

## La Escenografía poetizada

La escenografía se alimentará del lema horaciano *ut pictura poe-sía*, pilar esencial para documentar la belleza pintoresca en la escenografía, pieza clave para abordar la historia de la escenografía; en su evolución, el jardín pintoresco derivado de la pintura, definido en el jardín inglés como imagen de libertad, dependerá de los cuadros para definir las construcciones alegóricas en los espacios del teatro y de la danza, las escenas pintorescas se distancian en parte de la pintura clásica, de lo bello y de lo sublime, para definir el territorio dionisiaco reflejado en las escenografías y en los jardines de la obra de arte total de Bernardo Buontalenti.

En las Claves de la Escenografía queremos destacar tres pilares para abordar la significación y el conocimiento de la escenografía; se trata de destacar la ventana albertiana, metafórica cruzada con la perspectiva simbólico-científica y ensamblada a la *mímesis* (clásica, neoclásica, la mirada a la Antigüedad incorpora el Ruinismo) y a la representación de la Naturaleza, destacamos la lectura iconográfica del jardín y de sus temas-elementos, elogiamos las grutas de creadores escenógrafos humanistas.

Las ausencias de este libro, como los Torneos y el Carrusel, se desarrollan con precisión y belleza en los trabajos de Roy Strong y Esther Merino Peral, ambos investigadores desgranar las claves de la Escenografía desde la Fiesta lúdica al espacio de poder.

Del lienzo a la escena, en el marco de la *ut pictura poesis*, se generarán espacios plásticos cambiantes con poder para unir los logros de la perspectiva científica y los colores elaborados en la escuela veneciana, la perspectiva aérea creada por Leonardo da Vinci y las investigaciones en la representación de jardines, se irán canalizando así uno de los itinerarios para abordar la escenografía; se trata de un recorrido, como secuencias, para situarse ante la imagen de la Naturaleza y, desde la visión poética del jardín, establecida entre los humanistas del véneto, uniendo las imágenes de Ticiano con las conquistas de los Olímpicos de Vicenza, se define este recorrido iniciado con las islas, una iconografía elaborada magistralmente por Ignacio Gómez de Liaño en *Paisajes del placer y de la culpa*.<sup>1</sup>

A largo de los capítulos, se pone de manifiesto la evolución del jardín como espacio escénico, desde el *locus amoenus* a los amplios escenarios de la pantalla cinematográfica, en esta evolución las enseñanzas de Julia Barella están siempre presentes; al analizar la *pictura poesis* en la pantalla, podemos descifrar los elementos del jardín, lugares comunes en la representación espacial: la gruta, el monte, el árbol, la fuente, la pérgola, la escalera, la ruina, la nube... la flor ambivalente.

1. Ignacio Gómez de Liaño, *Paisajes del placer y de la culpa*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990. La lectura de este libro resulta esencial para abordar la imagen de la Naturaleza (desde jardín-isla del Renacimiento a las tempestades del Romanticismo) y los mitos en el contexto de la *ut pictura poesis*.

## 1. La isla-jardín en la esceplástica *pictura poesis*

Desde la *Ut pictura poesis-Ut pictura kynesis* se genera el cruce de las artes, en las correspondencias de las artes plásticas con la poesía, la pintura veneciana creó una cultura emocional esencial que apostó por los sentimientos y por la imaginación. Leonardo y Goethe definieron la inseparable unión entre dibujo y color, entre poesía y pintura, entre música y paisaje, cada parangón humanista aportó un valioso peldaño coronado en la historia de la escenografía.

La peregrinación de Odiseo ha gestado un ciclo espacial con seriación, la isla de Circe es una de las mágicas paradas de héroe, los aromas y los cantos, la exaltación de la vegetación se corona con la gruta, pieza clave para abordar a la maga Circe.

Circe está unida a los animales y a las grutas espesas en su variada vegetación, su actividad como tejedora va unida a la descripción de fuentes y de aguas, vinculadas al número cuatro, eje simbólico de los cuatro ramales del paraíso, número esencial en la representación de la Circe francesa; aflora la importancia del banquete. La maga se vincula al ultramundo, al Hades, a los paisajes de tinieblas que crearán las bases del reino de las sombras en el Ballet romántico. El Hades como paradigma permitirá al héroe homérico tomar conciencia de su irracionalidad.

Baltazarini Baldassarino de Belgioioso (Beaujoyeux) llegará a Francia en 1554, realizando montajes de ballets italianos que llegarán a su cima con *El Ballet comyque de la Reyna*, en el salón del Petit Bourbon, el 15 de octubre de 1581, la estética del ballet cómico de la reina, como ballet de corte, tiene en el espacio y en las atmósferas una de las claves de su unidad visual y de su estética; el escenógrafo Jacques Patin creará el ambiente sugerente para el ballet, la acción y el movimiento unían desplazamientos con elementos espaciales.

*El Ballet Cómico de la Reina*, representado en octubre de 1581, nuevamente unido a la iconografía nupcial, se ha relacionado con Catalina de Médici y con la esposa del rey Enrique III; el mágico ballet, vinculado al mecenazgo de una mujer, se centra en el poder de Circe, maga humanista con capacidad para generar y definir una renovada puesta en escena sobre la unión de la sabiduría femenina con la madre naturaleza. Beaujoyeux creó una obra de arte total en el ballet de Corte, emblema de belleza del Renacimiento.

La reina Luisa impulsó un espectáculo canalizador de las fuerzas del teatro en el ballet, en el Ballet de Cour en Francia, un divertimento artificioso que bebe de las fuentes italianas; desde el Renacimiento italiano, llegan los ideales escénicos a Francia desde la

visión espacial e iconográfica de los escenógrafos-coreógrafos italianos. La historia de Circe procede de la *Odisea* de Homero, las alusiones mitológicas establecían correspondencias con poderosas analogías, con un sempiterno panegírico al rey. El escenógrafo Jacques Patin, autor del vestuario también, define la metáfora del jardín-isla retomando los textos-espacios de la Antigüedad e incorporando la percepción visual de Alberti y los emblemas del jardín de Colonna en *El Sueño de Polifilo*.

El dispositivo escénico destacaba, en el eje axial, la unión espacial de los reyes en línea con la pérgola del Jardín de Circe que, con barandilla de plata, destacaba la imagen de la Isla-Jardín, núcleo primordial de los paisajes de Polia y Polifilo; los cuatro cuadrados del jardín, estaban inundados de espliego, lavanda, romero y salvia, cuatro macizos aromáticos intercalados con naranjos, manzanos, granados y limoneros, realizados en oro, plata, seda y plumas, implicando el debate entre Natura y Artificio, entre lo natural y lo artificial, una imagen para alterar los sentidos en consonancia con la estética del Manierismo; los colores variados y los aromas contrastados definían un espacio poliédrico desde la imagen del arco vegetal de la pérgola simbólica. Destacaba la inmensa parra, con gruesas torres, con bóveda vegetal con lámparas y colores que ampliaban la vista del fondo, la topografía ficticia, a la manera de los paisajes de Peruzzi, permiten ver el paisaje pintado con un campo rural y una montaña exaltada por el cielo, un sol inmenso y dorado destacaba entre las parras.

