Collegio Romano, *The Art Bulletin*, Vol. 70, No. 3 (Sep., 1988), CAA, pp. 451-477.

RENDINA, Claudio. *Enciclopedia di Roma*, Roma: Newton Compton, 2000.

REVUELTA BRAVO, Carlos. El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno, en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, no. 24, diciembre de 2021, pp. 202-224.

REVUELTA BRAVO, Carlos. La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista, en *Revista europea e investigación en Arquitectura*, REIA, 13, 2019. pp. 147-164.

RICCI, Corrado. The art of Scenography, *The Art Bulletin*, 10, nº 3 (Mar. 1928) College Art Association of America, New York University, pp. 231-257.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Alfonso. Escenografía y Tramoya en el teatro Español del Siglo XVII", *La Escenografía del Teatro Barroco*, de Aurora EGIDO (Ed), Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. La esperanza de la monarquía. Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero, en *Visiones de un imperio en fiesta*, Generalitat de Valencia, 2016.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos, 2019, Exposición: Biblioteca Nacional de España, (7 de mayo al 22 de septiembre de 2019), *Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, pp. 23-49.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. La Arquitectura dibujada de Filippo Juvarra, en *Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 119, 1994, pp.13-16.

ROMAGNOLI, Angela. *Fra catene, fra stili, e fra veleni… ossia Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, libreria Musicali italiana, 1995.

ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press. 1990.

ROSAND, Ellen. *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript*, Edition, Production. Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

RUANO DE LA HAZA, José María. La escena. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, 2003, pp. 250-271

RUFFINI, Graziano. Note Su Giuseppe Pavoni Stampatore a Genova Dal 1598 al 1641. *La Bibliofilía* 91, no. 3 (1989): 267–85

SADIE, Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, University of California Press, 1998.

SÁNCHEZ, Manuel Herrero. La República de Génova y la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII) Introducción. *Hispania*, 2005, vol. 65, no 219, pp. 9-19.

SANTAMARIA, Roberto. *Palazzo Doria Spinola - Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese*. Genova. Ufficio Cultura e Beni culturali. 2011.

SCHARRER, Margret; LASS, Heiko; MÜLLER, Matthias. *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof–Oper–Architektur*. Heidelberg University Publishing, 2020.

SCHERF, Gregor. *Giovanni Battista Aleotti (1546-1636):" architetto mathematico" der Este und der Päpste in Ferrara*. Tectum Verlag. 1998.

SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Davide Marchisio, 1990.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *The Calendar of Venetian Opera - A new chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*. Stanford, California: Stanford University Press. 2007.

SERRAZANETTI, Francesca. Lo spazio prospettico e la sua rappresentazione nella definizione della scena teatrale, in *Stratagemmi*, Pontremoli Editore, Milano, 2012, pp. 61-83.

SICCA, Cinzia Maria. *Inventari e Cataloghi: Collezionismo e Stili di Vita - Negli Stati Italiani Di Antico Regime*. Pisa. PISA University Press. 2014.

SLIM, Colin H. *The Opera of Alessandro Scarlatti: Massimo Puppieno,* Vol. V, Harvard University Press- Harvard publications in Music, 10, Boston, 1979.

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London, 1875.

SOMMER-MATHIS, Andrea. La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII, *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, 2017

SOMMER-MATHIS, Andrea. The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in *Music in Art*, (Spring–Fall 2017), Vol. 42, No. 1-2, pp. 71-96, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York Stable. https://www.jstor.org/stable/10.2307/90019498.

SOMMER-MATHIS, Andrea. Visiones del poder en un ambiente pastoril: La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo. En *Visiones de un imperio en fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, 2016. pp. 339-358.

STAFFIERI, Gloria. I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale. Studi Musicali, 35, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 129-192 (2006).

STAGNO, Laura. L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria principi di Melfi. *Rivista d'arte: periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna*, 2012, no 2, pp. 353-386. https://www.researchgate.net/publication/264310840_L'ATTIVITA_DI_FILIPPO_E_DOMENICO_PARODI_PER_I_DORIA_PRINCIPI_DI_MELFI

STEFANI, Gianluca. (2020). Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683). *Drammaturgia*, 15,(5), pp. 55-82. https://doi.org/10.13128/dramma-11623

STEIN, Louise K. A Viceroy behind the Scenes: Opera, Production, Politics, and Financing in 1680s Naples. *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, 2013, p. 209-49.

STEVENSON, Robert. Musical Remembrances of Columbus's Voyages. *Inter-American Music Review*, vol. 15, 1996. no 2, pp. 1-71.

STIPISIC, Jakov. Iosephus Allabardi Vttinnensis Fecit, en Anno 79, Fasc. 3 (Settembre-Dicembre 2005), pp. 719-724, Published By: *Vita e Pensiero* - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. 719. Milán. 2005.

STROHM, Reinhard. *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale university Press, 1997.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. Arte y Astronomía-Astrología de mediados del Quattrocento a Peruzzi y Rafael, en *Pecia Complutense*, 13, NUM. 25, Universidad Complutense de Madrid, 2016. pp.15-60.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008). Apuntes, acentos, en *Anales de historia del arte*. Universidad Complutense de Madrid, 2008, 18, pp. 271-316.

