

Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo

Esther Merino

Preámbulo.

Los florentinos tenían un sentimiento elevado de vocación cívica y dentro de ésta, las celebraciones oficiales ya se empezaron a multiplicar exponencialmente desde finales del siglo XIV, porque respondían a una necesidad e intención publicitaria con una magnitud “exagerada”¹ y fundamentalmente porque “las novedades de la cultura se desplegaban allí en el marco de las tradiciones locales”. A partir del siglo XV, Florencia inauguró una tipología festiva de las que no había apenas equivalente en otras partes, ni de Italia ni en el resto del mundo. Ya en la centuria siguiente, a Cosimo II (1590-1621) le sucedió el largo *reinado* de Ferdinando II (1610-1670) y a éste, a su vez, lo hizo Cosimo III (1642-1723), cuya fama ha sido asociada, no tanto a la de mecenas cultural, como a la de devoto rigorista, en detrimento de sus antecesores, considerados como intelectuales de amplio espectro. Pese a ser un magnífico coleccionista, sin embargo, en su faceta de promotor de eventos festivos su orientación se escoró hacia los de carácter piadoso, de manera que la lúdica áulica perdió brillo y exuberancia más allá de las brumas de los cirios empleados en las celebraciones oficiales del calendario religioso. El hijo mayor de Cosimo, Ferdinando III (1663-1713), ya respaldado con el título de Príncipe, había heredado de la madre francesa, Margarita Luisa de Orleans, el amor por el placer) y el gusto por los entretenimientos lejos de los reclinatorios y el misticismo con que se rodeó la corte paterna (Lankheit 1974: 19-24). Sólo hay que ver los bustos de los distintos miembros de la familia, alguno realizado por

Bernini, para percibir las diferencias con respecto a los antecesores, retratados por Cellini, Bandini o Tacca y mucho más con respecto a los más lejanos de los fundadores de la estirpe, de quienes apenas nada queda de los endurecidos rasgos rectilíneos, casi cortados a bisel, frente a la mollicie que desprenden los rasgos redondeados, de fatua morbidez de los últimos Medici.

Un año especialmente significativo para la estirpe fue 1675. El 12 de julio se embarcaba Margarita Luisa de vuelta a su país de origen. Al parecer, la repulsión entre ambos cónyuges (Cosimo) había sido instantánea y desde el mismo momento en que se vieron, así que ella decidió que no permanecería mucho tiempo en Toscana, lo que no les impidió concebir tres hijos desde 1663, que nació el primogénito, Ferdinando, después Anna Maria Luisa (1667), dejando a Giangastone (1671) muy joven cuando la madre emprendió el camino de retorno. Pero, no sólo esto, sino que en esta misma fecha murió el cardenal Leopoldo, uno de los más apreciados hermanos, junto a Mattias y Giovan Carlo², del anterior gran duque, reputado mecenas artístico, que dejaba si cabe un poco más huérfano de tutela al heredero, quien olvidaba sus penas en Venecia (1685), una de las capitales del entretenimiento europeo, donde se había impuesto un eficiente sistema de espectáculo comercial en forma de teatros públicos, mientras se dirimían las relaciones del gran ducado en la intrincada *geoestrategia* europea de poder (entre Francia, el Imperio y Roma).

Epicentro del comercio mediterráneo, custodio de un enorme patrimonio artístico, puerta de acceso a las cortes del nordeste centroeuropeo, la capital del Véneto mantenía la vigencia de las diversiones polivalentes de tradición renacentista y ya había acogido anteriormente a

otros viajeros de la misma aristocrática familia. Lo cierto es que, con el encuentro de las producciones venecianas, el Príncipe de Medici pudo establecer contactos con el dinámico ambiente empresarial del espectáculo, quedando “afectado” por la misma pasión de aquél “secolo cantante” (Spinelli 2010: 36), que animó el espíritu vital de los tres hermanos de su padre, del que el sobrino se reveló ferviente continuador, hasta el punto de que dos años después seguía en la ciudad de los canales, donde hubo de ser reclamado perentoriamente para que volviera a Florencia.

En Venecia pudo Ferdinando asistir y conocer de primera mano algunos de los festejos habituales del calendario celebrativo oficial (Spinelli 2010: 35-37), empezando por la “masividad” de la implantación cultural del concepto barroco de “Teatro del Mundo” implícito en los distintos repertorios del Carnaval (mascaradas, danzas, representaciones teatrales propiamente); o de las fiestas conmemorativas con motivo de la apertura del Arsenal una vez al año, en el Campo de *Santa Maria Formosa*, para ovacionar el imperio comercial de la República, todo lo cual incluía grandes luminarias sobre el Gran Canal, repleto de góndolas, además del episodio central de la *naumaquia* o batalla naval ficticia, con la que se canalizaba la agresividad ciudadana, argumentos que le servían, a la postre, a las autoridades de la Serenísima para explicitar visualmente la semiótica del “Buen Gobierno” y que solía terminar con la entrega de premios, recreación en miniatura de una decoración conocida como “*Reggia di Nettuno*”, obra de Gaspare Mauro, escenógrafo que colaboraba habitualmente en los montajes de los Teatros Grimani. El 16 de marzo de 1688 emprendió camino la comitiva que llevaba de vuelta a Florencia a Ferdinando, quien solo regresaría en otra ocasión a Venecia, en 1696, en el curso de cuya visita contraería la enfermedad fatal que le llevaría a la tumba.

La estancia veneciana marcó de forma notable la personalidad del príncipe mediceo, quien apenas retornado a su patria de origen tomó la decisión de crear una pequeña corte en torno a su persona en el marco de una de las villas familiares, en Pratolino, así como de emprender la modernización del Teatro de la Pérgola, ideado y construido por Ferdinando Tacca³, quien asimismo se había ocupado de las decoraciones de la *Hipermestra* – con vestuario⁴ de Stefano della Bella⁵ – con las que

se inauguró uno de los primeros recintos teatrales fuera del ámbito arquitectónico palacial, más parecido al gusto y a la experiencia de los teatros comerciales del Véneto.

Della Bella, prolífico grabador (de quien se contabilizan más de mil estampas), provenía de una familia de artistas, su padre Francesco había trabajado en la órbita del estudio de Giambologna, de la misma forma que él mismo fue ahijado de Pietro Tacca, el escultor, lo que explicaría su cercanía desde la infancia, con quien sería frecuente colaborador con posterioridad, el hijo de aquél, Ferdinando. Desde época temprana su vida está ligada a la de los Medici. Gracias al mecenazgo de Lorenzo (tio del gran duque Ferdinando II) se instaló en Roma entre 1633 y 1636.