En los laterales, escoltaban la escenografía dos espacios, configurados por bóvedas vegetales. A la derecha se representa la escenografía del bosque de Pan, de seis metros de longitud, por cuatro de profundidad, las encinas y las lámparas, bellotas y hojas, iluminaban y enriquecían una brillante gruta, las flores cubrían la gruta con una cortina, como telón de boca, se desplomó al entrar Pan (El Señor de Juvigny, escudero del rey) Frente al Bosque-Gruta de Pan, con bóveda dorada cubierta con maderas, telas y pintura que simulaban nubes, las lámparas iluminaban a las coristas y a la segunda orquesta, el interior dorado se iluminaba con lámparas; entre el bosque-gruta de Pan y la bóveda dorada, se realizaron dos nubes suspendidas, repletas de estrellas que iluminaba el recorrido simbólico; de ellas, descendían Mercurio y Júpiter; una nube para cada uno revelaba la importancia de la nube en el efectismo simbólico. El protagonismo de la escenografía se centra en el concepto de Pérgola, dentro de la gran pérgola, una representación con inmersión, que lleva a los jeroglíficos espaciales de Francesco Colonna en *El Sueño de Polifilo*, para definir la riqueza del espacio sagrado.

Los palacios y los jardines de Circe definían la escenografía protagonista, en el arco principal-central, la pérgola, como arco triunfal, permitía en sus laterales la entrada y la salida de los Carros, estos arcos vegetales laterales eran utilizados también por actores y

bailarines; la amplia estancia permitía la construcción de una escenografía en paralelo, en uno de los laterales se ubicaba la Gruta de Pan, frente a la cueva se encontraba la *bóveda dorada*, en este lateral del salón se ubicaban los palcos, miradores de balastradas que, por influencia italiana, incorporaban una renovación de elementos arquitectónicos que, al tiempo, formaban parte de la historia de la pintura mural para convertirse en escenografía, balcones y miradores, que definían la capacidad espacial de los escenógrafos-coreógrafos, se inmortalizaron en las pinturas de teatros y de palacios renacentistas.

Las tramoyas y el montaje forman parte de la estructura simbólica y de la sistematización del escenario jerárquico, los carros alegóricos y los ballets, las pantomimas y los intermedios, mantenían en el epílogo un gran ballet, la sorpresa y el colorido, desde el artificio y el juego, ocultando a los músicos, buscaban el efectismo de los cambios, innovando. Baltazarini dominaba la música y la puesta en escena, para Baltazarini la danza, por encima de la música, es el elemento unificador que ensambla todas las obras desde la clave de arte total; el discurso y el argumento tienen sentido y es compacto gracias a los ballets. Baltazarini define el *Ballet de Cour*, expresa además en su obra que lo central del espectáculo y de la escena es la morada de Circe, el personaje y su espacio, la mansión emblemática se convierte en el promotor de la acción.

En el salón, destacan los novedosos movimientos descritos por Baltazarini, estos desplazamientos de los bailarines y de los carros alegóricos, iban evolucionando en la representación, las composiciones variadas recuperaban dibujos italianos de las cortes florentinas que, en ocasiones, partían de los diseños de jardines y de los parterres de bordados. Desde el punto de vista alto, el espectador puede leer las coreografías complejas relacionadas e implicadas en el drama, las figuras geométricas se podían ver con claridad, imágenes de armonía en cambio permanente, reflejo de los estudios de la erudita tratadística, las danzas en corro entretenían junto a las complejas notaciones coreológicas. Baltazarini creó un estilo, definiendo en ballet *de cour* desde conquistas técnicas logradas por maestros italianos, ideales impulsados por Catalina de Médici, orquestados en los libretos para los ballets y para los espectáculos con historia de la literatura italiana, la poesía y las tramoyas se ensamblaban con la perspectiva científica y el ritual del banquete.

*El ballet de Cour* se define como un género visual, los sentidos y la vista se articulan desde las conquistas italianas del dibujo y del color representados en perspectivas y atmósferas que, desde los innovadores logros de la ciencia, permiten elevar los relatos de poder que, apoyados en su mayoría en la mitología de la Antigüedad y en la literatura del Renacimiento italiano, marcan claves de la escenografía que se definen en la confluencia de: las Entradas de Carros alegóricos, la escenografía italiana, la semiótica del vestuario gestada en



Florenia, la maquinaria, las coreografías con el Gran Ballet Final a modo de apoteosis triunfal con fuegos artificiales, la aplicación de la perspectiva científica, la capacidad para crear atmósferas derivadas de la perspectiva aérea y la representación de naturaleza glorificada en la gruta y el monte mítico.

Una de las piezas claves de la escenografía de Circe se centra en los Carros alegóricos, emblemas espaciales que se pueden definir como escenografía portátil. El primer carro que aparece en escena es la fuente Glauca, fuente monumental, con olas de plata pulidas, destacan los tronos de los dioses Glauco y Tetis, rodeados de Tritones y de Nereidas. La pila inferior tiene una barandilla dorada con los doce asientos de las Náyades, seis máscaras derraman agua perfumada.

El segundo carro en entrar es el Bosque de las Driadas, Las Ninfas de los bosques de robles, están formando una plataforma de tierra de cuatro metros de diámetro, destaca en el centro el gran árbol rodeado de encinas de bellotas doradas, sobre un prado de flores; la Ninfa Opis, del cortejo de la diosa Diana, y las Driadas se insertaban en el microbosque. La dinámica de lo conmensurable y lo inconmensurable se establecía con gran valor en el juego escénico. El Carro alegórico de Palas cerraba el itinerario, las reinas se identificaban con la diosa de las armas y de las letras.

