



Introducción. La obra de arte total en el coreógrafo-escenógrafo

Los templos alegóricos son protagonistas en la historia de la Escenografía, para determinar el espacio escénico resulta esencial analizar, al menos, una de las versiones tipológicas de la morada alegórica, templo/mansión que se explica con claridad y profundidad en la unión de la literatura ultramundana con la representación de la mansión alegórica en la estética expresionista alemana. Un ejemplo revelador, fuera del expresionismo, será el palacio Xanadú, lugar romántico en el poema inmortal de Coleridge y en la película de Orson Welles. La unión ambivalente del jardín y la fortaleza gótica será uno de los apoyos para crear un espacio escénico que permite llevar de Buontalenti a Welles; tejiendo la puesta en escena de la Florencia del Renacimiento con las artes visuales, con el cine, asumiendo que con Buontalenti se inicia la representación de la obra de arte total, encontramos las claves de artistas como F. Lang y O. Welles.

El palacio de la Fama se construye en el espacio escénico para intensificar los mensajes del relato, se trata de una mansión alegórica, remota y aislada, que tiene torres (torre de Oro, de la Música...). Ovidio habla del palacio del Sol y de la casa de la Fama en *Las metamorfosis*, ubicando la morada de la Fama en la cima, un recinto fortificado y laberíntico, un espacio intermedio entre el cielo y la tierra. El templo de la Fama tiene ramificaciones, puede convertirse en Templo del Vidrio, impregnado de sol y de hielo; como el de la Fama, tiene pinturas en las paredes y un jardín con pérgolas y fuentes, con arboledas y pájaros; en parte, se trata de sumar el jardín con el castillo tardomedieval. La mansión alegórica-astrológica se amplía con bailes e interpretaciones, la ópera y el ballet enriquecerán el espacio escénico, llevando el tema del relato y de las pinturas a la representación. En este sentido, Giulio Parigi¹ creó una insigne escenografía en un *Intermezzi*, en 1608. En la imagen se enfatiza el eje axial y aparece el templo con espacio porticado, evocando la tradición de las arquitecturas pintadas de la tabla de Urbino. El pórtico, la balaustrada y la torre son elementos firmes y armónicos que se contraponen a las ruinas representadas en los laterales, incompletas, imagen del poder de la naturaleza que se completa con las nubes sempiternas, un juego de perspectiva y de volúmenes característicos del ideal de belleza del Renacimiento. La ruina poetizada se alimenta de la conquista de la perspectiva científica.

1. La profesora Esther Merino Peral (UCM) ha publicado numerosos artículos y libros sobre escenografía, sobre Giulio Parigi. Consideramos sus obras esenciales para abordar la historia del espacio escénico.

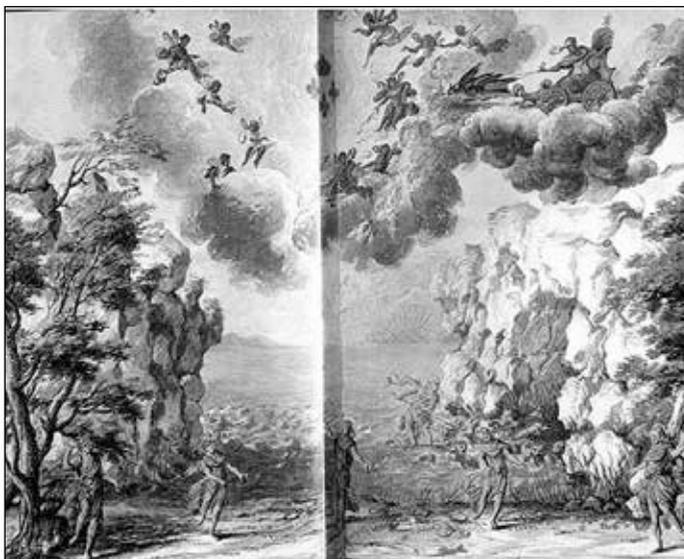
Bernando Buontalenti crea un ideario y un programa espacial que se reflejará en la visión del más allá que, desde la literatura de



De arriba a abajo, X, Parigi y Buontalenti.



De arriba a abajo, Buontalenti y Torelli



visiones, permite investigar el paisaje para conocer a la madre naturaleza y plantear una dialéctica entre paisaje y Arquitectura, definiendo la esencia de las iconografías espaciales, motor del espacio escénico. Buontalenti, en dos escenarios, traduce los contrastes que se plasmarán/analizarán en este libro. Se trata de *El Infierno-IV Intermezzo a la Pelegrina* (1589) y de la gran gruta del jardín de Bóboli en Florencia.