Fig. 1. Stefano della Bella, Diseño de vestuario de Apolo-Sol, para el Prólogo de la ópera de Francesco Cavalli, *Hipermestra*, 1658. British Museum, Londres.

Formado en la tradición de Callot y Remigio Cantagallina, parece innegable la influencia de este grabador sobre los artistas franceses – también vinculados con el mundo de la estampa – a su vez implicados en el mundo de la fiesta regia, como Israel Silvestre y el magnífico Jean Lepautre. La Fiesta, la lúdica cortesana ya se había convertido para esas fechas en un *corpus* integral, del que forman parte aspectos sustanciales como la indumentaria y el vestuario de los integrantes.

Su origen se remonta a la Antigüedad, como otros tantos relacionados con determinadas fechas del calendario celebrativo, por ejemplo las saturnales, pero se recuperan para el discurso caballeresco a través de las “innovaciones decorativas” de las armaduras y de la ciudad efímera que se levanta como emplazamiento de los Torneos, devenidos, desde los encuentros de la caballería pesada más bien en espectáculos cortesanos, de los que terminaron derivando tipologías específicas como las mascaradas o los ballet ecuestres o carruseles. A este respecto, el repertorio del artista florentino es especialmente fértil en lo que a diseños de indumentaria para espectáculos se refiere, caracterizados por sus numerosas anotaciones, con derroche de imaginación y cierta hipérbole que recuerda a los del contexto manierista de finales del siglo XVI y su influencia se vislumbra en los diseños de sus sucesores en los festejos tardíos de la corte de Luis XIV, o sea Henri de Giessey y Jean Berain. En este ámbito han de resaltarse sus trabajos para las representaciones de *Mirame* (1641) y

de la *Finta Pazza* (1645) de cuyas decoraciones escenográficas se encargó el escenógrafo de Fano, Giacomo Torelli, conocido como “el gran mago”, casi recién llegado a Francia. Fue en Roma donde entabló relación con grabadores franceses como Collignon y a impresores especializados en la edición estampada como Israel Henriet (1590-1661), Pierre Mariette (1603-1657) y François Langlois (1588-1647), responsables de la rápida difusión de los trabajos del florentino en el mercado francés y en el europeo. Todos ellos habrían influido en su decisión de viajar a París, donde empezaba a apreciarse su obra y donde, desde la muerte de Callot en 1635 “il campo dell’incisione di capriccio” había quedado huérfano. Allí se trasladó, por tanto, en 1639, formando parte del séquito del embajador florentino en la corte de Luis XIII, Alessandro del Nero, comisionado por los Medici para asistir a los festejos conmemorativos del nacimiento del Delfín, el futuro Luis XIV y donde, Della Bella permaneció bajo protección del cardenal Richelieu primero y de Mazzarino



Fig. 2. *Hipermestra*, Ferdinando Tacca escenógrafo y autor del diseño del Teatro de La Pérgola, que aparece en una de las ilustraciones del interior del libreto de la obra, con la que se inauguró el edificio en 1657, en las celebraciones con motivo del nacimiento de Felipe Próspero, por entonces heredero del rey de España, Felipe IV. Ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), “Marqués de Valdecilla”.

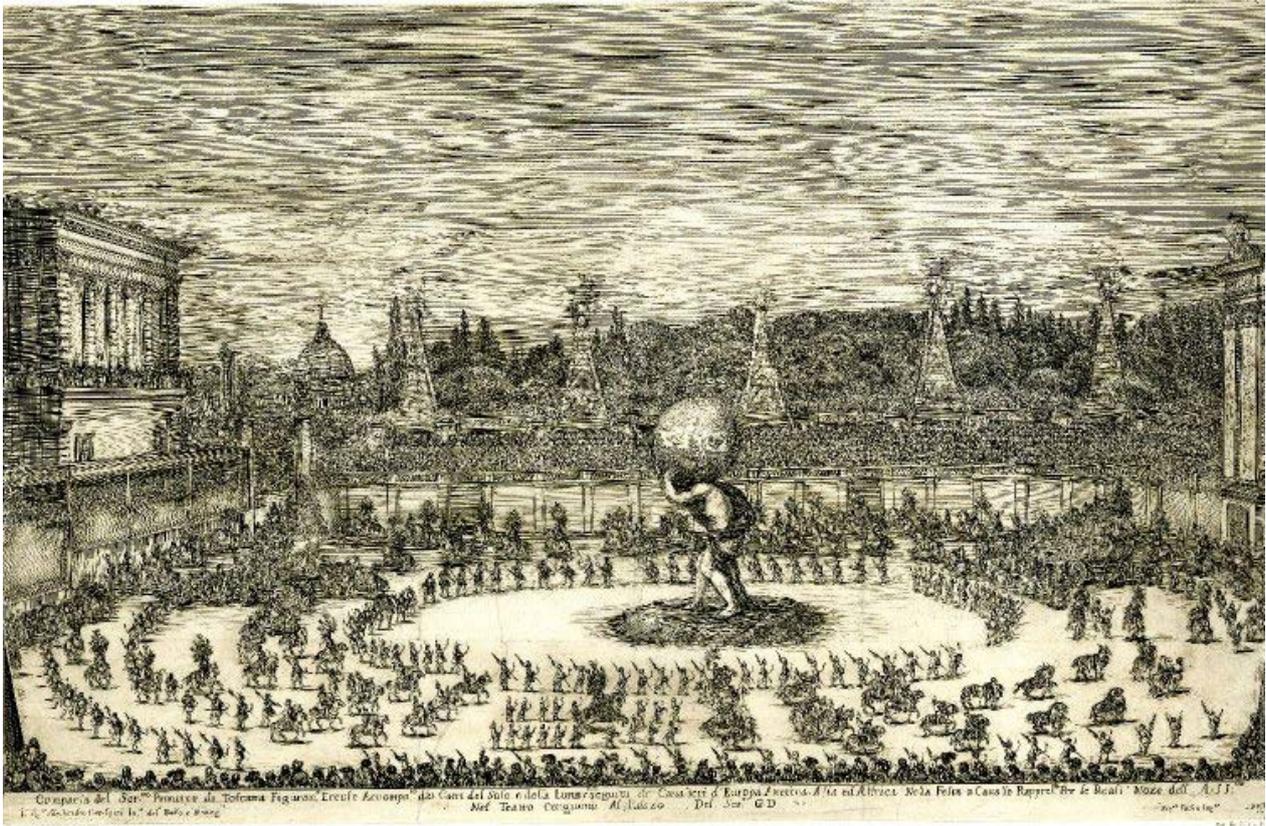


Fig. 3. Stefano della Bella (1610-1664), *Il mondo festeggiante*, Carrusel o ballet ecuestre en el “Teatro di verzura” de los Jardines Boboli con la cúpula del *Duomo* al fondo, para los esponsales de Cosme III y Margarita Luisa de Orleans (hija de Gastón de Orleans y nieta de Luis XIII), Florencia 1661. British Museum.

después.