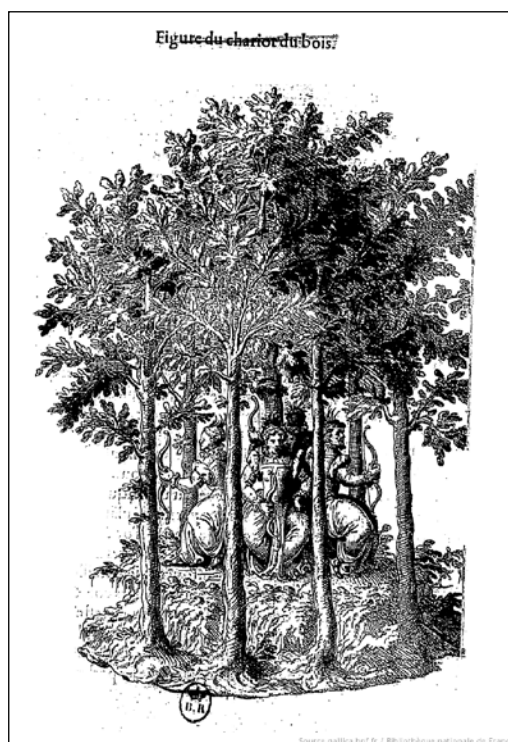
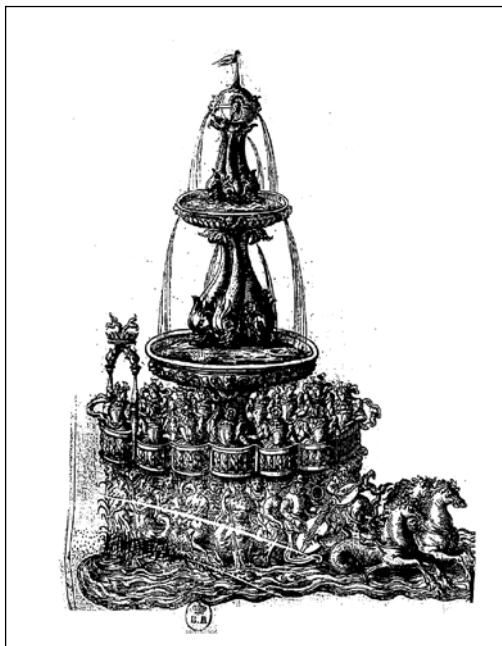
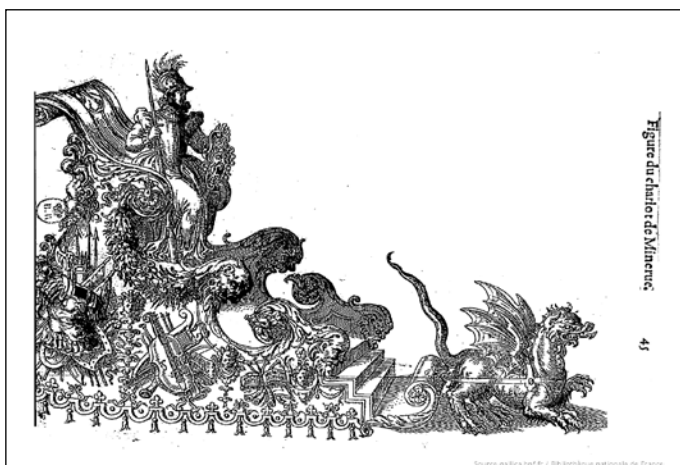


FIGURA 1 (IZQ). Ballet Cómico de la Reina, 1581, Sala del pequeño Borbón, primera escena, Ulises pide ayuda al rey Enrique III, marcando el eje axial, esencial en el concepto de belleza del Renacimiento, se articula el jardín entre composiciones armónicas y cartesianas, entre parámetros matemáticos musicales, desde las tesis pitagóricas y neoplatónicas llegadas de Italia que, a su vez, reconstruyen una evocación a la Antigüedad, a Vitruvio y a la ut pictura poesis, al locus amoenus y al Sueño de Polifilo de Colonna.

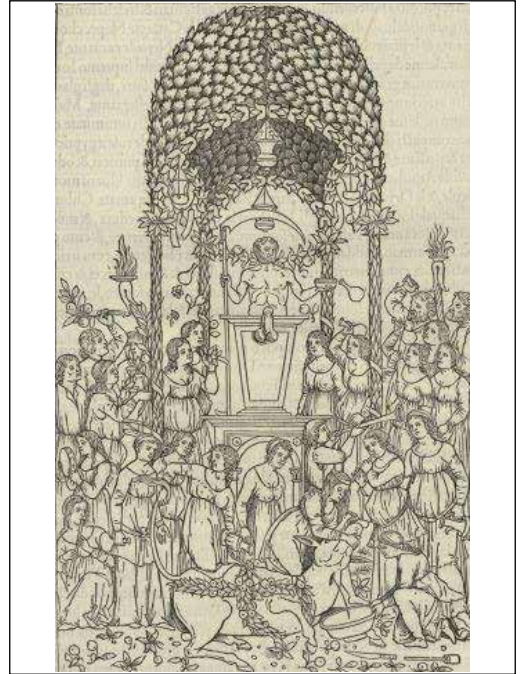
FIGURA 2 (DER). Bosque de las Driadas, ninfas de los árboles, de los robles, insertadas en un inmenso árbol, rodeado de encinas de bellotas doradas, de flores y reptiles que conforman una escenografía portátil, un recodo arcádico. La ninfa Opis y las Driadas protagonizan la mágica unión de la música con la naturaleza.

FIGURA 3 (ARR). Carro de Palas, con ocho metros y medio, por tres de ancho, cerraba la entrada itinerante de carros, es el tercero en entrar en la gran escenografía vegetal, en el Teatro de la Naturaleza. El Carro alegórico está tirado por un dragón con lengua roja, confirma la dependencia de las imágenes escénicas con la literatura y los jeroglíficos que se expresan en *El Sueño de Polifilo* de Colonna.

FIGURA 4 (DEB). La Fuente Glauca representa la exaltación de las aguas desde el concepto alegórico del carro triunfal, protagonizado por los dioses Glauco y Tetis, se desplazaba y se movía por hombres que iban en el interior. La visión de la fuente triunfal, escenografía portátil, a modo de torre, reproduce la fuente de taza de tradición italiana: Los seres híbridos, náyades e hipocampos, músicos y delfines, definen una iconografía dionisiaca, elaborada desde el orden de las tazas, ilustrada por la dimensión de isla dentro de una isla, emblema del reino de Circe. El eje vertical y las formas ondulantes se convierten en preludeo de la estética Modernista.



Se inicia la obra con Ulises vestido de época. La coreografía de Beajoyeux aplica líneas geométricas en armonía, la danza geométrica y horizontal que, como señala Roy Strong remitiendo a Frances Yates, representaba las tesis pitagórico-platónicas de la Academia mítica, encontraban en el ballet la medida de las expresiones artísticas, la danza de las ninfas representaba dos eternidades, según Yates, la materia y el espíritu, nacimiento y muerte se expresaban en las transmutaciones de las brillantes Mutaciones en las que se articulaban la dialéctica de los cuatro elementos y de las estaciones.



Otro referente en la Francia del Renacimiento, fueron las imágenes creadas por Filóstrato, que serán tenidas en cuenta en la creación de las representaciones escénicas. Los diálogos entre la cultura italiana y francesa, admiten el arte italiano como referencial. De la imprenta de Aldo Manuzio, en Venecia, aparecen en 1503 las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo y el Joven, así como las *Descripciones* de Calístrato; dentro de la Segunda Sofística, en los siglos II y III d. C., evocaron la Antigüedad Clásica, se traza la génesis de la crítica de Arte con Filóstrato el Viejo, las fuentes literarias y la unión entre pintura-poesía definen parte de las conquistas del arte del poeta-crítico, se describen las obras de arte desde los poemas homéricos y desde Hesíodo, las escenas se describen desde la historia y desde planos del pensamiento escenoplástico; lo épico, lo trágico y los idílico, se defieren de la comedia y de la sátira; el sofista destaca el valor de las emociones y de los sentimientos, ideales de los coreógrafos-escenógrafos y de la escuela veneciana, al tiempo, se destaca un pilar de la Escenografía: El Ilusionismo y la ventana mágico-metáforica.<sup>2</sup>

El sistema representativo-narrativo de la época helenística, al unir ilustración y texto literario, aportará unas explicaciones ricas en precisiones sobre el papel de los contrastes lumínicos y sobre las texturas de los colores, valorando las claves alegóricas y las personificaciones, así como la topografía sensible y los paisajes con sus tipologías diversas, valorando la dimensión dramática del paisaje, determinante precedente para el pensamiento humanista italiano,

FIGURA 5 (IZQ). Francesco Colonna, Sueño de Polifilo, Venecia, 1499. El libro de Colonna se convirtió en un referente, repercutirá en la escenografía renacentista y en los ideales de belleza prerrafaelita, el arte simbolista, en el espacio escénico, contará con referentes del libro de Colonna que llegaron a la actualidad en la escenografía de Ezio Frigerio, en *Romeo y Julieta*. En la imagen aparece un locus amoenus portátil, que pone de manifiesto la permanente invocación a la naturaleza en el texto veneciano y en la obra de Circe.

