

Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d'Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid

Esther MERINO

Dpto . de Historia del Arte Moderno II. Universidad Complutense de Madrid
e.merino@pdi.ucm.es

Recibido: 4 de diciembre de 2007

Aceptado: 26 de junio de 2008

RESUMEN

Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, un ejemplar del texto de Antonio Cesti y Francesco Sbarra, cuyas decoraciones fueron diseñadas por Giovanni Burnacini, para celebrar el matrimonio del Emperador Leopoldo I, con la hija del Rey Felipe IV, Margarita Teresa, en Viena, en 1665. *Il Pomo d'Oro* recrea la historia del Triunfo de Venus en el concurso de las tres diosas, en el que Paris elegía a la más bella, gracias al cual se gestó la Guerra de Troya. El mensaje simbólico-emblemático del espectáculo implicaba el reconocimiento de la Infanta Española, como diosa del Amor y la Belleza, así como el Triunfo de los Habsburgo. Con el montaje de Burnacini se alcanzó la Apoteosis de la Escenografía Italiana Barroca.

Palabras clave: Escenografía italiana. Iconografía barroca. Festival barroco. Arte y Arquitectura efímera.

*Il Pomo d'Oro of Cesti, Sbarra and Burnacini, from the National Library
(Madrid)*

ABSTRACT

The National Library, in Madrid, preserve a Treatise copy of Antonio Cesti and Francesco Sbarra, whose stages set were designed for Giovanni Burnacini, to joining Imperial marriage between the Kaiser Leopold I and Margarita Teresa, the King's daughter Felipe IV of Spain. *Il Pomo d'Oro* play the Venere Triumph of Paris Choice, which began the mythical Trojan's War. The emblematic or symbolical merry-making meaning involved the acknowledgement of Spanish Princess like a Lovely Goddess and the Hapsburg's Triumph. Within the Burnacini's staging assembly became the Baroque Italian Scenery.

Key words: Italian Stage Scenery. Baroque Iconographic. Baroque Festival. Ephemeral Art and Architecture.

Antes de terminar su breve vida, enormemente productiva y venturosa, de forma prematura, en junio de 1665, Antonio Cesti escribió la música de una de la más fastuosas óperas del siglo XVII, *Il Pomo d'Oro*. Cesti¹ venía de Innsbruck, donde había servido consecutivamente a dos archiduques Habsburgo.

Extraordinaria por su amplitud (un prólogo y cinco actos dispuestos en dos jornadas sucesivas, el 12 y 14 de Julio de 1668) y por los medios materiales utilizados, unos cincuenta cantantes, coros y comparsas ilimitados, como leones y elefantes, bailes y coreografías, y hasta veintiséis cambios de escena, por cuya complejidad fue necesario construir un teatro a propósito, puesto que el excepcional montaje fue concebido para una fiesta cortesana, y los teatros públicos no habrían podido albergar tamaña empresa, e incluso en ese ámbito se superaban las expectativas de cualquier recinto.

En la Viena imperial de Leopoldo I, soberano que incluso llega a ser compositor él mismo, y que se mostraba especialmente sensible a los aspectos ceremoniales y propagandísticos, la Fiesta y su dimensión política estaban indisolublemente unidas. Con ocasión de su segundo matrimonio con la princesa Margarita Teresa, Infanta de España, Leopoldo organiza un evento, cuyas celebraciones casi duraron dos años. Cesti, en colaboración con Francesco Sbarra, escribió para la ocasión también dos introducciones a los ballets de Johan Heinrich Schmelzer, *Neptuno* y *Flora festejantes* en Julio de 1666 y la *Germania exultante* para el cumpleaños de la esposa, al año siguiente, y *Las desgracias del Amor* en Febrero de 1667. Sbarra preparó los textos de otros trabajos cuya música se atribuye a Antonio Bertali y a Pietro Andrea Ziani. Igualmente se le debe a Sbarra el texto de *Il Pomo d'Oro*, que si bien estaba terminado en los comienzos de 1667, no así el edificio destinado a ponerla en escena. La coreografía de las danzas corrió a cargo del maestro de ballet Santo Ventura y las escenas de combate al maestro de esgrima Agostino Santini².

Destacaba esta pieza, sobre todo, por la magnitud de las decoraciones de escena diseñadas por Ludovico Burnacini, incluidas en el libreto, más impresionante si cabe la sexta escena del segundo acto, donde se mostraba en llamas una ciudad al fondo y además circundada del agua que surcaba la barca de Caronte y todo a su vez contenido en las fauces de un enorme monstruo infernal a manera de arco de proscenio y que fueron reutilizadas en varias ocasiones, posteriormente. Era igualmente sorprendente la escena que representaba la Vía Láctea, en la que se compara la estrella de fuego con Venus triunfante.