Antes de marcharse de Florencia, el joven *Stefanino* se había formado en el entorno de los Parigi (Giulio y Alfonso, en su función de escenógrafo o “superintendente de festejos”), centrándose su labor en la de la ilustración de los distintos eventos de la celebración civil oficial, a la manera de lo que hiciera anteriormente Jacques Callot. En 1637 ya dejó muestras de su labor como ilustrador gráfico de la vida cortesana florentina, con el grabado del aparato fúnebre del emperador Leopoldo II celebrado en la iglesia de San Lorenzo – diseñado precisamente por Alfonso Parigi – y ese mismo año, fue autor de la iconografía representativa de los fastos de las *Nozze* o Esponsales de Ferdinando II de Medici y de Victoria della Rovere.

En 1649 Della Bella volvió a Florencia desde Francia (a donde había llegado en 1639) huyendo de las revueltas de *La Fronda*, donde retomó una no menos fructífera carrera en el diseño de los festejos mediceos y el ámbito teatral, empezando con su participación en los diseños de vestuario de *La Hipermestra*, el montaje llevado a cabo en el *Teatro della Pergola*, ideado y construido por Ferdinando Tacca, el hijo del escultor Pietro,

autor de la escultura ecuestre de Felipe IV, que precisamente fue quien la acompañó en su viaje a España.

Es en esta última fase en la que Della Bella diseñó el vestuario de algunos de los montajes más impresionantes de las décadas centrales del siglo XVII, como la comedia de G. A. Moniglia, *Il Podesta di Colognola* (1657), el mismo año de la *Hipermestra* (1658), con música de Monteverdi, además de ocuparse de vestir a los personajes de espectáculos como los de *Ercole in Tebe* (1661), con ocasión del matrimonio de Cosimo III y Margarita Luisa de Orleans.

Por esas fechas se estaba haciendo ostensible en Europa el clima de tensión entre los posibles herederos del rey de España Carlos II, es decir la Francia de Luis XIV y los Habsburgo austriacos encabezados por el emperador Leopoldo, ambos casados con sendas infantas españolas y en dicho contexto beligerante, Florencia y las relaciones familiares de los Medici estaban intrincadas en uno y otro bando desde antaño, si bien en esos últimos tiempos se habían escorado un tanto hacia el bando francés. Sin embargo, en estos momentos se decidió establecer un vínculo imperial, con el



acuerdo de matrimonio entre Violante, hermana de Clemente Gaetano Giuseppe de Baviera, candidato al Electorado de Colonia, frente al preferido del rey de Francia, el cardenal Guglielmo di Fürstemberg, ninguno de los cuales se impuso en una primera vuelta, lo que a la postre propició la invasión del Palatinado por las tropas francesas, llegando casi al mismo corazón de Alemania.

Por estas razones se hacía imprescindible estrechar relaciones, pero en este caso centrando el foco de interés en el escenario centroeuropeo, si bien Ferdinando de Medici no debía estar muy contento con el matrimonio, puesto que, para empezar, no salió al paso para conocer a la novia de Wittelsbach, como ya era tradición en la formalización de este tipo de contratos morgánicos y al parecer prefirió quedarse en compañía de un conocido cantante, Francesco de' Castris, a cuyo arte era aficionado. No obstante, al final tuvo que plegarse al ceremonial, participando unos días después en la solemne entrada triunfal que discurrió por la *Porta San Gallo*. En los días sucesivos, coincidiendo con la estación del Carnaval, hubo numerosas representaciones de la activa cultura escénica florentina, en homenaje

de los contrayentes, auspiciadas por las distintas Academias, cuyos eruditos eran los quienes elaboraban el ideario del gobierno mediceo, como *L'Adelaide*, compuesta por el poeta de la corte, Giovanni Andrea Moniglia, dedicada a la madre de la novia y representada en el Teatro del *Cocomero*, donde tenía su sede la Academia de los *Infuocati*.

Festejos de 1661. *Ercole in Tebe*.

Una de las ubicaciones oficiales de los festejos matrimoniales fue precisamente el Teatro de la Pérgola (desplazado el centro de la actividad teatral desde primigenio Teatro de los *Uffizi*), desde su construcción entre 1652 y 1657 por Ferdinando Tacca – sucesor de Giulio Parigi, junto al hijo del maestro, propio Alfonso –, mencionado anteriormente, donde se localizaba asimismo la sede de la Academia de los *Inmobili*, núcleo en torno al que se agrupaban los intelectuales más significativos de la semiótica florentina al servicio de los Medici, como Giovanni Andrea Moniglia autor de buena parte de los libretos escritos en torno a las décadas centrales de la centuria o



Fig. 4. Ferdinando Tacca, *Ercole in Tebe* (1661), *Plutone, Proserpina, Aletto. Coro di Mostri Infernali*, Acto Tercero, Escena Sexta. Biblioteca Nacional de España (BNE)

Antonio Cesti (autor del celeberrimo montaje para las celebraciones del matrimonio imperial de Leopoldo y Margarita Teresa de Austria en Viena, *Il Pomo d'Oro* en 1668), o del compositor Jacopo Melani, el superintendente de la maquinaria escenográfica por entonces Leonardo Martellini, es decir el mismo grupo o el equipo especulativo y creador del festejo con el que se celebraron otros esponsales, precisamente los de los padres del ahora contrayente, que se tituló como *Ercole in Tebe*⁶: *festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Lvisa, principessa d'Orleans* (1661), igualmente de índole argumental basado en la mitología grecolatina, luego representado en Venecia después de su estreno, en el Teatro público Vendramin, con libreto revisado por Aurelio Aureli y música de Giovan Antonio Boretti.