FIGURA 6 (DER). Colonna, Sueño de Polifilo, el Carro de Jano descubre la valiosa aportación de las ceremonias populares y la presencia de la Antigüedad, el concepto de carro-altar se eleva desde la forma de la cúpula vegetal, flores y ramas, arrojaban el triunfo de la ceremonia de Jano para ensalzar a Pan, ensalzado por Céforo y Cloris.

2. Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven y Calístrato, *Imágenes. Descripciones*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

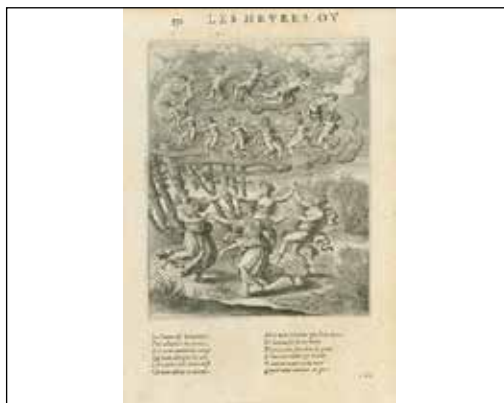


FIGURA 7 (IZQ). Colonna, Sueño de Polifilo, otra de las variantes-tipo de los carros alegóricos es el carro para los Triunfos. Polifilo ve cuatro carros triunfales en favor de Júpiter, obra realizada en piedras preciosas y joyas, una coincidencia con la dimensión ultramundana. Este primer Triunfo tiene unas potentes ruedas de esmeralda, el carro se cubre con tablas de diamante con imágenes de Ninfas coronando a toros con guirnaldas, arrastran el triunfo centauros.

FIGURA 8 (DER). Imágenes de Filóstrato reproducen espacios emblemáticos para la escenografía y fortalecen la unión del espacio escénico con la *ut pictura poesis*. La imagen de Las Horas desdobra la iconografía de lugar-tiempo en dos espacios esenciales para abordar las claves de las escenografías: Cielo y Bosque, Aire y Tierra, elementos y temas que se reproducen en los espacios escénicos. Las puertas del Cielo, así las describe Filóstrato el Viejo, están al cuidado de las Horas, gracias a la cita de Homero. Se representa la danza del Ciclo anual, complejos círculos en paralelo, juego de microcosmo y de macrocosmo, reproducidos en la puesta en escena de los escenógrafos-coreógrafos humanistas; las cabelleras de espigas y las vides entrelazadas estarán en los ciclos de las magas, todas cantan y giran, bailan al compás.

para el concepto de unidad en L. B. Alberti. Entre las consecuencias más sublimes del ciclo de Filóstrato, destacan obras de Tiziano y de Giulio Romano, en Ferrara y en Mantua.

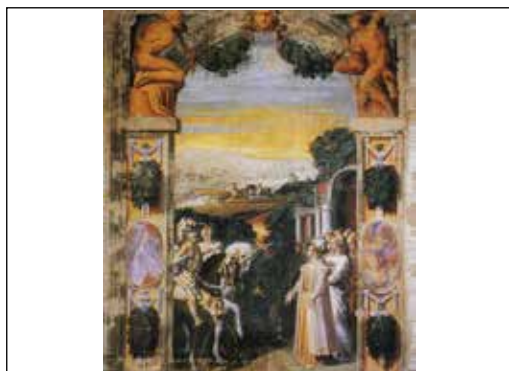
Blaise de Vigenère (1523-1596) tradujo las *Imágenes* de Filóstrato, ilustrados en la edición de Abel l'Angelier por Antoine Caron en 1596, se trata del artista adecuado al estar formado por Niccolò dell'Abate y Primaticcio, su relación con Catalina de Médici permitirá marcar las aportaciones escénicas de las escenografía poetizadas.

La isla de Alcina es otro monumento escenográfico ensalzado en la Italia del Renacimiento y del Barroco. El paisaje repretado en el ballet de Alcina, en *La Liberazione de Ruggiero, descrito en el Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, poeta que, como en los escenógrafos y en la pintura mural, define una de las claves de la *ut pictura poesis*, se trata de reflexionar sobre el *Ilusionismo*, estableciendo un juego dialéctico entre verdad y ficción, el engaño espacial y el desengaño en la trama amorosa se cruzan para articular la imagen de las escenografías. La tierra de Alcina contiene los paisajes ultramundanos, la selva tiene un gran protagonismo. La maga transformaba a los amantes en plantas, fuentes, piedras...

La mansión almenada de Alcina, ubicada junto a la playa, reproduce algunos de los elementos claves de la escenografía. Como Circe, domina el reino animal, su cortejo resulta esencial para configurar un ballet, los monstruos marinos son sus aliados y reproducen la imagen dionisiaca del humanismo pagano, reflejado en los escenarios de la magas, islas duales para generar escenas antagónicas. El jardín de Alcina es esencial, como el castillo-palacio-mansión, puesto que refleja y traduce la personalidad de Alcina. Ruggiero quedará eclipsado ante los escenarios que, en parte, remiten a la morada de Psique construida por Eros.

Destaca el valor el camino, sendero místico, aéreo para Ruggiero. La visión paradisiaca revela la importancia del paisaje y de sus elementos, el mirto al que atará su cabalgadura es un árbol consagrado a Venus. La visión de las murallas potencia el mítico cielo, en





el palacio se celebran fiestas con bailes coreografiados alrededor de una fuente; los códigos del castillo-ciudad se articulan entre senderos y puentes sempiternos para llevar al lecho tejido por Aracne, un jardín de hilo.

La dimensión poética de las escenografías se reproducen en los espacios creados por la familia Parigi, definiendo el Divino Escenario, como la Divina Comedia, crean un discurso transversal de las artes.<sup>3</sup>

Las vistas de Villa Poggio Imperiale, de los jardines y del Teatro, realizadas por Alfonso Parigi, ponen de relieve nuevamente el ensamblaje entre el diseño de jardín y la escenografía, permiten denominar al escenógrafo-coreógrafo-paisajista como mago; las ampliaciones del jardín de la Villa, reproducido por Baccio de Bianco, permiten unir estas referencias espaciales con las vistas de la Villa ejecutadas por Parigi, dibujos relacionados con el Ballet Ecuestre realizado por Parigi en la memorable visita del Príncipe Segismundo de Polonia, el tres de febrero de 1625; la planimetría del teatro de Giuseppe Ruggeri completan la información del la Villa Medicea y pone de relieve los ideales de belleza de los humanistas escenógrafos.