Se pudieron contar más de ocho mutaciones en todo el cuarto acto y hasta el apoteósico final de la obra, a la vista de los espectadores, logradas con máquinas y aparatos escenográficos, por no mencionar los ingenios que mostraban la ciudad celeste, resplandeciente entre las nubes características de toda divina aparición. La historia contada por Cesti y Sbarra, a pesar de la complicación, sin embargo, se distinguía por su

¹ Sobre este artista se encuentran noticias en Egon Wellesz, *Essays on Ópera*, trans. Patricia Keart, London 1950, pp. 54-81. Carl B. Schmidt, "The Óperas of Antonio Cesti", Harvard University Press, 1973, pp. 1-123. Carl B. Schmidt, "Antonio Cesti's *Il Pomo d'Oro*: a re-examination of a famous Hapsburg Court Spectacle", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 29, nº 3, autumn 1976, pp. 381-412.

² En *Teatro y Fiestas del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Catálogo de la Exposición, 2003, p. 64.

claridad y coherencia expositiva, menos pretenciosa en su línea argumental que otras composiciones del Seiscientos. Así su trama se resumía en una sola, aquélla que cuenta la narración de la manzana de la discordia del relato mitológico.

La ópera comenzaba con la escena de la famosa manzana que había de ser destinada a la más bella, presentada por la Discordia a las tres diosas de la contienda, Palas Juno y Venus, los celos de todas ellas, la intervención de Júpiter, la elección de Paris como juez supremo y el triunfo final de Venus, al conseguir el dichoso fruto, corrompiéndole al ofrecerle el amor de la bella Helena, y todo ello relatado con agilidad en el primer acto.

Continuaba el hilo argumental con Paris abandonando a Enone por Helena, a aquélla desesperada primero, para consolarse después con el bello pastor Aurindo. La venganza de Palas secundada por Marte y de Juno a su vez, por Neptuno. Venus defendía seguidamente a Paris de la furia de las dos diosas y de Júpiter, quien, harto de tanto alboroto, recuperaba la manzana para donárselo a la celebrada emperatriz Margarita, cuyo triunfo y de su marido, se anunciaba ya en el prólogo.

El texto de Sbarra y Cesti ofrecía una métrica de versificación sencilla, pero muy precisa en la rima, musical en sí misma, y al tiempo irónica en los contenidos, inteligente en la creación de un mensaje de exaltación dinástica, enlazada y justificada en las raíces mitológicas. La composición musical, a la que contribuyó el propio emperador, mostraba las estructuras habituales de la ópera italiana, a base de arias, recitativos, infinidad de lamentos, duetos, tercetos, cuartetos, coros con y sin solistas, escenas pastorales, infernales, cómicas, amorosas, bailes, tempestades y finales triunfales apoteósicos, acompañados de una orquesta que contaba con todos los instrumentos usados en los festejos cortesanos, tomando como modelo *Il Orfeo* de Monteverdi. Precisamente por eso, era necesario un escenario acorde con la riqueza narrativa, particularmente amplio para dar cabida a las exuberantes escenografías de Ludovico y Giovanni Burnacini.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un ejemplar de este libreto R/19783, aunque figura como autor principal Matthaus Küsel³ (1629-1681), junto a Francesco Sbarra, Ludovico Octavio Burnacini (1636-1707), Frans Geffels (1615

³ Sobre este particular resultan imprescindibles las aclaraciones de Thomas Austin O'Connor, en su estudio sobre las obras de Agustín de Salazar y Torres –inspiradas en la ya celebrísima ópera *Il Pomo d'Oro*–. *También se ama en el Abismo Tetis y Peleo, Fiestas Reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones Críticas 141, dirigidas por Kart y Roswitha Reichenberger, 2006, pp. 29-32. En el trabajo de O'Connor se precisa que Burnacini, junto a Jacopo Torelli habían construido específicamente para la representación que nos ocupa, el Theater auf der Cortina. Además, el mantovano Burnacini habría ideado las decoraciones de la ópera así como el vestuario, presumiblemente, de manera que era más conocido por sus contribuciones teatrales que por su labor como arquitecto de la corte de Leopoldo. Abunda en información al respecto del grupo que participó en la elaboración de la obra, así, Cesti, miembro de la escuela veneciana de ópera, fue el principal asistente de Leopoldo desde 1666 hasta 1669. De Sbarra sólo se conoce el dato de que era un exjesuita. De los artistas que grabaron tan fantásticas imágenes de las escenografías y la propia imagen del teatro recoge O'Connor noticias biográficas y profesionales, y del afamado “pintor, diseñador y arquitecto flamenco” Frans Geffels, afirma que había sido el autor del grabado de la perspectiva interior del gran Teatro de Burnacini. Por su parte, Küsel, natural de Augsburgo, habría sido el autor de las láminas que mostraban las decoraciones ideadas por Burnacini. Efectivamente, la traducción de *Il Pomo d'Oro* que se encuentra en la Biblioteca Nacional, es de Juan Silvestre Salvá, e, incluso, menciona la existencia de otra versión en alemán, además de la italiana y la española, conservada en la British Library, *Der goldene apsel*, lo que indica en el interés suscitado por la obra, no sólo como modelo estético, sino de representación simbólica, en el ámbito de las decoraciones áulicas.