Las conquistas de Buontalenti se verán ampliadas, entre las sorpresas y los artificios, por escenógrafos-coreógrafos que generaron destrezas poderosas desde una cartesiana perspectiva alimentada por



De izquierda a derecha, Palazzo Pitti y Castello.

una poderosa imaginación, los artistas y los mecenas, los mentores y los espectadores, necesitaban cambios y novedades permanentes.

La obra de arte total fue vital para Giacomo Torelli, en la *scena del III acto de Andrómeda* (1650), el espectador móvil acude perplejo ante un mural repleto de movimiento, con coreografías en estado puro evidenciadas en los seres alados y en las nubes.

Un dibujo y una notación coreológica, que se completa con la imagen del paisaje de las rocas férreas y de las formas sensuales de las aguas, crea una tramoya ilusionística expresada en las escenografías paisajísticas de los humanistas italianos, poderosos en sus conocimientos, capaces de unir la literatura pastoril con una reflexión sobre la Antigüedad, para ampliarlo con espejos-espejismos y dotarlo de perspectivas móviles.

La perspectiva científica y el escenario-cuadro plantean una ampliación del espacio escénico, la visión de la cultura de espectador se amplía, las líneas de los bailarines y de la escenografía crean una nueva realidad que, transformada una y otra vez, permiten abordar la arquitectura triunfal con las grutas de hielo; se armonizan los contrarios para expresar el ensamblaje entre arquitectura, naturaleza, danza y pintura; yuxtapuestos, se muestra la naturaleza en sus múltiples aspectos.

I. El teatro de la naturaleza y el jardín efímero

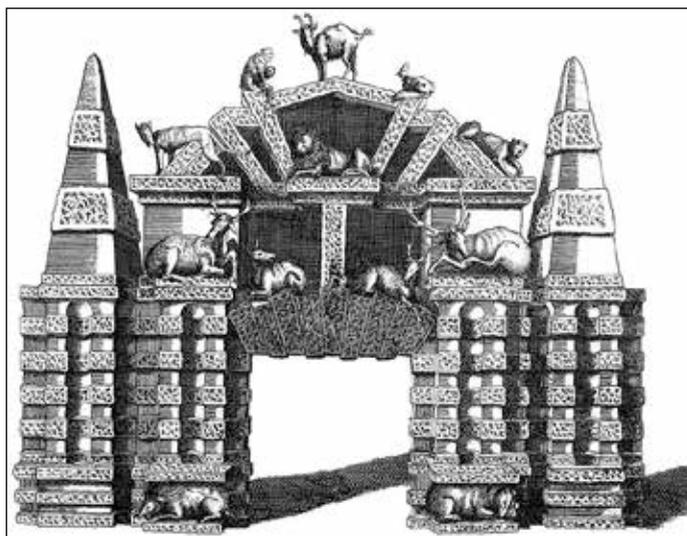
El teatro de la naturaleza y el jardín efímero: El reino del ilusionismo en la ciudad ideal

Las representaciones fantásticas de paisajes y de ruinas formaron parte del gusto de los hombres del Renacimiento, encontrándose con aspectos pintorescos que se relacionan con el orden rústico. Este sentido caprichoso está en Serlio y, en ocasiones, tendrá también un sentido anamórfico que afectará a la perspectiva. El binomio arte-naturaleza estará presente en el arte efímero y en la escenografía, contrastando la imagen sublime de un paisaje con una escena trágica reglada por la norma. La xilografía de la escena trágica de Sebastiano Serlio (*Tutte l'opere d'architettura*, Venecia, 1537) investiga sobre unas fórmulas escenográficas que se contextualizaron en el Manierismo y que, partiendo de Vitruvio y Peruzzi, implanta la perspectiva como ciencia y codifica un modelo renovado de la Antigüedad que se reflejará en el Teatro Olímpico de Vicenza, obra de Palladio y Vincenzo Scamozzi². Con el «trampantojo» se logra un efecto engañoso y dinámico, triunfal y metafórico, para crear la imagen de un espacio idealizado, una Nueva Tebas. Otra tipología que unifica las anteriormente propuestas es la marcada por Vriedeman de Vries y Henricus Hondius (*Dorica Auditoris*, 1604). Vries, como escenógrafo de Rodolfo II, expresa una gran inquietud por unificar decorados y jardines geométricos. Su dominio de la perspectiva y sus diferentes valores espaciales logran un valor inusual propio también de la estética artificiosa del Manierismo, es el triunfo del efecto del *Trompe-l'oeil*. En Praga, la ciudad ideal es distinta al modelo italiano, se experimenta con las tensiones de la naturaleza, de los jardines. Las estructuras porticadas y el ensamblaje de unos espacios con otros se implantan como una fórmula inseparable y en la línea de las propuestas espaciales del arte efímero. Balastradas, obeliscos, fuentes, galerías, terrazas flotantes, jardines pensiles, torres y pérgolas, son algunos de los elementos que configuran la teatralidad de las estampas que Hondius realizará para el texto de Vriedeman, plasmando una teatralidad ingeniosa y sutil.