SUMMERSON Jhon. *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

TESTA, Simone. Italian Academies and their Networks, 1525-1700: From Local to Global, in *Italian and Italian American Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

TESTAVERDE, Anna Maria. L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637). *Drammaturgia*, 2015, p. 45-69.

TEWS, T. Charles. *A Reconstruction of the Settings for Three Operas Designed by Filippo Juvarra in Rome, 1710-1712*. Estados Unidos: Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College. 1973.

THORBURN, Sandy. What News on the Rialto? Fundraising and Publicity for Operas in Seventeenth-Century Venice. Canada. Canadian University Music Review, *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 23, n. 1-2. 2003. p. 166-200. http://id.erudit.org/iderudit/1014523ar

TISCI, Caterina. Il cibo e la festa nelle carte e nei disegni di Leonardo, in *Idomeneo*, n. 28, 147-156, Università del Salento. 2019.

TKACZYK, Viktoria. L'École d'ingénierie scénique de Giulio Parigi (1608-1680). Giulio Parigi's "School of Theater Engineering", 1608-1680. *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, 2016, vol. 4, no 4, pp. 99-117.

TORELLO HILL, Giulia. Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara, in *La Rivista di Engramma,* 85, novembre, 2010. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=580#nota7

TORREFRANCA, Fausto. *Fausto Torrefranca. Il Grande stregone Giacomo Torelli e la scenografia del Seicento.* Rizzoli, 1934.

TORMO, Elías, y Lafuente Ferrari, Enrique, *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1930.

TOWNELEY WORSTHORNE, Simon. Venetian Theaters: 1637-1700, in *Music & Letters*, Jul., 1948, Vol. 29, No. 3 (Jul., 1948), pp. 263-275, Oxford University Press: https://www.jstor.org/stable/729564

TRAVISONNI, Chiara. Ranuccio II e lo sfarzo del potere, in *Il dovere della festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, Grafiche Step editrice, Parma, 2018.

TREVISAN, Luca, ZAVATTA Giulio. *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, università degli studi di Verona, di, Verona, MMXIII (2013).

VALENTI, Mario Graziano. *Prospettive architettoniche - conservazione digitale, divulgazione e studio*. Vol. 2. Tomo II. Sapienza: Università Editrice. 2016. Roma.

VALLIERI, Lorena. Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543). *Drammaturgia*, 2014, pp. 347-368.

VALLIERI, Lorena. La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II). *Drammaturgia*, 2021, pp. 369-434.

VAREY, J.E., *Fuentes para la Historia del Teatro en España*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1976

VAVOULIS, Vassilis. Antonio Sartorio (c.1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth Century Venetian Opera, in *Royal Musical Association Research Chronicle*, 2004, No. 37 (2004), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, pp. 1-70.

VAVOULIS, Vassilis. The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630S/40S-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 2018, 75. Jahrg., H. 1. (2018), Franz Steiner Verlag, pp. 2-13.

VAZZOLER, Franco, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocrática, in *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, Nuova Serie, Vol. XLV (CXIX) Fasc. II, Storia della cultura ligure 4, (a cura Dino Punch), Genova, MMV (2005).

VENEZIANO, Romana; ANNA, Giulia. Da Napoli a Roma: il Teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730). *Da Napoli a Roma: il Teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730)*, 2019.

VENTRONE, Paola. *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán 2008.

VIALE FERRERO, Mercedes. *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*. Torino: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1970.

VIALE FERRERO, Mercedes. La Scenografia del '700 e i fratelli Galliari, in *Master Drawings*, Vol. 2, No. 2 (Summer, 1964), pp. 173-174 .

VIALE FERRERO, Mercedes. *Opera on Stage*. Chicago. The University of Chicago Press. 2002.

VICHI, Giorgetti., Anna Maria. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon* (en italiano). Arcadia. 1977.

VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*; introducción de Delfín Rodríguez Ruiz; versión española de José Luis Oliver Domingo. Madrid, Alianza, 1995.

VUELTA GARCÍA, Salomé. El teatro español del Siglo de Oro en Italia del Barroco a la Arcadia, *Cuadernos de Investigación. Filológica*, 50 (2021), 147-172. http://doi.org/10.18172/cif.5272

WALTER HILL John**.** *La música barroca***.** Ediciones AKAL. 2008.

WILLIAMS BROWN, Jennifer. *Francesco Cavalli. La Calisto*. New Haven, Connecticut. Collegium Musicum: Yale University. 2007.

WISE, Jennifer, CRAIG S. Walker. *The Broadview Anthology of Drama: Plays from the Western Theatre,* Volume 1, 2003.

YORDANOVA, Iskrena. *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and The Ancien Regime*. Viena: Hollitzer Verlag. 2019.

YORDANOVA, Iskrena., MAIONE, Paologiovanni. *Serenata and festa teatrale in 18th century Europe*. Vienna. Editorial Hollitzer. 2018.

ZAMMAR, Leila. *Scenography at the Barberini court in Rome: 1628-1656*. Tesis Doctoral. University of Warwick. 2017.

ZANON, Stefania. *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*. Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo indirizzo: Storia del Teatro e dello Spettacolo ciclo XXII. 2010.