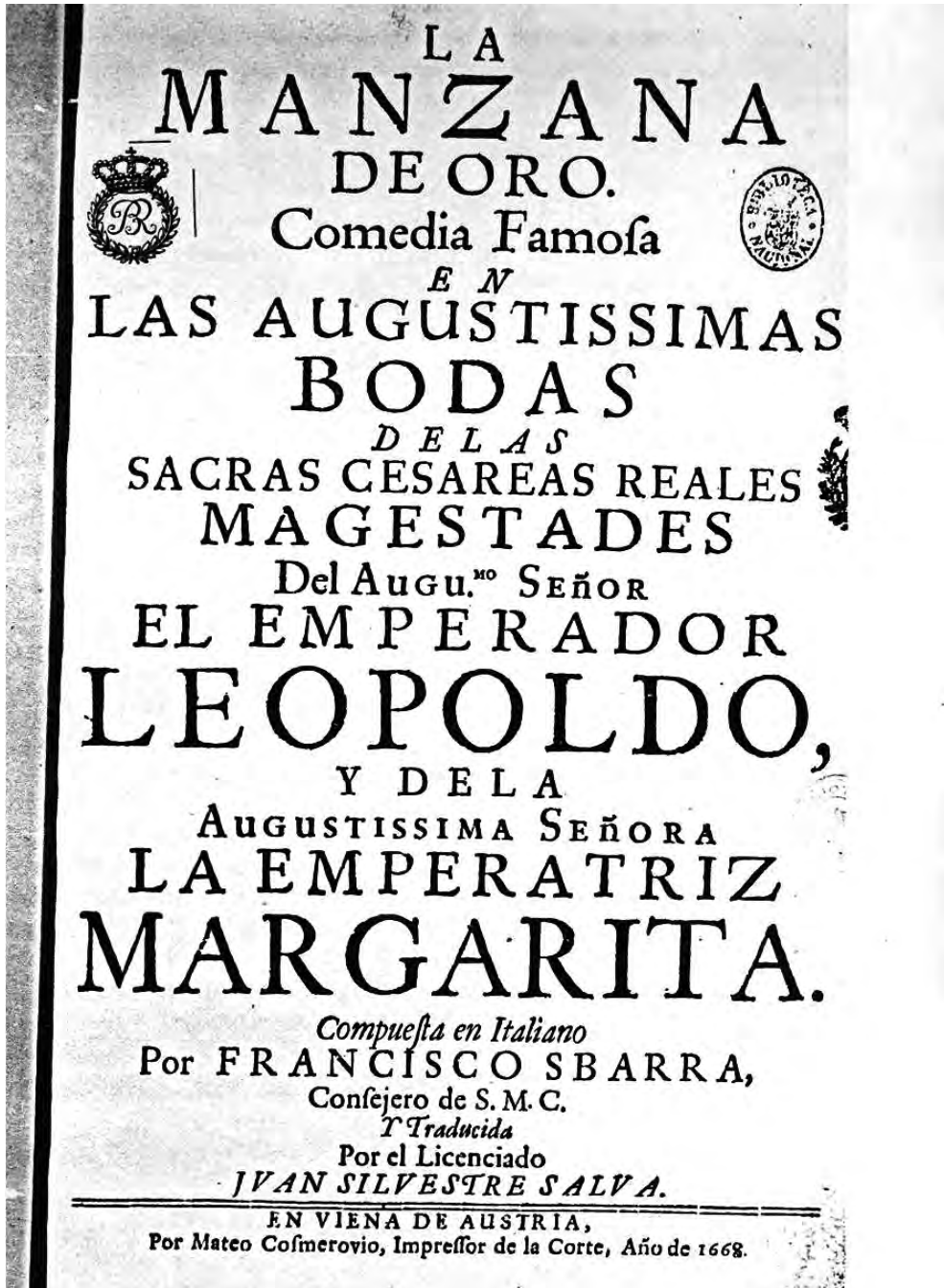


Figura 1. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783.

aprox-1671 aprox) y Matthaues Cosmerovius (1606-1674), atribuyéndosele la publicación a este último en 1668. Dicha obra se componía de 22 estampas al aguafuerte y buril según Hollstein, de unos 250 por 400 a 510 milímetros, que parecen corresponder a la técnica iconográfica de la calcografía alemana del siglo XVII. **FIG. 1.**

Se publicaban este tipo de obras, en un número muy reducido, a la manera de amuleto y presente para los contrayentes, ya desde los tiempos en que Leonardo organizaba las fiestas para los Sforza de Milán, como *Il Paradiso*⁴, en cuyo libreto se recogían decoraciones e ingenios con motivo de los esponsales de Gian Galeazzo e Isabel de Aragón en 1495, sufragados por Ludovico el Moro. A la Biblioteca Nacional llegó este ejemplar procedente de los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, en un lote general, cuando éstos fueron cedidos a mediados del siglo XIX a dicha Institución Pública⁵. Es de suponer que existiera en la España coetánea interés por la traducción al castellano de una obra tan significativa, en cuanto a la representación de la propaganda áulica se refiere.