Un protagonista indispensable en este contexto es el francés Salomón de Caus (1576-1616) que, tanto en sus tratados teóricos como en sus escritos de jardinería, irá plasmando el talento genial de su época, traduciendo una influencia notable en obras del siglo XVII que afectaron al pensamiento de Renè Descartes y al Racionalismo³. A pesar de estar infravalorado, textos como el del *Hortus Palatinus*

2. E. Merino Peral, *El Reino de la ilusión. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, UAM, Alcalá, 2005.

3. C. S. Maks, *Salomón de Caus 1576-1626*. París, 1935.



Portal zur Grossen Grotte im Hortus Palatinus von.

afectarán a nuevas visiones pictórico-conceptuales o al descubrimiento de espacios mágico-anamórficos. Su pensamiento arquitectónico traduce un concepto del jardín que se reflejó en Heidelberg y su espíritu interdisciplinar se expresa en este jardín respaldado por Federico V, elector del Palatinado y amigo solidario de Caus. El jardín para ambos es una síntesis de conocimiento, por lo que el jardín será realmente un teatro dinámico, más cercano a una danza que a la esencia de la arquitectura. En el *Hortus Palatinus* se darán aspectos mágicos, simbólicos y estéticos para estimular la ilusión de pensar en un escenario efímero y lúdico, donde la naturaleza mantiene, en parte, las coordenadas neoplatónicas unidas al escenario siniestro de las grutas. Es decir, el artificio revelará lo oculto de la naturaleza. Las imágenes del Hortus y de Heidelberg de Jacques Fouquieres y las de Franz Hogenberg del *Civitates* traducen parcialmente la importancia de la brillante corte hermética. Caus llega a Heidelberg en 1613 y será el arquitecto del jardín desde el uno de abril de este año, realizando entre otros trabajos las obras efímeras para los fuegos artificiales. De hecho, en el *Beschreibung der Reiss...* (Heidelberg, 1613) se reproducen arcos triunfales con alegóricas pinturas, donde algunos grabados coinciden con las expresiones e imágenes del mundo de la fiesta y los viajes.

Caus prepara el jardín y su teatro desde 1618. La entrada en el jardín es por un arco de orden rústico y reconoce su parecido con las portadas de algunas grutas del Renacimiento, la de Giulio Romano o la gruta de Primaticcio en Fontainebleau. Arte rústico y columnas-árboles son algunas de las imágenes del sempiterno debate enriquecido en el Manierismo y que remite a la cueva originaria, rocosa y húmeda. Este tema está unido al planteado en el jardín de Pratolino y se desarrolla en el *Monte Parnaso*, en el problema XIII



Dietterlin.

4. La escalera de la Biblioteca Laurenciana es la escalera de la Biblioteca de Próspero en la película *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway.

del libro 2 de *Les Raisons*, donde Caus codifica un asunto tipificado en el arte efímero. Obras de Caus que, en ocasiones, serán ejecutadas por el escenógrafo Merian. En realidad, en sus textos y grabados se pueden ver las influencias de sus viajes a Italia —sorprendido ante los ingenios de Buontalenti—, por su práctica belga con ingenieros, por los músicos flamencos y por la corte Estuardo donde se desarrollaba la jardinería a gran escala. Fruto de su conocimiento emerge una imagen triunfal de interés que es el arco de la gruta de Neptuno del *Hortus Palatinus* que, coronada con la estatua de Federico, está codificando una de las fórmulas más clarificadoras de las entradas triunfales al identificar al protagonista con un dios y evocar a la tratadística del Renacimiento en su alzado, logra enmarcar la norma y lo rústico.

El valor escenográfico en el xvi se confirmará en artistas como Giulio Romano, Wendel Dietterlin, Bartolomeo Ammannati, Palladio, Il Vignola o Giambologna. Un interesante punto de partida se configura en la escalera del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia (1523-1560), obra de Miguel Ángel y Ammannati⁴. Este último dinamiza la escalera escenográfico-pictórica y potencia la idea de fachada interna del Manierismo. En este sentido, Giulio Romano en Mantua encauzará unos valores plásticos y orgánicos que se adentran en la licencia manierista, aunque sin llegar a la dramatización de Dietterlin (*Architectura von Ausstheilung Symmetria...*, Nuremberg, 1598) que, en portadas rústicas, deja ver el delirio imaginativo y la fuerte subjetividad de fines del xvi. Ammannati, en el Cortile del Palacio Pitti (1558-1570), potencia también este sentido dinámico con un almohadillado y unos vanos retomados del arte veneciano. Un lugar emblemático para la fiesta y el teatro que se funde con los jardines, con las terrazas teatralizadas, con las fuentes y las grutas caprichosas, para crear distintos escenarios alegóricos en el arte efímero.