El espacio alegórico de Armida, y del pabellón de Armida, además de retomar el ideario de Tasso en *La Jerusalén Liberada*, insiste en la clave poético-pictórica del espacio escénico, en los valores

FIGURA 9 (ARR-IZQ). Filóstrato. Imágenes. El Marjal descrito y reconstruido en imagen en el Renacimiento, define la composición y la iconografía de lugar retomada en gran parte de las escenografías, se trata de un paisaje pastoril. El Marjal se puede unir a las pinturas de Buontalenti de la Gruta de los jardines de Bóboli, la descripción de Filóstrato se llevará al Ballet Clásico.

FIGURA 10 (ARR-DER). Niccolò dell' Abbate, Alcina recibiendo a Ruggiero en su palacio, 1550, la pintura pone de relieve los dos espacios contrapuestos, definidos en dos iconografías de lugar y de tiempo, se contraponen la arquitectura de la ciudad y del palacio con el paisaje circundante.

FIGURA 11 (DEB). Alfonso Parigi, La Isla de Alcina, tercera mutación que pone de relieve la fascinación por el movimiento, por los conflictos establecidos entre los elementos, entre al agua y el fuego.

3. E. Blázquez Mateos y E. Merino Peral, *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las Artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid, 2014.

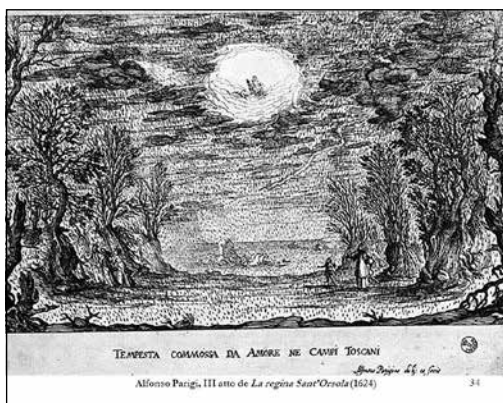
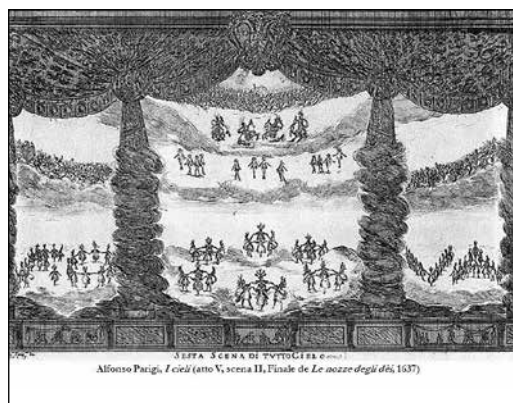


FIGURA 12 (ARR-IZQ). Alfonso Parigi, en acto V, de la escena II de *Le nozze degli dèi*, en 1637, pone de relieve la significación del cielo y de las coreografías, Filóstrato ya lo indicó, la dialéctica entre el microcosmos y el macrocosmos revelaba la creación de coreografías con capacidad para generar diseños coreográficos. El concepto de mirador, con la vista de las nubes, serán retomadas en el pensamiento escénico de Frigerio.

FIGURA 13 (ARR-DEB). Alfonso Parigi, III acto de la regina Sant'Orsola, 1624, reproduce claves de la escenografía barroca, se abandona lo comensurable a favor de la representación del infinito, incommensurable, con fuga axial, amplía con dinamización de espacios contrastados entre la tierra y el agua; los árboles en los laterales acotan la escenografía y potencia la verticalidad, fugando el espacio, esta vegetación unifica la isla con el valioso cielo fragmentados con las nubes.

FIGURA 14 (DEB). Ferdinando Bardi, *Descrizione delle Feste fatte in Firenza per le reali nozze de serenissimi Sposi Ferdinando II, Gran Duca de Toscana e Vittoria principessa d'Urbino*, in Firenza, per Zanobi Pignoni, 1637. Incisión de Stefano della Bella, Balletto equestre de Agnolo Ricci, en el jardín de Bóboli aparecen las piezas y lo elementos escenográficos de Alonso Parigi, autor de la remodelación e intervención del jardín y del teatro. Destacan en las imágenes el Anfiteatro con Arco de triunfo, arte efímero en estado puro, insertado en el Teatro de la naturaleza; el carro alegórico, con cuatro elefantes y un dragón, aporta el carácter y el ideario de los triunfos y destaca el carro de Amor como escenografía que remite a Petrarca. La obra representada es *Le Nozz Degli Dei*, una fábula de Giovanni Carlo Coppola (1599-1652), lo reproduce Della Bella (1610-1664).



alegóricos que se insertan en los escenarios que evolucionan sin perder, en el ballet y en la ópera, la hazaña del jardín, eje de la historia y de la escenografía. Reinaldo y Armida se elevan en el jardín de las Hespérides. Tasso editó el alegórico poema en 1581, insistiendo en la nueva dimensión alegórica de la mágica historia que, para Tasso, reconciliaba a Aristóteles con Platón, una armonía de ideas que Ficino exaltó desde la Academia, invocando la necesidad en el poeta de unir el cielo platónico con el mundo aristotélico, Tasso alabó la alegoría como puente entre los dos universos poéticos; la mimesis y la alegoría, de la mano, canalizan el canto a los sentidos y el reflejo de signos misteriosos que intercalan la acción y la contemplación.

En este contexto, los lenguajes escénicos rinden culto a una de las claves de la escenografía: la ciudad simbólico-mítica. Jerusalén, sobre el monte, en la cresta, poderosa y cercana al cielo, arropa el



FIGURA 15. Gustavo Doré en el interior del Palacio de Alcina destaca la clave idealizada del jardín encantado que, además de retomar el tópico del sueño de Polifilo, se pone de manifiesto la importancia de los elementos de la literatura ultramundana, comulgan el jardín ideal y su contrario.

lirismo de unos espacios mágicos que unen/contrastan la serenidad primaveral con las sombras y las tormentas, el deleite del paraíso del siglo xv se contraponen al universo de los monstruos, la norma y la licencia aprecian la vanguardia del Renacimiento avanzado en su proyección abismal de la naturaleza, una imagen recuperada en el Romanticismo.

Como en el arte romántico, la imaginación se ensalza para superar la mimesis, retomando el poder de la alegoría que potenciarán las escenografías de Pizzi. El poder de la alegoría para Tasso permite adentrarse en la fábula, se acopla perfectamente al ballet.