Precisamente, las estampas reproducen el escenario de la ópera que Cesti y Sbarra escribieron y que Burnacini diseñó, grabados por Küsel y Geffels específicamente el primero de ellos, reproduciendo la imagen del teatro con los reyes el día del estreno. Hay una primera edición vienesa, en italiano, de 1667, donde consta *Ludovico Burnacini Ingegniero di Sua S C M: Inventor*. El libro en español de la Biblioteca Nacional sólo incluye 22 junto a una suelta, titulada *El Jardín del Placer* (Invent/6632, en el mismo soporte que Invent/6633 e Invent/6634), cuyo título se explica en las notas de la leyenda que reza “Por ilusión de Venus se muda el Teatro en Jardín de Placer. Venus cortejada de un coro de las Ideas de varias Bellezas, y de otro de Amores, Paris y Momo”. El resto se enumera desde la primera con el Interior del Teatro el día del estreno. La segunda con el Palacio de Plutón. La tercera con el Convite de los dioses. La cuarta con los personajes de Paris y Enone como protagonistas de la escena. La quinta, con el Patio del Palacio de Paris. La sexta titulada *Puerto de mar*. La séptima, la fabulosa *Boca del Infierno*. La octava, con la exaltación de los Austrias. La novena, con la *Laguna Tritonia*. La décima con la *Caverna de Eolo*. La undécima, en la que se configura el *Valle con el río Xanto*. La duodécima, con el *Arsenal de Marte*. La décimo tercera, con *Tormenta en el mar*. La décimo cuarta, con el *Anfiteatro de Cécrope y Marte*. La décimo quinta, con el *Bosque de cedros*. La décimo sexta, con el *Templo de Palas en Atenas*. La décimo séptima, con el título de *Venus en su estrella*. La décimo octava, con la *Fortaleza de Marte*. La décimo novena, con la *Granja deliciosa de Paris*. La estampa número veinte muestra a *Júpiter destruyendo la fortaleza*. La vigésimo primera, con un *Baile final en una plaza*. Y, finalmente, la última de todas ellas, acaba con la *escenificación del Triunfo de Venus y Marte*.

⁴ Roy Strong, *Arte y Poder*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

⁵ En relación al volumen de grabados de Ludovico Burnacini de *Il pomo d'oro*, en la Real Biblioteca no existe constancia de en qué momento y por qué pasó a la Biblioteca Nacional, aunque se sabe que en 1874 se congregaron en la Biblioteca de Cortes gran número de bibliotecas patrimoniales de Madrid y muchos duplicados de ellas pasaron a la BNE, y también no duplicados debido al serio desbarajuste organizativo ante tal volumen bibliográfico, incluso hubo duplicados que pasaron a propiedad particular, por lo que no tiene nada de extraño que ese volumen sí estaba en la Real Biblioteca acabara en la Nacional. Si se puede confirmar la existencia a día de hoy de seis grabados de la serie bajo la signatura IX/M/136 (42-48), que aparecen en la base de datos, www.realbiblioteca.es, base Ibis.

En la estampa con la que comienza el relato de los diseños de Burnacini, para tal evento, se puede contemplar el gran Teatro lleno de público en el patio de butacas, con los reyes sobre un estrado en el que es posible apreciar incluso el detalle de la alfombra, al menos en la edición vienesa. El nuevo teatro de la Ópera, era el segundo edificio exento construido para tales fastos en Viena, y precisamente por su conocimiento de los entresijos y la técnica necesaria se le encargó la obra a Ludovico Octavio Burnacini. Al parecer, el nuevo teatro, *Teatro auf der Cortina* (1668), de madera, apenas se utilizó en los siguientes años y fue desmontado durante el sitio de Viena por los turcos en 1683, debido al riesgo de incendios⁶. Como arquitecto y escenógrafo, Burnacini era el responsable del montaje de las distintas tipologías de fiestas cortesanas, como las comedias de carnaval representadas por los pajes de la corte, con diseños basados en los personajes ya sacralizados de la *Commedia dell'Arte*, y de los que se conservan numerosos figurines en la Österreichisches Theatermuseum (Museo del Teatro) de Viena, por ejemplo, así como abundantes bocetos de máscaras de carnaval o disfraces para la alta nobleza, igualmente habituales en la corte, llamadas *Wirtschaften*⁷. **FIG. 2.**