Las escaleras de los jardines serán ejemplos de este señalado carácter escenográfico, desde el Belvedere de Bramante a las escaleras de la terraza del *Hortus Palatinus* de Caus, pasando por las exedras y gradas de Bóboli y Aldobrandini. La obra de Salomón de Caus dedica un espacio vital a la escenografía —en gran parte ejecutada por Merian— y a la escalera como escenario anímico. Las de Caus parten del modelo de Bramante, aunque las escaleras están sacadas de Serlio y remiten a la escalera-exedra del cortile del Vaticano. Vasari ejecutará una semejante en los frescos del palacio Farnesio o de la cancillería de Roma y Giulio Romano lo representará en una pintura del palacio de Té. Además, Isaac Caus —hermano de Salomón y su continuador— realizará una escalera en este estilo para el anfiteatro del jardín de Wiltom House. Así será concebida la escalera de entrada a la casa en Massey's Court, Llanerch en Clwyd, o en la pintura del decorado teatral de Antoine Caron *Masacre de los Triunviro Romanos* (M. Louvre). Así también lo refleja Palladio en sus villas, en Villa Rotonda



Buontalenti. *Apolo y el Dragón*.

las escaleras expresan el orden musical y armónico, teatralizado como las pinturas murales del interior. Otra singular escalera es la de Villa Farnesio (1559-1573) de Il Vignola, mansión de Caprarola (Viterbo) que, como Villa Giulia (1555-1575), concreta en la escalera el dinamismo ingenioso del Manierismo⁵. En Caprarola, los cuatro machones del castillo son disimulados gracias a la escalera curvilínea que envuelve el cortile circular. En Villa Giulia, Ammannati, Pirro Ligorio y Vignola, juegan con el binomio escenografía-jardín, es el teatro de la naturaleza, con ninfeas subterráneos, terrazas superpuestas y pórticos policromados. Fuentes, chimeneas y escaleras gozan de un protagonismo teatral y son piezas claves para conocer la escenografía y el arte efímero, una frontera común que puede verse en la escalinata del altar diseñada por Buontalenti para Santa Trinità que, estando hoy ubicada en S. Estefano de Florencia, expresa un juego ilusionístico con variados puntos de vista. El más notorio especialista en arquitectura efímera manierista es Bernardo Buontalenti (1570-1608), que realizará escenarios y decorados sorprendentes, con fuegos de artificio enriquecerá las distintas fiestas en las que participara. En el contexto de los jardines, sus trabajos pasarán por grutas, puentes y estanques, con juegos acuáticos que ponían en funcionamiento autómatas danzantes. Todo este lujo de juegos y sorpresas se plasmó en las notas de Baldi al texto *Tratado de los Autómatas* (1589) de Herón de Alejandría.

5. N. Hansmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989.

Patio de Bartolomeo Ammannati.

6. J. Shearman, *Manierismo*, Madrid, 1984.

Al mismo tiempo, la obra de Buontalenti será vital en los *Intermezzi*, creando un aparato escénico que se irá ampliando⁶. Esta manifestación teatral procede de los autos sacramentales del xv, se completará en el contexto Manierista y será vital recordar que su cuna partió de cortes como la de Ferrara y la de Urbino, encontrando en Isabel D'Este a una indispensable defensora. En 1500 los *Intermezzi* de Ferrara tenían un carácter narrativo o alegórico, aunque su carga artística irá aumentando y desarrollándose en importantes bodas, como la de Eleonora de Toledo con Cosme I en Florencia (1539), con espectáculos de pastorales y tempestades. En la segunda mitad del xvi y para los Medici, se plasmarán perspectivas, carrozas y otras maravillas para entretener con ingenio. Los decorados de Buontalenti pasarán por toda la complejidad posible, entre danzas y madrigales se jalonan los monstruos y las escenografías de Hades y la Estigia, con nuevos recursos escenográficos calculados por Buontalenti para estos *tableaux vivants*. Sus paisajes y panoramas cambiantes del Olimpo y el Hades, con nubes y trampas, se establecían como un ejemplo de fantasía viva. En 1586, otra fiesta en la corte de los Medici verá la metamorfosis expresada desde un paisaje seco a un paisaje paradisíaco. Se celebra la *Llegada de Primavera*, *Céfiro* y *Flora*, rememorando el ciclo neoplatónico de Villa Castello y potenciando la importancia de la representación de la Naturaleza y del *locus amoenus* en el contexto escenográfico y efímero. Tormentas, carros triunfales, dioses y tritones van configurando el reino de las maravillas de Buontalenti, aunque para muchos el mejor de sus trabajos estará en el enlace de Ferdinando de Medici y Cristina Lorena.