Armida es una guerrera romántica; en su isla mágica se adentra el palacio, un lugar de difícil acceso, sus paisajes montañosos y con cuevas se pueden interpretar desde la estética del Romanticismo. Las ruinas y la nieve de las cumbres, permiten unir pintura y poesía, las flores y el hielo construyen un paisaje revelador del encantamiento de la guerrera con jardín. Entre laberinto y galerías, los círculos concéntricos definen los círculos del plano de la isla-jardín de Citerea de Polifilo; el *ars topiario* y los pabellones, las terrazas y las escaleras, la unión entre casa y jardín desde el concepto de Alberti, el laberinto y los *belvederes*, en Colonna y en Tasso, se verán reflejados en las escenografías de Benois. La redonda geometría reproduce la imagen de Armida, la guerrera es cartesiana y sensual, el jardín reproduce el relato de Eros y Psique del *Asno de Oro*, evoca la teatralización de los jardines pensiles de Babilonia, deriva del teatro y anfiteatro vegetal de la Antigüedad. El agua se convierte en tema



FIGURAS 16 Y 17 (ARR). *Discours au vray du ballet dansé par le roy*, 1617, tratado de Gabriel Bataille (1575-1630), BNF, R-39012. Bataille indica la valiosa labor del escenógrafo Thomas Francine (Tommaso Francini, 1571-1651), trabajo en ocasiones con su hermano, Alessandro Francine, ambos, ingenieros hidráulicos, serán también especialistas en fuentes y en grutas. Los grabados del texto son obra de Abraham Bosse.

FIGURA 18 (DEB). Portada del libro de Tasso, las figuras alegóricas y el emblema permiten valorar la imagen como ventana metafórica, una representación sempiterna en la cultura espacial del Renacimiento, la topografía sensible irá unida la escenografía.

esencial, las fuentes y los estanques articulan un universo que contrasta con las humidades de las grutas, las aguas, como espejos y como el escudo, revitalizan lo alegórico para adentrarse en un mundo sublunar que se reflejará en el acto blanco del ballet.

La estética italiana potenciará la unión entre el concepto del espacio y la *pictura poesis*, se permite la representación de escenografías para ballets que tienen en Ariosto y en Tasso la esencia para retomar relatos y fábulas con capacidad para deslumbrar; la Liberación en Tasso permite al joven rey Luis XIII interpretar a personajes de la obra, el genio del fuego purificador y el vencedor Godofredo de Bouillon, El ballet se representa el 29 de enero de 1617, destacando la escenografía de Thomas Francini; la obra, con cuatro mutaciones, resultó fascinante por su innovador escenario giratorio; las tramoyas realizadas por Francini en Florencia, le permiten introducir las líneas innovadoras, crea una determinante evolución en el ballet *de cour*, mientras Baltazarini daba protagonismo a las danza sobre las escenografía, ahora con Francini está subordinada a la escenografía, un ideal procedente de Italia, el coreógrafo-escenógrafo del Ballet de Circe queda desplazado por el escenógrafo-coreógrafo con Francini en el ballet de Armida de Tasso, se visualizan los logros del Manierismo que forman parte del Teatro de la naturaleza. La fuerza de la estética espacial de Florencia procede, en gran medida, en su génesis, de la vanguardia creada por el escenógrafo-coreógrafo-paisajista Bernardo Buontalenti y Giovanni Bardi, el genio que ideó los Intermedios de *la Pellegrina*.

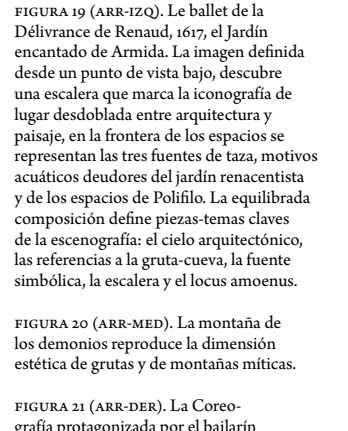


FIGURA 19 (ARR-IZQ). Le ballet de la Délivrance de Renaud, 1617, el Jardín encantado de Armida. La imagen definida desde un punto de vista bajo, descubre una escalera que marca la iconografía de lugar desdoblada entre arquitectura y paisaje, en la frontera de los espacios se representan las tres fuentes de taza, motivos acuáticos deudores del jardín renacentista y de los espacios de Polifilo. La equilibrada composición define piezas-temas claves de la escenografía: el cielo arquitectónico, las referencias a la gruta-cueva, la fuente simbólica, la escalera y el locus amoenus.

FIGURA 20 (ARR-MED). La montaña de los demonios reproduce la dimensión estética de grutas y de montañas míticas.

FIGURA 21 (ARR-DER). La Coreografía protagonizada por el bailarín Marais, en el centro vestido de Armida, reproduce una coreografía armónica.

FIGURA 22 (DEB-IZQ). Visión final de Godofredo en el trono, con sus caballeros.

FIGURA 23 (DEB-DER). En el Ballet de La Liberación de Reinaldo, los músicos celebran el triunfo de Reinaldo, el desenlace de la obra, que se expresa en dos espacios, en equivalencia de las iconografía de lugar expresadas en dos escenarios contrastados, por un lado, el bosque en primer término el bosque sagrado, la Naturaleza abundante, ligeramente irregular y sombría contrasta con el jardín de Armida en ruinas, en el que triunfa la arquitectura regulada.

Tommaso Francini (1571-1651), escenógrafo de este ballet protagonizado por Armida, se formó en Florencia, trabajó en el jardín de Pratolino y se especializó en temas acuáticos que determinarán su visión espacial. Las escenografías de Francini traducen los ideales paisajísticos del Renacimiento italiano, las grutas y las fuentes se representarán en sus creaciones para ballets.

Las aportaciones del movimiento romántico, tan reveladoras en el ballet clásico, serán especialmente rupturistas y llamativas en la representación del paisaje. El Romanticismo histórico, que se puede acotar en la primera mitad del siglo XIX, queda ampliado y enriquecido por el término romanticismos en las construcciones ambientales y en la búsqueda de la vivencia de la naturaleza a través de la escenificación del paisaje, que será la gran innovación del Romanticismo<sup>4</sup> y llegará, más allá de las fronteras establecidas, al ballet romántico.

Las grandes transformaciones llegarán con la pintura de paisaje, los conceptos de sublime y de fantástico, las pinturas de Daguerre,

4. J. Arnaldo, *El movimiento romántico*, Historia Viva-Historia 16, Madrid, 2000.



FIGURA 24 (ARR-IZQ). Berain. Portada del libreto de *Armide*.

FIGURA 25 (ARR-DER). La escenografía de *Armide* de Berain muestra la imagen equilibrada de la composición, el poder de la armonía, las referencias exóticas con las palmeras, la mayor profundidad.

FIGURA 26 (DEB-IZQ). Imagen de *Armida* en la que se descubre la representación de las ruinas, imagen sublime representativa de nuevos ideales estéticos. La *Armida* de Berain pone de relieve el paradigma del orden espacial frente al caos, desdoblamiento esencial de la dialéctica espacial.

FIGURA 27 (DEB-DER). Giovanni Paolo Pannini, Fiesta Musical dada el 15 de julio de 1747 en el teatro Argentina de Roma, con motivo del matrimonio del Delfín de Francia (Museo de Louvre).

las reflexiones de Runge o las descripciones de Scott, crearán atmósferas con capacidad para ampliar la dimensión fantasmagórica de las *vedutas* y los caprichos pintados en el siglo XVIII, caprichos monumentales como los realizados por Panini, que se cristalizaron en las obras de Bataglioli.