En 1651 había llegado a Viena con su padre, el escenógrafo italiano Giovanni Burnacini, quien durante su larga estancia en la capital imperial diseñó decorados, tramoyas y efectos especiales para espectáculos de corte, como *La Gara* en 1652. Con él trajo la moda italiana de la *Quadratura*, las imágenes ficticias, que simulaban un aumento del espacio con perspectivas arquitectónicas ilusorias de enorme profundidad y complejidad visual, como ésta de Fernando Bibbiena, a continuación, teniendo en cuenta, además, que fueron algunos de los miembros de la familia de tal

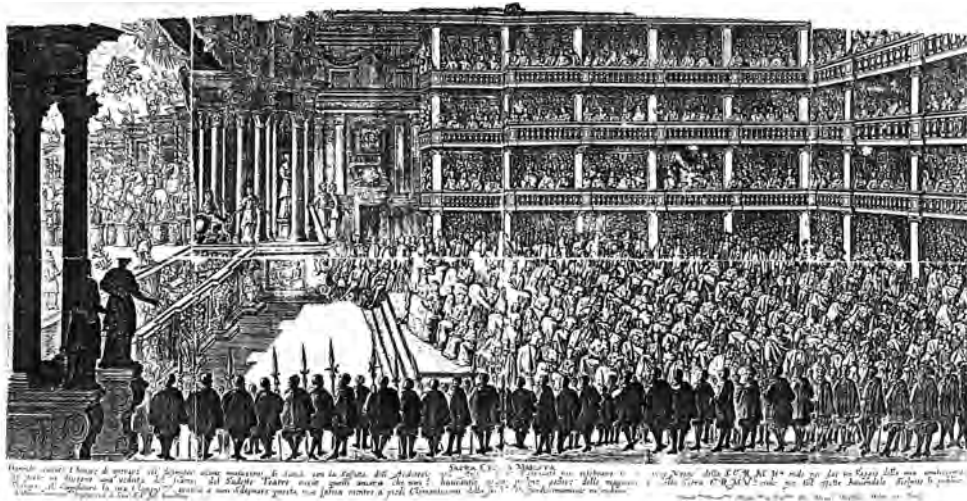


Figura 2. Ludovico Burnacini. Teatro auf der cortina. Vista del espectáculo de 1668.

⁶ Op. Cit. p. 64.

⁷ Idem, pp. 64-65.



Figura 3. Quadrattura. Fernando Bibbiena, siglo XVIII.

apellido los legítimos sucesores de la técnica de los Burnacini, quienes se ocuparon también de los trabajos en la zona Austriaca en el siglo XVIII. **FIG. 3.**

Su función era primordialmente propagandística, en alabanza de la superioridad cultural y política de la corte vienesa. El Teatro de Cortina⁸ fue inaugurado el 12 de julio de 1668, precisamente, con *La Manzana de Oro*, que sólo se representó en dos ocasiones. Los decorados en perspectiva, con los bastidores por banda, columnas salomónicas y monstruos voladores mostraban claramente la influencia italiana en este tipo de decoraciones efímeras.

Eride, la malvada diosa de la Discordia, no era muy apreciada en el Olimpo. Por eso, aprovechando el banquete de bodas de Nereo y Tetis, arrojó en la sala una manzana de oro, que llevaba una inscripción “para la más bella”. Las tres diosas Juno, Venus y Palas Atenea ambicionaron el preciado fruto. Como Júpiter se inhibió de la presidencia del Juicio, se dirigieron al monte Ida, cerca de Troya, donde Paris, alejado de los asuntos de gobierno de la rica ciudad, pastoreaba los rebaños del rey Príamo. Como adorador de la belleza femenina, se le consideró excelente árbitro, para dirimir la cuestión, y cuando ante él se presentaron las diosas, estaba enamorado de la ninfa Enone. La mítica triada le ofrecía presentes, a cambio de su triunfo en la disputa. Juno, la soberanía sobre Europa y Asia. Atenea, por su parte, la victoria de troyanos sobre griegos. Y, finalmente, Venus, el amor de la mujer más bella del orbe, Helena. Por ella se decantó a la postre el causante de la más famosa Guerra, narrada por Homero. Era ésta una de las historias favoritas de Maximiliano I, el abuelo paterno del emperador Carlos V, y todo lo relacionado con la Guerra de Troya, hasta el punto de que tuvo a Secretarios y Humanistas elaborando el árbol dinástico de los Habsburgo⁹, para configurar la ima-

⁸ Idem, pp. 253-254.