En 1589 Buontalenti creará una fiesta con modelos en la cultura griega, una mirada a la Antigüedad que afectará a los vestuarios, cargado de metáforas y paisajes que se pueden ver en los grabados de *Apolo y el Dragón* o el de *Hades*. Además, se presenta ante la corte la sorpresa de la visión totalizadora del cosmos, de los elementos y del universo, ante juegos y fórmulas espaciales móviles que afectaban a



Peruzzi. Villa Farnesina.

los Carros alegóricos, también ejecutados por Buontalenti. La complejidad de los *Intermezzi* para *La Pellegrina* plantearon expresiones del todo complejas, es el caso de la imagen del infierno en el cuarto *Intermezzi* de 1589, donde el paisaje de incendios del norte de Europa se instala con total normalidad en las cortes italianas. Más calmada es la imagen del quinto *Intermezzo* con el *Rescate de Arión*, con un paisaje marino y unas rocas en perspectiva que están relacionadas con otro diseño de Buontalenti para el prólogo a *Il Rapimento di Céfalo de Caccini*. En 1600, con una imagen del monte Helicón, reunía a algunos de los protagonistas de la retórica de las Entradas Triunfales, destacando un pegaso que coronaba el eje vertical en altura y la poesía, que alaba a Enrique IV y a María de Medici⁷. Estas obras serán culminadas por Giulio Parigi, discípulo de Buontalenti, que diseñará los decorados de «Guidizio di Paride» (1608), con alusiones al matrimonio ideal —el de los Medici— y donde sorprenden las imágenes del templo de la Fama con una estructura de espejos, rememorando una nueva edad dorada en las que se alaban las empresas de Americo Vespucci. Una de las novedades es la perspectiva hacia el infinito que plasma en la escenografía, sorprende el contraste planteado entre el palacio de la Fama y las ruinas de los laterales. El templo alegórico es en realidad una torre con un gran pórtico y terraza con balaustrada, una mansión simbólica en el primer *Intermezzi* frente al gran templo de la Paz del sexto, prólogo de la escenografía barroca que se escalona al infinito y traduce una megalomanía evidente que se impone al espectador, la arquitectura aumenta en espectacularidad y efectismo.

Con anterioridad, la maquinaria se irá ubicando en escenarios tan insignes como el del palacio Pitti y, especialmente, en el patio de Ammannati antes mencionado, que rememoraba el modelo del teatro antiguo al transformar el patio en un *velarium*, creando nauquis o espectáculos navales, obras ya configuradas por artistas como Leonardo y que prolongaron en la Corte de Fontainebleau.

7. R. Strong, *Arte y poder*, Madrid, 1988.

Toda esta tramoya ilusionista también estaba dilatada en la gran pintura mural. Los espacios para el placer, villas y teatros, exaltaban el recreo. Esta edad dorada festejaba con pinturas el gran alarde escenográfico, eran un efectismo escenográfico. Un ejemplo son las pinturas realizadas por Peruzzi en La Farnesina o las de Giulio Romano para el palacio de Té en Mantua. El artificio de Francesco Salviati en los triunfos del Palazzo Vecchi de Florencia constata el talante de estos grandes pintores que, al tiempo, fueron escenógrafos, empapando sus murales con carros triunfales de un aire nuevo. El arte antiguo se enriquece con colores fuertes y paisajes con ruinas, respaldados por un programa iconográfico que busca el encuentro de las artes.

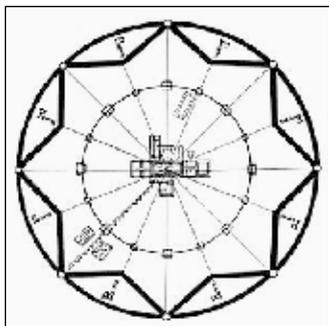
Este encuentro, que se produce en el Renacimiento, se aplicará a la escenografía y al arte efímero. La perspectiva y la reconstrucción arqueológica serán nuevas formas de representación y tendrán una carga pictórica, psicológica e ilusionística que, partiendo del pasado, creará nuevos valores plásticos en el desarrollo y avance de los teatros. La nostalgia del tratadista Alberti por la pérdida de los teatros está relacionada con este resurgir de la Antigüedad, concretado en su obra de teatro *Philodoxus* (1437). La acción, con fondo ilusionista y punto de vista fijo, aunque no fue codificado como un decorado unificado, quedaba así establecida. Este interés por el ilusionismo no nació en los grupos humanistas, fueron las cortes de Urbino y de Roma las que lo impulsaron. Tampoco pueden dejarse a un lado los ballets de Ferrara, espectáculos sorprendentes con animales y fortalezas que serán enriquecidos en 1508 con la representación de la *Cassaria* de Ariosto, donde el telón era una vista de un paisaje urbano canalizado por una perspectiva unificada. Destacó la pintura con trampantojo que se realizará en Urbino con la *Calandria* de Bibbiena en 1513. La puesta en escena fue de Castiglione y el escenógrafo fue Genga, discípulo de Bramante.