Fue Ferdinando Tacca, el mismo “arquitecto con ingenio” del recinto teatral, el encargado a su vez de la organización y supervisión del montaje escénico, en el que tuvo especial importancia la labor del “superintendente de maquinaria” Leonardo Martellini, “...per acomodar la favola alla capacità di molte machine...per stravaganti accidenti della natura imitati quiui si videro con gran puntualità dell'arte...”, tal como figura en la descripción de la fiesta, al final del texto del libreto. El argumento hilvanaba una historia en el marco de las hazañas de Hércules, en la que se narra la dilación en el matrimonio de *Ilo*, el hijo que había tenido el héroe mítico con *Megara*, la hija del rey de Tebas *Creonte*, mientras acudía al rescate de Teseo del mundo del Hades y de paso finiquitaba la guerra contra *Gerione*, rey de Baleares. La unión venía a ser remedo de la que se celebraba en Florencia, entre Cosme III y la princesa francesa Margarita Luisa de Orleans, con la que el gran duque buscaba la alianza francesa en el difícil equilibrio de fuerzas del escenario europeo de la Guerra de los Treinta Años. Y, el objeto era “propagar la prole” del “tronco” del árbol genealógico florentino, equiparando a la contrayente con Flora, a los monarcas de Tebas con los de Toscana y Florencia como “parainfo” para el mundo.

Si bien, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, había dominado el panorama de la escena cortesana la figura del florentino Giulio Parigi⁷, como exponente del “Valido” cultural

(adaptando la terminología hispana del personaje plenipotenciario en las funciones delegadas de gobierno por parte del monarca absoluto) en la creación, diseño, organización y montaje de los espectáculos para los Medici, lo cierto es que en la segunda mitad, incluso sobre su modelo de influencia, fueron apareciendo otros focos italianos alternativos en la aportación de artistas polivalentes, con no pocas dosis de genialidad y un estilo muy definido dentro del Barroco, en la línea de las “Quadratturas” o decoraciones pictóricas que permitían una prolongación ilusionística del espacio real pero aplicado a la Escenografía. A partir de esos momentos, la figura del “escenógrafo” profesional parece desdoblarse en un modelo de colaboración entre el pintor de escenas, especialmente preocupado por las posibilidades del uso heterodoxo de la perspectiva múltiple y por otra, el arquitecto técnico, con habilidades sobresalientes para manejar una maquinaria escénica de progresiva complejidad a la hora de solventar las crecientes de sorpresa hasta la estupefacción de un público ávido de agilidad y movimiento en el escenario. Esta simbiosis o binomio de actuación parece ser la que se impuso en Florencia a lo largo del último cuarto del siglo XVII, visible en la coordinación habitual entre Giacomo Chiavistelli y Antonio Ferri, con la inclusión en el flujo artístico de las influencias provenientes de Bolonia, donde se estaban ensayando esas nuevas fórmulas pictóricas en la línea de la ampliación del espacio ilusorio⁸.

Precisamente de Bolonia procedía el libreto boloñés del *Cromuele*⁹ del mismo año (1661) del *Ercole in Tebe*, en el que se narra el episodio que tanta impresión causó en Europa – con el ajusticiamiento de un rey ungido y representante de Dios en la tierra, adelantándose cien años a semejantes acontecimientos derivados de la Revolución Francesa – y que personificaba en Cromwell todos los miedos de las monarquías absolutistas en la figura de un súbdito ascendido socialmente al amparo del mismo régimen monárquico al que pondría dramático fin. Es una de las primeras ocasiones en las que aparece la escena de la prisión, que alcanzaría su amplificación apoteósica en la serie de las *Cárceles* de Piranesi.



Fig. 5. Ferdinando Tacca, *Ercolo in Tebe* (1661), Acto Tercero, Escena Primera, *Ercolo, Alceste e Caronte*, con la imagen de la prisión de Teseo. Biblioteca Nacional de España (BNE).

capital del mundo infernal, protagonista principal de la representación tipológica del elemento ígneo en la escenografía moderna –, para rescatar a Teseo, otro de los héroes que conforman el panteón de referentes morales de la Antigüedad grecolatina. La originalidad del Renacimiento se caracterizó por la importancia concedida a las artes plásticas – *ut pictura poesis* – como elemento imprescindible del Humanismo y el Neoplatonismo, para lograr la inmortalidad del alma derivada de la búsqueda de la perfección de lo bello. Eso explica el ambiente especulativo, filosófico e intelectual diferencial florentino, en el que se creía que la calidad de la expresión de nuevas formas importaba tanto o más que la doctrina de la Escolástica y las manifestaciones de arte medieval, como en la orientación hacia un progresivo esteticismo y la afirmación del elogio del hombre como artista y a la meditación más atenta de la iconografía artística, capaz de excitar el alma humana. Estos son los principales argumentos de la insistencia de Marsilio Ficino sobre el valor metafísico y la plenitud de la belleza, dado que todas las actividades humanas y todas las artes se ordenaban por tanto en la búsqueda de la armonía

ideología simbólica, codificada a través del género teatral de los *Intermezzi* de Bernardo Buontalenti, ya en el marco de la mentalidad manierista, a finales del siglo XVI (Chastel 2003). El Humanismo florentino, en su originalidad específica, hizo de Orfeo referencia mística especialmente atractiva, de la misma forma que la fábula de Hércules, casi tan compleja como la de Orfeo, se convirtió en manos de los mitógrafos del siglo XV en modelo moral por excelencia. La narración de *Los Trabajos* se leían en clave de “purgación de las pasiones”. Salutati, Landino, Ficino, entre otros, citaron a Hércules profusamente como uno de los héroes que mejor explicitaban la razón en acción, en quien se imponía la virtud vengadora, teniendo en cuenta además el precedente de que dicho personaje figuraba entre los protectores legendarios de Florencia al menos desde 1277, cuando aparecía su efigie en el sello oficial de la ciudad e incluso se mencionaba una escultura antigua de Hércules en el jardín del casino de San Marcos (Chastel 1982: 276-77). En la obra teatral, al final Hércules recuperaba el trono de Tebas para su hijo y el espectáculo de carácter épico culminaba con la celebración de

Imeneo, la divinidad del matrimonio, con la unión de Cosme y Margarita Luisa, en un ambiente ajardinado paradisiaco, específicamente vinculado con los de Citera, recordando los otros idílicos recreados en la novela arqueologizante de la literatura del temprano Renacimiento, la *Hypnerotomachia* también conocida como el *Sueño de Poliflo* (1499) de Francesco Colonna.