⁹ Como se puede apreciar en el Arco de la serie del Cortejo Triunfal, una monumental empresa iconográfica sobre grabados, en la que participaron los artistas más relevantes de la órbita alemana, especialistas

gen de poder, la simbología argumental que anclara los orígenes familiares en la famosa historia mítica relatada por Homero, erigida en modelo de conducta y fragua de héroes, ya desde la Antigüedad. Era ésta, por tanto, una de las narraciones recurrentes de la memoria colectiva de los príncipes renacentistas de raigambre neoplatónica, tanto como de los espectáculos cortesanos indispensables del público cultivado de la Europa del siglo XV y XVI. No es extraño, pues, que Cesti conociera muy bien el mito y las formas habituales de representación, recurriendo a la colaboración del escenógrafo italiano llegado de Venecia, de origen boloñés, según otras fuentes, Ludovico Burnacini.

Por si fuera poco, en el tema del Juicio de Paris iba implícito uno de los significados iconológicos igualmente reconocibles para la sociedad de la época moderna, como era el triunfo de la Armonía, después de sucesivos enfrentamientos y peripecias, a menudo dispuestas por el personaje de la Discordia. La Armonía se erigía así en amplio concepto metafórico asociado a la capacidad del Buen Gobierno de los monarcas absolutos, para lograr la estabilidad de una sociedad cotidiana y mayoritariamente ocupada en los asuntos bélicos de sus disputas patrimoniales, en las que arrastraban a sus Estados. Por eso, el tema no era aleatorio y con la repetición del mensaje en estos espectáculos se pretendía una labor propagandística didáctica y doctrinaria sobre los súbditos. Tal ministerio es reconocible, tanto en los espectáculos del Palacio del Buen Retiro de los Habsburgo Españoles¹⁰, como en las Mascaradas de Iñigo Jones para los Estuardo Ingleses, tales como el *Oberón* o la *Salmacia Spolia* de 1640, que se adaptaban al espacio del *Banqueting House*, en Whitehall, igualmente diseñado por el mismo Jones.

En general, la estética predominante de las decoraciones diseñadas por Burnacini es la del “*fare presto*” italiana, y en particular se aprecia la influencia de las creaciones florentinas de Bernardo Buontalenti para los Médici, en la segunda mitad del siglo XVI y de su discípulo Giulio Parigi, fallecido en 1635. Concretamente, en las coronas de nubes, pobladas de dioses, representación de un ámbito divino, frente al estrado inferior, morada de los mortales. La distinción de niveles, el inferior para los mortales y el superior para los dioses, no es nuevo, más al contrario, dicha pauta en las representaciones visuales del Barroco no son sino una mera consecución evolutiva desde los estrados de *theologieón* de la escena grecolatina o los de los *tableaux vivants* o cuadros vivientes habituales en las representaciones de las Cámaras de Retórica medievales y renacentistas¹¹. El desarrollo de la maquinaria para el

en aquella técnica, como Burgmair, Springenkle, Aلدorfer y Durero. Igualmente, la misma concepción de glorificación dinástica de Maximiliano I, aprovechando cualquiera de los recursos de las Artes Plásticas, se manifiesta en el diseño de la tumba del Habsburgo en Innsbruck, conformando la memoria visual de su nieto, el hijo de Felipe El Hermoso y de Juana de Castilla. En Esther Merino, *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la Escenografía*, Universidad de Alcalá, 2006.

¹⁰ M^a Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004. J. Brown y J. Elliot, *Un palacio para el Rey, El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Taurus, 2003. Shergold, N. D. *Representaciones palaciegas, 1603-1699 estudio y documentos*, Tamesis 1982. Várey, J. E. *Cosmovisión y escenografía. El Teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, 1987.

¹¹ En Carmen San Román, *Spectacula*, Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento, Universidad de Málaga 200, pp. 372-381 y en Arista de Jonge, “Ommeganck y Landjuweel: ritos urbanos y presencia imperial”, *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Catálogo de la exposición, 2000, pp. 58-61.

movimiento diagonal en altura a lo largo y ancho del escenario de estructuras como al transporte de personajes caracterizados, mediante carriles y pescantes, posibilitaba la distinción de espacios simultáneos, agilizando la narración, así como la sucesión progresivamente acelerada de cambios y mutaciones a la vista de los espectadores, sin cesuras de movimientos de telón, en la mayoría de las ocasiones reservados al principio y al final de los espectáculos teatrales¹².

En este sentido, hay perceptibles semejanzas entre las composiciones de Burnacini y las de los Intermezzi de *La Pellegrina*, ideados por Giovanni dei Bardi¹³, conde de Vernio y diseñados por Buontalenti en 1589, para conmemorar los esponsales del Gran Duque de Toscana, Fernando de Médici y la nieta de la reina de Francia, Cristina de Lorena. De la misma forma, los Intermezzi que adornaron la representación de *Il Guidizio de Paridi*, con decorados y vestuario de Giulio Parigi, revelan analogías con los diseños para *Il Pomo d'Oro*. Inciden en la creación de escenas relativas a los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra, ya habituales desde la centuria anterior, como forma de cerrar el círculo, de referirse a todos los extremos que rigen la vida y el comportamiento del cosmos y la inherente iconología de la perfección armónica, encarnados en los personajes homenajeados. Igualmente, Parigi¹⁴ se fue convirtiendo en experto artista a la hora de formular unas composiciones basadas en la elipse, gracias a la utilización de bastidores laterales en disminución y a la distribución de los intérpretes, tanto en el ámbito celestial como en el terrenal, situándolos en curvas decrecientes o a lo largo de la línea hacia el punto de fuga, cuando no los multiplicaba, para realzar el artificio de la fingida perspectiva. Además, Parigi introdujo un fuerte elemento arquitectónico, mezclando órdenes, tipologías con la visión de las ruinas similares a las decoraciones pictóricas de Claudio de Lorena, y también en la tónica de resaltes para lograr el mismo relieve al que se refería Serlio en las explicaciones de sus grabados tipológicos, en *El segundo Libro de Arquitectura*, dedicado a la Perspectiva, y publicado en Francia en 1545.