Peruzzi y Serlio, su discípulo, serán quienes codificarán este escenario ilusionístico. Con Serlio se puede hablar de escenografía en perspectiva, de decorado en relieve con referencia en el círculo romano, en Bramante y en su maestro Peruzzi, piezas indispensables para conocer el impulso de la escenografía y su imperante movilidad. En este sentido, los tratados de perspectiva tienen un capítulo de escenografía contextualizado en el juego de los engañosos fondos paisajísticos. El vitruvianismo experimentado de Serlio, Palladio y Scamozzi, dejaba ver elementos de interés como los vanos o juegos móviles de fachadas-cuadro. Otro modelo referencial serán los teatros antiguos, es el caso del la reconstrucción del teatro Marcelo de Serlio o de Pirro Ligorio (1558), donde el escenario es un cuadro tridimensional, un juego ilusionista. Escaleras, gradas, pórticos, escenario-cuadro y arquitectura abstracta, formarán parte del esquema de las tres vías fundamentales de la evolución del teatro: el escenario ilusionístico, el vitruvianismo y el teatro circular u oval.

De esta manera, el decorado de la *Calandria* de Urbino (1513) desaparecerá con el Manierismo. En la representación del *Ortensio* en Siena (1560) se creará un teatro vasariano, con decorado ilusionista y arco destacado; mientras, Palladio planteará un teatro en perspectiva que deja ver al espectador una vista parcial, el punto de vista ideal debe imaginarse. Las nuevas fórmulas sobre los puntos de vista y la mirada del espectador se van planteando en Italia, como se ha señalado, desde caminos establecidos en la Villa Farnesina de Roma, donde el punto de vista lateral de la perspectiva expresa el problema original del inicio de la conquista de la profundidad y de su credibilidad espacial. Las columnas tienen una dimensión dinámica del escenario donde, en vertical y hacia el fondo, se produce acotamiento o se prolonga dependiendo de donde se mire. Existe un punto de vista preferencial que, aunque no es el único, plantea posibles lugares donde ubicarse. El espectador móvil también estará interesado en la necesidad de «continuidad» entre la arquitectura real y la ficticia —que en Peruzzi sí se cumple—, entre lo real y lo engañoso. Unos planteamientos que estarán asentados en la realidad escenográfica y será utilizado en el arte efímero. En la Farnesina se controla desde la distancia y desde un lateral; la disparidad de líneas aumenta si nos acercamos, complicándose el entramado del diseño de las fugas del techo frente a las laterales. Estos complicados escenarios se irán difundiendo e irán proyectándose en palacios y villas. A Francia o a España irán llegando estas preocupaciones. El castillo-palacio de Fontainebleau es un ejemplo de efectismo deslumbrante, donde los murales conjugan el poder de lo imaginativo con estos nuevos valores engañosos de la perspectiva como ciencia. En España, los trabajos de Becerra o Il Bergamasco configuran un panorama de efectos de perspectiva desconocidos hasta el momento. Sin embargo, los casos más sorprendentes se pueden ver en los murales del Peinador de la Reina en La Alhambra y en las grandiosas escenografías ejecutadas por Cesare Arbasia en el palacio de El Viso del Marqués en Ciudad Real.

La Escenografía paisajística tiene en la corte de Mantua un indispensable punto de partida, aunque otros ejemplos serán de interés, como las pinturas realizadas por Pietro Martine Pesenti en Sabbioneta donde, entre imágenes de césares y de circos romanos, se van representando ambientes paisajísticos y una erudita reconstrucción arqueológica basada, fundamentalmente, en el *Speculum romanae magnificentiae* (1570) de Antonio Lafréry. En Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga expresa su ideología humanista en la galería-museo y en el teatro Olímpico, con una arquitectura ilusiva continuadora de los trabajos de Peruzzi en la Farnesina, en las perspectivas⁸. En el teatro se refuerza la metáfora celebrativa de la Urbe que, presidida por Ceres —la patrona de la ciudad—, marca un programa unitario con las fiestas que se desarrollarán en la España de los siglos XVI y XVII, coincidiendo con aspectos puntuales de la entrada

8. N. Maffezzoli, *Il Teatro all'Antiva di Sabbioneta*, Módena, 1991.



Sforzinda.

de Mariana de Austria. Del teatro de Vespasiano destacan dos pinturas murales, donde se representan dos arcos triunfales con dos vistas de Roma, del Capitolio y del castillo de Sant'Angelo. Esta realización de paisajes y urbes en contextos escenográficos deja ver un juego ilusionístico modélico en Sabbioneta, que pretende identificar la ciudad con Roma, una nueva Roma como se realizará en Sevilla y otras ciudades de Europa. El paisaje con las ruinas de Adriano está dedicado a Rodolfo II, al elevar al Gonzaga a rango ducal en 1577.