Festejos de 1688. *Il Greco in Troia*.

El Teatro de la Pérgola se había erigido, por tanto, en escenario principal y neurálgico de la celebración urbana y, además, se convirtió en lo que puede entenderse como “centro de operaciones” de los espectáculos dramáticos de ópera promocionados por los llamados “príncipes empresarios”, o sea Giovanni Carlo, Mattias y Leopoldo, tíos paternos del heredero. El grandioso festejo – que tomaba como modelo de referencia el de 1661– en este caso para de la conmemoración del nuevo matrimonio, de Ferdinando y Violante, remató con la representación de *Il Greco in Troia*¹⁰ en 1688, calificado como “drama heroico”. En una monografía sobre la temática de la

Antigüedad recuperada para la escena moderna, se menciona el “placer de la catarsis” como motivo de la frecuente elección de los personajes de la literatura panhelénica, situados en el epicentro protagonista de los nuevos espectáculos eclécticos y de la ópera barroca posterior, como forma de remover las emociones de los espectadores. Así, cuando libretistas de ópera veneciana, como Giacomo Badoaro, Giovanni Francesco Busenello, Michelangelo Torcigliani o Pietro Paolo Bissari eligieron para sus argumentos temas de la tragedia antigua, estaban “participando de una larga y venerable tradición de la literatura italiana, en la línea de Ariosto, Tasso o Guarini” (Brown-Ograjensek 2015) o más bien estaban decantándose por una exégesis historiográfica de rango antropológico tanto como ético. Lo que aporta el teatro de la época moderna es la configuración espacial verosímil en base a las reglas de la perspectiva, que inauguraron una nueva forma de mirar, además de las nuevas posibilidades de movimiento gracias una maquinaria, que permite “vuelos” en picados vertiginosos, todo lo cual ayudaba a remover las emociones de los espectadores, en casi éxtasis continuo y a la estupefacción, en sentido literal



Fig. 6. Westerhout (1651-1725). *Il Greco in Troia*, 1688, BNE.



del término que se utilizaba habitualmente en la sociología del Barroco.

Los festejos de 1661 ya fueron impactantes y de las celebraciones del nacimiento del propio Ferdinando en Livorno se decía que habían sido más espectaculares, si cabe, que las del Delfín de Francia, pero la característica general de los montajes de las últimas décadas del fin de siglo parecen estar impregnadas de un carácter ciertamente delirante y grandilocuente en la retórica de su puesta en escena, apodado como “magnificencia”, que, en esta ocasión se canalizaba a través del texto elaborado por el veneciano Matteo Noris. La representación de *Il Greco in Troia* se hizo en el mismo Teatro de la Pérgola inaugurado por Tacca, ahora remodelado bajo la dirección y diseños de Filippo Sengher¹¹ con ayuda del arquitecto Antonio Ferri (1651-1716)¹², en manos de quienes la anterior estructura de pisos de la grada en forma de logias incorporó un quinto orden de palcos, los cuales a su vez crecieron de cincuenta a ochenta y siete, prolongados hasta la misma boca de proscenio. Por su parte, Jacopo Chiavistelli¹³, especialista en esa pintura cuadraturista conocida como “arquitectura del engaño” a la manera de los pintores boloñeses, se ocupó de la escenografía y de las decoraciones teatrales, con la ayuda del fresquista veneciano Federigo Cervelli y de los pintores Francesco Sacconi, Bartolomeo Bimbi y Lucca Bocci (Spinelli 2010: 54), quienes prepararon los bastidores en la cercana iglesia de *Santa Maria Nuova*, donde se les habilitaron algunas salas amplias para que pudieran trabajar con comodidad.

Así que, con decoración escénica ideada por Chiavistelli, maquinaria de Ferri y de Acciaiuoli¹⁴, música de Giovanni Maria Pagliardi (Maestro de la Capilla Medicea) se creó un montaje con escenografía que intentaba emular la narración épica de uno de los episodios trascendentales de la cultura homérica, con sentido moralizante, en la que los gobernantes de ahora buscaban la identificación con los del pasado mitológico como forma de legitimación dinástica. Los grabados de Arnold Van Westerhout (1651-1725), con taller en la *Via del Parione* en Roma, para *Il Greco in Troia* muestran ese neoclasicismo “olímpico” poético que parece impregnar buena parte del repertorio de la escenografía de esta temática hegemónica en las últimas décadas de la centuria, aún sin las distorsiones ópticas derivadas del uso

de la perspectiva angular, en el que terminaron de consagrarse los primeros miembros de la familia Galli Bibbiena.

Muchos otros son los motivos iconológicos emanados de la cultura homérica que se pueden mencionar a partir de la trama del *Juicio de Paris*, porque de lo que se trataba, en fin, era de justificar el criterio del monarca absoluto frente al resto de los mortales, imbuidos de intelecto *a grosso modo*, pero carentes del discernimiento regio, el mismo del que hizo gala el troyano, eligiendo la Belleza por encima de cualquier contención racional, equilibrio, que a la postre fue la causa de la desgracia que llevó a la guerra y a la desaparición de la metrópoli que lideraba toda la ruta comercial de los metales en el Helesponto, a favor de los Aqueos y que les condujo irremediamente a la *Hybris*¹⁵. Porque la Belleza artística *per se* no tenía lógica a menos que fuera instrumento al servicio de un propósito de mayor altura y miras. Ya lo apuntaba Aristóteles cuando decía que las Artes debían reflejar la esencia y no sólo la apariencia. E igualmente en la época moderna se recupera la interpretación ética de la representación teatral cuando Filarete formulaba su “*Teatro de della Virtù*”, aquél teatro da “*predicare*” o “*per ludiré messa*” del que hablaba Leonardo (Guarino 1988: 324).