Los caprichos monumentales y las escenografías definen con Piranesi una vivencia del espacio como laberinto, inundando un nuevo tenebrismo que se cristalizará en las escenografías del siglo XIX, la unión-cruce de Piranesi y C. D. Friedrich generará numerosas escenografías en las artes escénicas y visuales, el cine elevará las estampas y las pinturas abismales de Piranesi y de Friedrich. Los paisajes montañosos de Caspar Wolf y de Turner servirán para crear lugares impensables que exaltan la imaginación, el tema de la montaña se convierte en protagonista, los abismos con los que se identifican las almas románticas se representarán en los espacios; el tema de



la montaña genera tratados sobre paisaje, Alexander Cozens (1717-1786) creará un texto práctico para realizar paisajes; además de dibujos, enseñaba la técnica de mancha casual, creada por Leonardo da Vinci, la forma abstracta inicial, sobre una pared o en las nubes, llevaba gracias a la fantasía y a la imaginación a la creación del paisaje, un viaje desde lo abstracto a la figurativo que se distancia de los planteamientos barrocos. Otro de los tratados emblemáticos será el libro del pintor Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819), destacan los estudios de fenómenos naturales. Los textos y las cartas de Salomon Gessner y de Philipp Hackert revelan la pasión por el paisajismo, la superioridad del paisaje se sentirá en Carl Gustav Carus (1789-1869), que publicó las míticas Cartas en 1815, que serán ampliadas en 1835; el tema de la Montaña servirá para reflejar los sentimientos, el alma.

FIGURA 28 (ARR-IZQ). Ópera de Armida. Battaglioli.

FIGURA 29 (ARR-DER). Armide. Charles-Antoine Cambon. Acto I. El jardín se convierte en protagonista de la escenografía,

el locus amoenus está bañado de atmósferas románticas, el arco de medio punto y el arco polilobulado triunfal enmarcan la escena conformada por formas cóncavas y convexas, el paisaje desordenado al fondo contrasta con la primera escena protagonizada por la



fuente, las plantas y flores están dominadas en las macetas, piezas claves para dar ritmo a la composición; numerosas escalinatas enriquecen la escenografía de 1866.

FIGURA 30 (DEB-IZQ). Escenografía de Cambon, Acto III de Armida. El cielo saturniano-jupiteriano traduce la dimensión melancólica de la escena, el macizo principal-central, a modo de torreón, organiza el plano, los caminos desdoblados llevan a la montaña de la izquierda, al bosque a la derecha, se construye la iconografía de lugar desde la fuerza sempiterna del cielo suave y dinamizador de los macizos y de los volúmenes. Chales Antonio Cambon, 3 acto 1866, BNF, BMO, ESQCAMPON 5.

FIGURA 31 (DEB-DER). Escenografía de Armide, de Cambon, acto II en que se presentan los contrastes lumínicos, los troncos de los árboles generan juegos visuales, en diagonales, algunos árboles apelan al dramatismo de una escena protagonizada por el paisaje del bosque sombrío y de las aguas-espejo de Armida.



FIGURA 32 (IZQ). Escenografía de Armide de Cambon, Acto III, el protagonismo del árbol en diagonal cobra todo el protagonismo, el árbol puede interpretarse como la imagen de la guerrera.



FIGURA 33 (DER). Escenografía de Cambon para Armida; entre los volúmenes de las montañas oscuras, surge la luz en el Cielo, anunciando la vivencia del paraíso.

Cambon recogerá en la escenografía de Armida el espíritu romántico, un punto de inflexión en la representación espacial del mito. Las escenografías de Armida del artista Charles-Antoine Cambon (1802-1875), aportaron un sentimiento romántico a la historia, en sus escenografías destaca la arquitectura grandiosa que recupera las formulaciones y las perspectivas de la escuela de Bolonia, de los Bibbiena, incorporó a sus espacios un brillante trabajo de claroscuro que se refleja en las escenografías desde variaciones complejas.

La naturaleza abismal e inabarcable, panteísta y, en gran medida, enmarcada nuevamente en el lema horaciano *ut pictura poesis*, ensalza los ideales del Romanticismo, que llevan al paisaje, a los paradigmas que revelan en los contrastes la ambientación paisajística, la representación de la oscuridad viaja desde la literatura a la pintura, el paisaje de derivación veneciana no se abandona, en paralelo, las oscuridad y la magia de las manchas, frente a los seguidores de Claudio de Lorena, permite que Friedrich reaccione y pueda crear uno de los puntos de inflexión en la escenoplástica.

En el contexto de los Ballets Rusos, se crea el Pabellón de Armida. El escenógrafo del ballet, Alexandre Benois (1870-1960), crea espacios repletos de luz y color en *Le Pavillon d'Armide*, ballet en un acto y tres escenas, con coreografía de Fokine. Las escenografía se enmarcan en el arte Simbolista,<sup>5</sup> que tuvo una destacada repercusión en el arte ruso, en Diaghilev y en las escenografías. Benois reunió a los simbolistas rusos y escribió sobre ellos, las exposiciones y la pasión de Diaghilev por los nabis, por Puvis de Chavannes y por el emblemático Arnold Böcklin (deudor de las imágenes de Friedrich), será esencial para abordar la escenografía de Armida. Benois admiraba a Wagner y el arte simbolista, adoraba los jardines con sus elementos y temas, pueden destacarse las vistas de Versalles, la soledad y la melancolía contrastará con los brillantes colores de las aguas.

5. Edward Lucie-Smith, *Arte Simbolista*, Ediciones Destino, Barcelona, 1997.





FIGURA 34 (ARR-IZQ). Benois, Pabellón de Armida, 1907, permite retomar nuevamente el protagonismo del jardín con sus variantes tipológicas, un lugar común con elementos sempiternos, un encuentro con las fuentes y con el boj, con el teatro de El Sueño de Polifilo de Colonna, con los colores se diferencian los espacios. La escalera simbólica separa dos espacios con iconografía de lugar destacada.

FIGURA 35 (ARR-DER). El Pabellón de Armida convierte el jardín en espacio simbólico, una isla-jardín vinculada con espacios y elementos del texto de Polifilo; el teatro-jardín, como en el texto de Colonna, se convierte en referente de la escenografía simbólica. La entrada al espacio de jardín

con escena de baile, se realiza por un arco natural, rememorando la pérgola, clave en la historia de la escenografía; los tonos verdes dominan la escena, las verticales, con pináculos vegetales, además de remitir al jardín Polia y de Venus, construyen la imagen de elevación del ballet, los pabellones y las pérgolas, las bóvedas vegetales y el pórtico pagano, la ausencia de flores y las presencia de esculturas entronizadas, las referencias a la arquitectura clásica y la construcción de escaleras escenográficas, definen una parte importante de las claves de la historia de la escenografía.