Dicha presencia de lo arquitectónico se acentuaba en las primeras escenas de la obra, así como en las últimas, prolongando así la sensación profundidad infinita, como se lograba en las zonas superiores con los ilusionísticos *Trompe l'oil* barrocos, trampantojos decorativos derivados de las *Quadratturas* arriba mencionadas.

Este era, por tanto, el relato del Juicio de Paris, que se desgranaba en las siguientes estampas, cuyos títulos están entresacados de las escenas del libro, comenzando desde la segunda, con el **Palacio de Plutón. FIG. 4.**

Junto a Perséfone, aparece Plutón, el tercer hermano del Júpiter romano, presidiendo en el centro de la imagen, el reino de los muertos. Rodeado de una *loggia* de columnas torsas, coronadas de monstruosas máscaras deformes y en una escena pobla-

¹² Una aproximación a la evolución histórica del espacio escénico hasta 1800, como sustrato básico sobre el que asienta la práctica teatral ya en el siglo XIX, se plantea en el artículo de Juan P. Arregui, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la Pintura Teatral Española en el siglo XIX", en *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios de la UCM, 14, 2000.

¹³ Miembro de la Academia Della Crusca y de la Cámara florentina, grupo que promovía la imitación de las piezas teatrales y de la música clásica. En *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Catálogo de la Exposición, 2000, p. 417-418.

¹⁴ En *Arte y Poder*, op. cit., pp. 150-151.

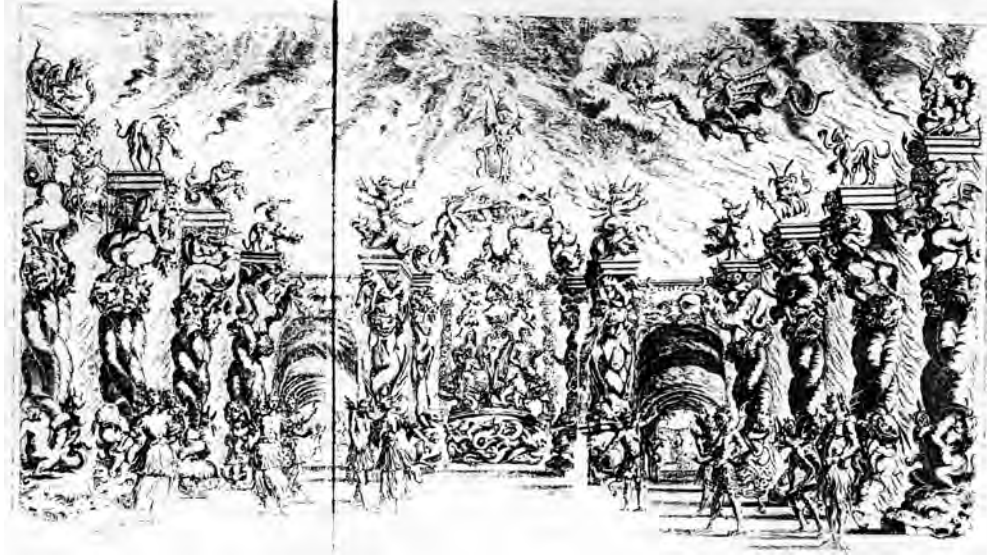


Figura 4. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. Diseños de Giovanni Burnacini. Proserpina y Plutón cortejado de varios Espíritus y Monstruos infernales. La Discordia en un Dragón.

das faunos demoníacos y seres del inframundo, y al fondo dos pasadizos en perspectiva, rememoran los accesos cavernosos que habían de comunicar con el mundo de los vivos. El antiguo dios romano Fauno se multiplicó en unos genios selváticos, faunos ellos, compañeros de pastores y comparables a sátiros helénicos. Pensaban los hombres de la época grecolatina que este dios ponía “espantos repentinos y abatía los ánimos de tal manera que careciesen, no solamente de razón, sino de entendimiento, como muchas veces acontece en los ejércitos, que sin haber causa alguna se perturban” Además, a este terror se le llama pánico, que provenía del horrible sonido que producía Pan, al tocar la caracola, y a quienes se asemejaban los tales sátiros¹⁵.