El resto de celebraciones – fundamentalmente *giostra* o torneo temático y carruseles – se fueron disponiendo en el marco de la geografía urbana, convertida la ciudad entera en escenario (Fagiolo 1980), en espacios especialmente señalados para la ubicación de los distintos episodios festivos y que se habían ido estipulando dentro del protocolo oficial desde mediados del siglo XVI (Strong 1988), como el patio porticado del Palacio *Pitti* y la siempre muy transitada plaza de la iglesia de *Santa Croce* (en el que ya era uno de los escenarios urbanos consolidados de la celebración popular, desde tiempos remotos, en que allí solían ambientarse los distintos espectáculos de la Antigüedad romana), de la misma manera que era imprescindible el género acuático con la celebración de la *naumachia* de origen romano, emplazado en este caso en un ámbito natural en el curso del Arno (Ventrone 2010), de fuerte carácter simbólico, puesto que, por una parte, aludía a uno de los elementos básicos en la creación del mundo según los preceptos de Tales de Mileto, que debían estar presentes junto a los otros tres necesarios, en base a la ideología

emblemática de la representación barroca que explicaba la alegoría del “Buen Gobierno”. Pero, por otra y casi la más relevante, el río aludía a las conexiones de los Medici con el mar, con desembocadura natural a través del puerto de Livorno, verdadero objeto de interés estratégico de las distintas potencias europeas, a la hora de establecer los vínculos dinásticos, puesto que ya se reveló importante desde los tiempos en los que Toscana era el territorio originario de Etruria, de quien los Medici pretendían ser sucesores o por lo menos ese había sido el propósito de toda la argumentación de legitimación de la familia a lo largo de la época moderna, como queda patente en la codificación gráfica que Giulio Parigi hiciera en *La Liberazione di Tirreno*¹⁶, escenificado en el Teatro de los *Uffizi* en 1618, haciéndose eco a su vez del texto del cardenal Bibbiena, Bernardo Dovizi, *La Calandria*, representada por vez primera en Urbino en 1513 (dado que los Duques de Montefeltro también reivindicaban para sí el legado etrusco) en aquél caso con escenografía de Girolamo Genga, de la misma forma que era el argumento inherente de la reformulación doméstica de Vasari en el montaje de *La Cofanaria* de Francesco d’Ambra (1566).

En todo caso, buena parte de los artistas que participaron en el montaje de *Il Greco*, integraron el círculo más cercano al príncipe y fueron los responsables de hacer posible las fantasías (quizás un tanto más libertarias del propio gusto personal íntimo), para escapar de la rigidez oficial que se concentraban en el ámbito de su residencia favorita en la villa de *Pratolino*, convertida en refugio, el lugar donde podía aislarse de la red de intrigas cortesanas en torno a Cosimo III, gracias a los numerosos espectáculos que allí se organizaron en las últimas dos décadas del siglo. La villa era, desde la construcción de Buontalenti para Francesco I, una de las delicias de la mentalidad manierista, en uno de cuyos salones solía improvisarse una estructura teatral de carácter provisional en función de las necesidades varias ligadas a las celebraciones familiares privadas. Con el nuevo mecenazgo se intentó recuperar el entramado ajardinado de cascadas, órganos hidráulicos y sorpresas, que aparecían recopilados en los frescos de Giusto Utens, asociados al carácter terapéutico de las villas suburbanas, desde los tiempos de aquéllas de los patricios romanos. En 1680, el ahora ya príncipe, con diecisiete años,

tomó la decisión de ubicar el espacio teatral de forma provisional en uno de los salones del *piano nobile*, para, apenas tres años después, transformar dicha estructura en otra de carácter permanente¹⁷, asentada en el tercer piso, dejando su ejecución en manos de Antonio Ferri (Garbero Zorzi 1986: 93-99) quien figuraba ya a esas alturas como especialista en “arquitectura teatral y cenotafios funerarios” y quien, casualmente, fuera nombrado Académico de San Luca en la misma promoción que Filippo Juvarra – a quien se le debe adjudicar tanto la reformulación de la nueva escenografía “arcádica” del *Settecento* como la puntilla de ésta “de la maravilla”, de cuyo agotamiento empezaban a vislumbrarse destellos con algunas innovaciones como las llevadas a cabo por Lodovico Burnacini en *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (1674) – y no son las únicas conexiones entre el ámbito florentino de la escenografía teatral y el romano, en el que desarrolló su actividad el arquitecto mesinense, porque su mecenas, el cardenal Pietro Ottoboni¹⁸ precisamente había asistido a alguno de los festejos celebrados en tiempos en los que Ferdinando de Medici ostentaba la promoción del entretenimiento en Florencia, en gran medida como forma de evasión de la atmósfera de opresión piadosa creada por su padre. La presencia en 1701, además, en Florencia de Ferdinando y Francesco Bibbiena (de quienes el príncipe había conocido su trabajo de renovación del Teatro *Malvezzi* en Bolonia, en su viaje de camino a Venecia), dispensados temporalmente – y con no poco esfuerzo diplomático – de su trabajo para el Duque de Parma y para el Virrey de Nápoles, indica el profundo grado de conocimiento de las técnicas escenográficas de vanguardia del momento por el principal mecenas de la corte florentina de finales del siglo XVII, heredado de sus predecesores, siempre atentos a esta disciplina como forma de propaganda y glorificación dinástica, por medios lúdicos, aparentemente intrascendentes pero, sin embargo, de enorme calado como útil instrumento ideológico y didáctico.

No obstante, con la muerte del Príncipe quedó truncada la herencia medicea (que hubo de recaer obligatoriamente en su hermano menor Gian Gastone) pero sobre todo la carrera en el proceso de elaboración de la semiótica áulica, ensayada durante varios siglos en el ámbito de la escenificación de la tradición del ritual celebrativo político florentino, que, a partir de entonces se

desplazó a otros entornos cortesanos y a otros protagonistas de la escenografía.

Bibliografía

Blumenthal, Arthur R., *Giulio Parigi's stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1986.

Blunt, Anthony, *The drawings of Castiglione and Stefano della Bella at Windsor Castle*, Londres, Phaidon, 1954.

Brown, Peter- Suzana Ograjensek, *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford Scholarship on line, 2015.

Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

Fagiolo, Marcello, *La città effimera el'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, Officina Edizioni, 1980.

Farneti, Fauzia, "Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale", *Firenze e il Granducato. Atlante del Barocco in Italia*, Roma, De Luca editori d'arte, 2007: 205-33.

Forlani Tempesti, Anna, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella*, Florencia, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, 1973.

Garbero Zorzi, Elvira, "Il teatri di Pratolino", *Il giardino d'Europa. Pratolino come modelo nella cultura europea*, Catálogo de la exposición (25 julio-28 septiembre), Milán, Mazzotta, 1986: 93-99.