FIGURA 36 (DEB-IZQ). Benois retoma parcialmente la luz y el color de los impresionistas, elaborando un nuevo



locus amoenus, simbólico y solar, se construye el reino de la guerrera Armida en una composición equilibrada y simétrica, dominada por el ars topiaria y por la sugerencia de belvederes.

FIGURA 37 (ABA-DER). Benois reproduce la escena cortesana del jardín de Armida, con reminiscencias de la pintura barroca francesa, con tintes rococós, se recupera la escala megalómana para elevar el jardín y el palacio, en analogía con pirámides, un juego metafórico elaborado en la obra del cineasta soviético Eisenstein, en octubre, con montaje alegórico revolucionario.



FIGURA 38 (IZQ). Francesco Colonna, Sueño de Polifilo, 1499, el Teatro del sueño es apoyado en la dinámica de vanos y macizos, las gradas estaban definidas desde lo vegetal y lo floral, las pergolillas coronan el teatro. La bóveda de pergolillas, la gran pérgola y los órdenes clásicos proponen un diálogo entre arquitectura y paisajes, entre las normas clásicas de la arquitectura y la licencia poética manifestada en la alegoría. Los cipreses y el boj, las formas de bolas que utilizará Benois, revelan la importancia de la arquitectura vegetal, en la que tiene gran relevancia el mirto de la diosa Venus, el gran apoyo de Polia. Las rosas inundaban la segunda planta, reforzando el protagonismo de la diosa del amor. En peristilo en círculo, la insistente circularidad presente en Armida, permitía la danza de las ninfas, un espacio que veneraba a Polia y a Psique.

FIGURA 39 (DER). Benois reconstruye el interior del palacio de Armida evocando el arte barroco.



Los Ballets Rusos llegarán a España<sup>6</sup> y canalizarán una nueva estética, renovando los espacios para una escenografía que incorporará la belleza de los jardines hispanos.

### Escenografía y alegoría de los sentidos

Pier Luigi Pizzi, en 1992, crea una escenografía para la ópera Armida, apoyada en el ciclo de la alegoría de los sentidos, obras de Brueghel y de Rubens sobre los cinco sentidos, pintados entre 1617 y 1618, permiten elaborar las escenas y ambientes por Jan Brueghel el Viejo; las figuras son autoría de Rubens. Las maquetas de Pizzi se llevarán a escena en la Ópera Royal de Versalles, el 15 de septiembre de 1992, desde el concepto de collage articula un puzle con fotocopias, gouache y acuarelas. El lema *Ut pictura poesis*, nuevamente, de la mano del cruce de géneros, desde el desnudo al bodegón, con eje en el paisaje, permiten la articulación de las imágenes, que tiene una reveladora relación con los paneles de Aby Warburg.

6. I. Murga Castro, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, CSIC, Madrid, 2009.



FIGURA 40 (ARR-IZQ). Pizzi. El Oído reproduce las fragmentaciones que se unen desde la imagen de El Amor Sagrado y el Amor Profano de Tiziano, el cuadro dentro del cuadro revela los juegos del texto de Tasso.

FIGURA 41 (ARR-DER). La escenografía sobre el Olfato está protagonizada por el jardín, un *locus amoenus* eterno, un espacio idealizado y sensual, reflexivo, invocando a Flora y a Venus desde la unión de la pintura flamenca con la veneciana, una fórmula esencial para abordar la sensualidad del mito de Armida, reina del color y de la oscuridad, enfrentada a Alcina que

representa el dibujo. Los colores abundantes del primer término contrastan con los verdes y azulados del fondo, la mancha de color rojo del vestido, frente al desnudos de Rubens, marca una inflexión representativa de Armida.

FIGURA 42 (DEB-IZQ). Escenografía de El Tacto, boceto de la propuesta escénica para la ópera de Armida, de Pizzi, que pone de relieve la importancia de la perspectiva; las fugas y las calles potenciadas en la escenografía científica del Renacimiento, se intercala con las emociones derivadas de la estética veneciana heredada en la pintura flamenca.



La mancha de color en la escenografía pone de relieve el valor del color alegórico. La escenografía se convierte en Museo.

FIGURA 43 (DEB-DER). Escenografía del Gusto, que pone de relieve la dimensión de los banquetes en la puesta en escena, en las escenografías, Vatel es un ejemplo de la unión entre escenografía y banquete que, a su vez, remite a la Antigüedad; los Medici, con Catalina a la cabeza, expanden el ritual de la comida y su unión con la puesta en escena.

## 2. *Intermezzi* en la topografía florentina, topografía de la naturaleza en el reino de Atlas

Bernardo Buontalenti (1536-1608) definió la idea de arte total desde la visión de un mago que dominaba las artes, intercalando los procesos creativos que, desde la consideración experimental, fusionaba los conocimientos de los humanistas, de sus maestros, Miguel Ángel y Ammannati; con los nuevos ingenios en los que trabajaba para buscar la sorpresa, potenció la experimentación e innovación; Buontalenti, arquitecto y escultor, coreógrafo-escenógrafo, pintor y paisajista, poeta con capacidad para crear mutaciones y juegos ilusionistas con agua (aguas poetizadas) y con fuegos artificiales, el artificio se compensaba con la innovación, el divertimento y la sorpresa se presentaban en forma de helados y en caprichosas imágenes poliédricas. Buontalenti será un príncipe en la Florencia del Renacimiento, los Médici se rendirán a sus pies, al intervenir en obras de ingeniería y en la resolución de la canalización de las aguas en su sentido práctico o estético, el mago será encumbrado como un príncipe.

En el campo de la semiótica del vestuario, construirá/tejerá paisajes en las telas repletas de texturas y de detalles que revelan un elaborado proceso creativo, dominados por la fuerza del dibujo heredado de Vasari y por la fascinación de los colores procedentes de la escuela veneciana, sus obras son visionarias. Los bocetos *buontalentianos* brillarán en el Teatro Mediceo, se convertirán en representación iconográfica como será indicado por Aby Warburg.<sup>7</sup> El autor señala la dimensión caprichosa de Buontalenti, por sus visiones de la naturaleza interpretada en microelementos creados con madera y cuerda, con telas y texturas, con capacidad para traducir e interpretar la bella filosofía de Giovanni Bardi, se trata de un canto a la fantasía creativa.

El cruce de Bardi y Buontalenti, emparentados con las fantasías de Erasmo, definirán la génesis de la semiótica del vestuario, con trajes simbólicos cargados de una policromía esencial, vestuario ligado al lema horaciano *ut pictura poesis*, en el contexto de nuevos lenguajes plásticos, elaborados con movimientos impetuosos, unidos a la arquitectura móvil renovada desde la alusión festiva, irán aportando la variante del teatro transformado en espectáculo, y se elabora desde la concepción neoplatónica de Bardi que, desde su fascinación por la alegoría, se irán canalizando en Buontalenti, en la creación de espacios sensitivo-sensoriales, unos escenarios florentinos con lenguaje veneciano, percepción visual cartesiana aliada con las

7. Aby Warburg, «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589», en *Atti dell'Istituto Musicale di Firenze*, Florencia, 1895.