Directamente relacionado con estas fórmulas están las pinturas de la Villa Maser, del teatro de Vicenza y, en general, de casi todos los decorados de las casas diseñadas por Palladio, donde la sabiduría de Veronés o de sus discípulos recrearán arquitecturas falsas y escenografías flotantes que permanecerán vivas en los siglos posteriores. En Génova, estará un foco canalizador que irá llegando al Renacimiento español. Las escenografías de Il Bergamasco son un ejemplo y están condicionadas por las estructuras arquitectónicas de Serlio o Palladio. Bergamasco pintó en Villa Pallavicino della Peschiere un paisaje con ruinas enmarcado por una escena trágica serliana y ejecutó dibujos, como el Escipión del British Museum, en el que destacan una escenografía con jardín y una arquitectura alegórica⁹.

En España, el escenógrafo Cesare Arbasia y, posteriormente, los Peroli, configurarán espacios de interés para el debate sobre la movilidad de las arquitecturas pintadas, un planteamiento dinámico y novedoso en la geografía española. En el gran salón de paisajes de El Viso, el punto de vista lateral amplía otros focos y puntos de interés para el espectador móvil que puede ver también la unidad y continuidad de la arquitectura real y ficticia, creando una cubierta adintelada de casetones¹⁰. Se confirma en Arbasia un dominio de la puesta en escena que ya plasmó en el Sagrario de la catedral de Córdoba y en el tabernáculo de la catedral de Málaga, al tratarse de unos espacios que disponen de lenguajes renovados: la perspectiva científica, la reconstrucción arqueológica y la imagen de la naturaleza. Los arcos triunfales y las escenas engañosas resaltan el interés por el carácter del escenario-cuadro. Se distorsionan los espacios desde planteamientos mentales y se rompen los esquemas de imitación de la realidad, se desplaza la norma.

La ciudad portátil y la urbe utópica: escenografía del paraíso y de los infiernos

La ciudad ideal y su fondo humanista dejó a la vista las fórmulas, los elementos y los contenidos para la puesta en escena del arte efímero. Los arcos de triunfo, los espacios iconográficos o sus estructuras, partirán de modelos ideales y podrán tener un carácter permanente.

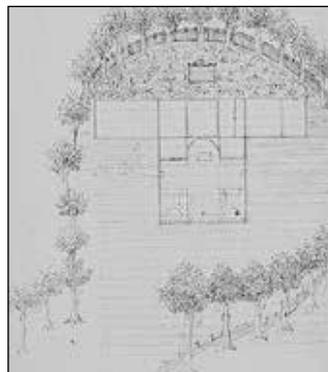
9. L. G. Magnani, *Il Tempio di Venere*. Génova, 1987.

10. E. Blázquez Mateos, *El arte del Renacimiento en Ciudad Real*. Ciudad Real, 1987.

La ciudad ideal será un escenario al que aplicar los valores científicos de la perspectiva. La imagen alegórica y el emblema codifican las urbes en planta o en alzado y, aunque el arte efímero no será entendido por la mayoría en su complejidad, ciertamente unirá a los científicos con los artistas, creando planos de índole moral, con referencias a templos centrales que dominan la ciudad y que se relacionan con propuestas utópicas realizadas en el Renacimiento. Un fiel reflejo pueden ser Tomás Moro o Il Filarete e, incluso, los tratados militares con sus torres-observatorio. Las plazas desocupadas en el centro en Sforzinda forman parte de estas lúdicas ciudades que, entre edificios de pórticos y escaleras «imperiales», van configurando un cosmos comparable con algunas propuestas hispanas. Urbanismo y aislamiento, la idea de la isla en el humanismo¹¹.