Guarino, Raimondo, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bolonia, Il Mulino, 1988.

Guccini, Gerardo, "Dalla Quadratura alla Scenografía. Riflessioni sul teatro dei Bibiena", *Comunicazioni sociali*, n.s. 28, 2006, 2: 208-27.

Lankheir, Klaus, "Firenze sotto gli ultimi Medici", *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, Catálogo de la Exposición Detroit (27 marzo-2 junio 1974)-Florencia (28 junio-30 septiembre 1974), Florencia, Centro Di 48, 1974: 19-24.

Mamone, Sara, "Le spectacle à Florence sous le regard de Stefano della Bella", en *Stefano della Bella (1610-1664)*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Caen (4 de julio-5 de octubre de 1998), Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998: 18-21.

Mamone, Sara, "Accademie e opera in música nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando", *Lo stupor dell'invenzione. Firenze e la nascita dell'opera*, Actas del Congreso Internacional de estudios (Florencia, octubre 2000), Florencia, Olschki, 2001: 119-38.

Mamone, Sara, "Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari", *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli di luoghi teatrali*, Catálogo de la exposición (Florencia, Palazzo Medici Riccardi, 1 abril-9 septiembre 2001), Florencia, Olschki, 2001: 83-99.

Mamone, Sara, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Florencia, Le Lettere, 2003.

Mamone, Sara, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra Neoplatonismo e Realtà Borghese (ss. XV-XVII)*, Colección La Fenice dei Teatri, Roma, Bulzoni, 2003.

Marly, Diana de, "Four costume designs by della Bella", *Costume, The Journal of the Costume Society*, nº 12, Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 1978: 48-52.

Merino, Esther, "La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)", *Pecia Complutense*, Año 7, nº 13, julio-diciembre 2010, edición online.

Merino, Esther, "Historia de la escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi", *Revista de Estudios literarios Especulo*, UCM, 45, 2011.

Merino, Esther, "Divino Escenario: los espectáculos de fin de siglo. Il Cromuele", *Anales de Hª del Arte*, vol. 23, 2013, edición on line.

Merino, Esther-Blázquez, Eduardo, *Divino escenario. Aproximaciones a la Historia de las Artes Escénicas*, Madrid, Ediciones Cumbres, 2014.

Merino, Esther, "La cultura homérica en las Escenografía del Seiscientos: *Il Greco in Troia y La caduta del regno dell'Amazzoni*", *Anales de Historia del Arte*, 2015, vol. 25: 189-211.

Pavis, Patrice, en *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*, Barcelona, Paidós, 2000.

Petrucci, Alfredo, *Maestri incisori*, Novara, 1953.

Pollit, Jerome J., *Arte y experiencia en la Grecia*

Clásica, Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.

Spinelli, Leonardo, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Storia dello Spettacolo Collana diretta da Siro Ferrone Saggi 16, Florencia, Le Lettere, 2010.

Spinelli, Leonardo, "Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi o protagonista", AA.VV. *Il Gran Principe Ferdinando de Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, Galleria degli Uffizi, Florencia, Giunti, 2013: 105-25.

Strong, Roy, *Arte y Poder. Fiestas Del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

Tamburini, Elena, "Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri", *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata da G. Treccani, Biblioteca Internazionale di Cultura, Roma 1989: 617-80.

Ventronne, Paola, "L'Arno come luogo teatrale fra medioevo e rinascimento", *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale, Mantova 1-4 ottobre 2008, Florencia, Olschcki, Centro Studi L. B. Alberti, vol. II, 2010: 589-611.

Zanghieri, Luigi, "Antonio Ferri architetto fiorentino", *Architettura ed interventi territoriali nella Toscana Granducale*, Florencia, 1972: 115-35.

Zanghieri, Luigi, "Antonio Ferri. Architetto granducale", *Architettura Viva*, 11, 1972, 6: 45-56.

Notes

1 Chastel 1982: 194-95. Se recoge información sobre el impulso dado por Lorenzo a la preparación de, entre otros, canciones para Carnaval. En los desfiles de las carrozas, que se articulaban a manera de los triunfos romanos, se empezaron a incluir cuadros históricos, que recreaban precisamente los de Pablo-Emilio, realizado en 1491 por Granacci y escenificación de cuadros vivos mitológicos, todo lo cual contribuyó a la gloria póstuma del personaje, luego recordado por la organización de los espectáculos oficiales de mediados del siglo XVI, por Giorgio Vasari. En esas mismas fechas tempranas ya se hacía mención de la importancia de la indumentaria, para la "vistosidad" del espectáculo, de forma que diseñadores y modistos se mostraban atentos a las modas borgoñonas, para incrementar la espectacularidad de las fiestas.

2 Mamone 2001: 119-38; Mamone 2001: 83-99; Mamone 2003.

3 Merino 2010. En este artículo se recogen noticias de

dos ejemplares de *La Hipermestra*, que se conservan, uno en la Biblioteca Nacional de España sin ilustraciones y el otro, sin embargo con todos los grabados íntegros, en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) "Marqués de Valdecilla".

4 "El vestuario deja de ser un disfraz. Se convierte en un elemento esencial del movimiento dramático", Pavis 2000: 185, partidario de un análisis integral del espectáculo, dentro del que se refiere a la semiótica del vestuario, por otra parte, el enfoque más interesante para abordar función, sentido y significado de esta disciplina estética y artística, dentro del ámbito de la concepción celebrativa y teatral.

5 Pese a la relevancia del personaje, de su ingente obra – de gran parte de la cual se encuentran ejemplares entre los inestimables y nunca bien ponderados fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE) – no se le ha dedicado mucha atención en la investigación de la historia del arte en castellano, ni siquiera con un una biografía más o menos completa de quien fuera heredero en la crónica gráfica, entre otras de los espectáculos de la corte medicea y de las fórmulas escenográficas vinculadas a la lúdica cortesana del mediados del siglo XVII. Blunt 1954, Mamone 1998: 18-21, Forlani Tempesti 1973. Ver también Petrucci 1953 y Marly 1978: 48-52.

6 *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 (1661)*, de Moniglia, Giovanni Andrea, 1624-1700: 129. Recientemente localizado un ejemplar conservado entre los importantes fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Signatura R/10167.