El templo de Arberti, los recintos amurallados de la *Ciudad del Sol de Campanella* y el cosmos de Sforzinda de Filarete, son algunas de las ciudades simbólicas y de las utopías solares que jalonan el Renacimiento. La Casa del Vicio y la Virtud, los templos alegóricos, las casa-piscina o las torres giratorias circulares con esculturas, son algunas de las piezas que conforman el texto de Filarete y que expresa con dinamismo la realidad del arte efímero. Se ha creado una ciudad para expresar la grandiosidad del príncipe y, al mismo tiempo, se ha establecido un teatro-jardín para el disfrute y para el amor. También estarán presentes, en las fiestas de la Edad Moderna, las consideraciones astrológicas para organizar la ciudad fugaz. En este sentido, la *Ciudad del Sol* (1602) de Campanella, publicada en 1623, dejará ver un diseño unificado con círculos centrales y simbólicos templos, además de tener claras alusiones cósmicas que se verán en el Barroco español. También tiene esta *Ciudad del Sol* un programa pedagógico en las pinturas que decoran las murallas, creando el denominado Teatro de Memoria. A estas fórmulas se unirán textos como *La Nueva Atlántida* (1627) de Bacon, donde se insiste en las nuevas arquitecturas móviles. Escenarios lúdicos, casi románticos algunos, van incorporando el sueño a la celebrada perspectiva racional. Al tiempo, la ensoñación poética también llega desde las formas estrelladas de las plantas ideales y de los tratados militares.

Esta nueva imagen de la ciudad ideal y de la ciudad-portátil formarán un cosmos esotérico, igual que lo fueron las catedrales góticas o lo serán las catedrales de cristal. Es el jeroglífico de la Edad de Oro planteado en las academias, en los encuentros de los humanistas. Los triángulos, el pentágono o la estrella de variadas puntas, configuran una urbe mágica de tradición hermética, como los ideogramas alquimistas que unifican un sistema de planetas, es un esquema planimétrico que interpreta la génesis desde la óptica simbólico-geométrica, anudando y estudiando la arquitectura militar de baluartes, la matemática y perfecta, con formas estrelladas y correspondencias cabalísticas. Este sentido místico se perderá con el tiempo, aunque la corte de Praga será una de las fieles aliadas a esta idea,



Filarete.

11. J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, Arquitecturas pintadas*. Madrid, 1988.

como lo serán también centros insignes, un ejemplo es Pratinio. En este sentido, surgen varios mitos como la Torre de Babel y los jardines de Semiramis en Babilonia que, a modo de montaña cósmica, mantienen la unión de lo laberíntico con lo circular en sentido ascendente. Babilonia —y su espiral— será un mito y llevará a un concepto más amplio de lo simbólico para afectar a la ciudad, a la nueva ciudad que emula a Jerusalén, una ciudad que se verá de forma particular en la pintura, en los fondos de los cuadros. Se mantendrá un esquema tripartito válido: el jeroglífico de la ciudad, la representación alegórica y la idea de «ciudadela» del humanismo militar. Tras este esquema estará el teatro-jardín y el deseo de retomar la Antigüedad. Lo circular, la fortaleza y el jardín, se unen para crear un espacio hermético en planta y en alzado que, reflejado en la Tabla de Urbino, traduce una escenografía emblemática.

Uno de los humanistas que menciona y habla de la Ciudad Portátil es Mal-Lara que, formado entre Sevilla, Salamanca, Barcelona y Bolonia, está codificando elementos indispensables para estas ciudades ideales y efímeras. Entre montes, parnasos, alegóricos gigantes, Alamedas y arcos emblemáticos, se van jalonando aspectos de gran interés para el espacio soñado y fugaz. *El Recibimiento de Sevilla a Felipe II* es un ejemplo del ensamblaje entre la crónica histórica y el desarrollo iconográfico de los espacios e itinerarios en el contexto del arte efímero. Al tiempo, emergen debates entre la vida en el campo y la ciudad, Mal-Lara alaba y destaca —como otros humanistas y cronistas— la importancia de las villas suburbanas para dar categoría a las solemnes entradas.

La visión de Mal-Lara del espacio efímero: un escenario universal para el paraíso soñado¹²

Mal-Lara destacaba las arquitecturas engañosas y los arcos triunfales, que constituían el elemento ordenador de la composición de una ciudad inventada que, patiendo de la urbe real, se constituía en «iconografía de lugar», como un espacio con carga metafórica. Estos planteamientos ennoblecían el lugar y se presentaba la idea del museo al aire libre, con sus esculturas y lienzos. Las alegorías a las que alude Mal-Lara son virtudes en lo fundamental y van alternándose con emblemas y escudos nobiliarios que están supeditados al poder representativo del monarca. Las mayores virtudes destacadas por el autor son la nobleza, riqueza, fertilidad, obediencia, clemencia, victoria, alegría, religión, valor, santidad, prudencia y fe. El contenido de tan memorable fiesta tiene un precedente importante. La causa primera pudo ser la rebelión de los moros en el reino de Granada, en 1569. Una vez fue sofocada la sublevación se convocaron Cortes en Córdoba y, a continuación, visitó el monarca la ciudad de Sevilla

12. J. Mal-Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a Felipe II*, 1570, Biblioteca Nacional, Sección de Raros y Manuscritos, R-6347.