7 Sobre Giulio Parigi fue pionero el trabajo de Blumenthal, 1986, de lo que fue su Tesis para la obtención del título de Doctor en Filosofía por la Universidad de Nueva York en 1984. Y, en castellano, la figura de Parigi se aborda en distintas publicaciones: Merino-Blázquez 2014; Merino 2011.

8 Guccini 2006, 2: 208-27.

9 Merino 2013.

10 Spinelli 2013: 105-25; Merino 2015, vol. 25: 189-211. Con las referencias ER/1171(92)-ER/1171(108) figura entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), la obra titulada *Il Greco in Troia* (material gráfico): *Festa teatrale. Rappresentata in Firenze per le Nozze de Serenissimi Sposo Ferdinando Terzo...e Violante Beatrice Principessa di Baviera, Firenze 1688*/ Arnold V. Westerhout fec.

11 Se documenta la actividad de Filippo Sengher, natural de Augsburgo, en Florencia, desde 1673, en el entorno de la corte de Ferdinando de Medici, donde su trabajo como arquitecto fue muy apreciado.

12 Zanghieri 1972: 115-35; Zanghieri 1972, 6: 45-56. Ferri se había formado con Ferdinando Tacca, quien había sucedido en las labores de escenógrafo y supervisor de los espectáculos mediceos, junto a Alfonso, hijo de Giulio Parigi, el gran "regista", sumo creador de la ideología de los espectáculos "de la maravilla barroca" de la primera mitad de la centuria, a quienes terminó relevando Giacomo Chiavistelli.



13 Farneti 2007: 205-33. Ejemplos de su trabajo de pintura al fresco se pueden ver en la sala de la planta baja del lado derecho del *cortile ammannatiano* del Palacio Pitti. En 1653 se localiza también a Chiavistelli como pintor al servicio de los Corsini y esta cercanía con la alta aristocracia florentina, le facilitó una cartera de clientes, entre los que se contaban Riccardi, Niccolini, Rinuccimi, Franceschi, y Giovan Carlo de Medici, quien le contrató para trabajar en el emergente Teatro *Cocomero*, en la actual *Via Ricassoli*. Se cuentan entre las características de sus obras la “lógica estructural, la fidelidad a los perfiles arquitectónicos de los órdenes” sin estridencias, sin excesos insustanciales, a la manera de ese Barroco clasicista florentino, en el que persistía la herencia de Buontalenti no excesivamente recargado, jugando más con los elementos tectónicos que con las florituras decorativas.

14 Filippo Acciaiuoli o Acciaiuoli (Roma 1637-1700) era descendiente de una antigua familia florentina, trabajó en varios de los montajes del Teatro de La Pérgola hasta 1659, fecha en la que se desplazó a Roma, junto al condestable Colonna, en cuyo entorno escribió libretos de cuatro obras, luego representadas en el *Palazzo Colonna in Borgo*, la primera de las cuales fue *Il Girello*, con música de Jacopo Melani. Se suele atribuir a Filippo Acciaiuoli la creación del teatro de marionetas, como forma de animación cultural del eclecticismo romano en el marco de los espectáculos del *Seicento*, luego requerido para los entretenimientos de la Florencia de Ferdinando III de Medici. Parece que sus conocimientos de la maquinaria teatral eran amplios, razón por la cual se le atribuye el mecanismo para el movimiento del caballo troyano, protagonista del episodio principal de la trama originaria de la literatura homérica, en la representación de *Il Greco in Troia*. Así se habla de que fue el creador del aparato para “el funcionamiento del bellissimo caballo troiano che per via di suste e puleggie doveva muoversi”. El ya “Gran Príncipe de Toscana”, después de infructuosas tentativas hechas por ingenieros venecianos, a quienes se les hizo tal encargo, terminó por adjudicarle la empresa a Acciaiuoli. Tamburini 1989: 617-80, 628.

15 *Hybris* entendida como arrogancia, ambición desbordada y sin freno, que arrastra consigo *atè* o locura y finalmente *nemesis* o justo castigo. Esquilo, por ejemplo, en su obra *Los Persas*, se refería a ello cuando decía que “el hombre no debe tener orgullo en demasía [...] Pues Zeus está en su puesto castigando a los que tienen orgullo excesivo, juez severo”. Pollit 1984: 27.

16 Material gráfico, del que también se localizan ejemplares en la BNE. En este sentido, sobre todo este fondo documental y bibliográfico, conservado en las bibliotecas madrileñas, fundamentalmente la Biblioteca Nacional de España y la anteriormente mencionada Biblioteca Histórica de la UCM, conocida con el sobrenombre de “Marqués de Valdecilla” (cuyo origen se remonta a los fondos transferidos desde el Colegio Imperial de los Jesuitas), se puede observar la mayoritaria procedencia florentina, de lo que se deducen varias conclusiones que ahondan, en primer lugar, en las magníficas relaciones diplomáticas existentes entre la monarquía de los Habsburgo y los Medici, intensificadas desde el matrimonio de Leonor Álvarez de Tole-

do, hija del Virrey de Nápoles y Cosimo I, ya a mediados del siglo XVI; de la misma forma que también se puede concluir del análisis de ese extenso material, la notable influencia que ejercieron protocolos celebrativos, modelos iconográficos y polisemia simbólica de la lúdica áulica como instrumentos de consolidación absolutista en la España de los Austrias del siglo XVII.

17 Para cuyo montaje se describía el teatro “compuesto por *Proscenio* y *Orchestra*, rodeado de una grada en forma de palcos, todo revestido de oro reluciente, con arquitrabe y friso con medallones de plata, sostenido de columnas”, Garbero Zorzi 1986: 94. Coordinado por Ferri y Sengher, el teatro de Pratolino se completó en 1688, donde se representó la ópera *Il tiranno di Colco*, con texto de Andrea Moniglia y música de Giovanni Maria Palliardi.

18 A comienzos del siglo XVIII, los espectáculos promocionados por Violante de Baviera en Florencia, incluyendo los de su residencia en la Villa Imperial, pretendían de nuevo volver a ser instrumento de prestigio de la corte medicea y por allí pasaron embajadores, como el de España, artistas y emitentes representantes de la vida cultural e intelectual italiana y queda constancia del conocimiento que tenía Ottoboni de este panorama, a través de distintas cartas dirigidas por el cardenal al también cardenal Francesco Maria de Medici. Además de que el propio Ottoboni visitó Florencia en 1709. Spinelli 2010: 147.