La tercera, que relata **El Convite de los dioses**, **FIG. 5**, mientras que la quinta se centra en el **Patio del Palacio de Paris**. La séptima, la impresionante representación de la **Boca del Infierno**, cuyo relato respondía a la descripción en la que *Abrese la Tierra, de la qual saliendo una grandísima y monstruosa cabeza, que ocupa todo el Teatro, abre la garganta, en que se ve un ancho precipicio de Agua del río Infernal y Caronte en Barca a la orilla y lexos de allí la Ciudad de Dite rodeada toda de llamas*. **FIG. 6**.

En el quinto círculo del Infierno de la *Divina Comedia*, Dante llamaba *Dite* a la ciudad fortificada y habitada por demonios, a la que se llegaba atravesando la Laguna Estigia, y que el poeta denominaba “mezquita” “porque en la oscuridad percibía las afiladas agujas de sus torres” **FIG. 7**. Con esta escena se sacralizaba la iconografía

¹⁵ En ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid 1985, pp. 162-163.



Figura 5. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. Diseños de Giovanni Burnacini. Palacio de Júpiter con el convite de los dioses Júpiter, Juno, Palas, Venus, Apolo, Marte, Neptuno, Baco, Mercurio, Hebe copera de Júpiter, Ganímedes copero de los otros dioses, Momo bufón, Coro de Semidioses, que sirve en la mesa.

del elemento ígneo por excelencia, la representación del Infierno, desde los diseños primigenios de Leonardo, en forma de montaña semiesférica seccionada, en cuyo interior devoraban las llamas a los desafortunados, como en *la Pellegrina* de Buontalenti, igualmente mencionada, y que desde la aparición de la llamada Boca de Proscenio en el Teatro Farnese de Parma de Giambattista Aleotti en 1616, acotaba la parte externa del escenario, favoreciendo diseños tan *apothropaicos* como éste. Junto a Caronte, las Furias romanas, las Erinias helenas, eran las protagonistas de la escena. Alecto, Tisífona y Mégera eran divinidades que se ocupaban de vengar crímenes y eran representadas con figuras femeninas, negras y aladas, y tenían por ayudantes a las Harpías, de manera que eran las verdaderas ejecutoras de los castigos infernales, y por esa misma razón, también se las representaba llevando antorchas en las manos.

La octava escena abordaba la composición apoteósica de **Exaltación de la Dinastía de los Austrias**. En la época moderna, entre las plantas con un sentido emblemático más relevante estaba el laurel, con un carácter virtuoso y significado moralizante. Como símbolo de la prudencia por excelencia, era el principal atributo de Apolo, por cuanto hacía referencia a la historia de la persecución de Dafne, que escapaba finalmente, convirtiéndose en *laurus*. Se creía entonces que el laurel era de materia ígnea, en representación del dios del Sol, por ello, además, el fuego se lograba al frotar ramas de tal especie. Los significados derivados de su procedencia divi-



Figura 6. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Diseño de Giovanni Burnacini. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. La Boca del Infierno.



Figura 7. Detalle de la Boca del Infierno.

na hacían referencia a la virtud, a la verdad, a la perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria y artística, de manera que desde los tiempos de la Grecia Arcaica constituía premio máximo en los certámenes olímpicos en los santuarios religiosos. De hecho, el mismo Alciato dedicaba los dos versos finales de sus epigramas al propio Emperador Carlos V¹⁶, por sus hazañas en la conquista de Túnez, y de ahí fue pasando a los emblemas simbólicos extensibles a la dinastía de los Habsburgo, junto a las columnas del Plus Ultra de Hércules, que aparecen igualmente glorificadas en la escena celestial sobre el Patio del Palacio de Paris, en la quinta de las escenas diseñadas por Burnacini. En este caso, la representación del rey coronado por el laurel alado, en alusión a Leopoldo, como Marte, dios de la guerra, a lomos del caballo en corveta, encabritado, sobre un plinto de trofeos militares, en el eje axial de la composición, remataba la idea de la estampa alegórica en referencia a las virtudes militares de la estirpe.

A ambos lados del monarca aparecían sendas columnatas con figuras de los antiguos reyes más significativos de la familia, en sus ramas españolas y austriacas. El origen de este motivo iconográfico y arquitectónico se puede rastrear en las Entradas Triunfales del mismo Carlos V en sus recorridos europeos. A través del gran impacto causado en los espectadores con este tipo de obras de Arte Efímero como verdaderas Apoteosis, se lograba asentar en la retina de los espectadores el mensaje absolutista de sumisión a la Corona, que tan a propósito utilizaran hasta la extenuación sus sucesores, para intentar mantener el poder sobre las enormes extensiones patrimoniales, pese a divisiones o enfrentamientos con otros monarcas de la época. En este sentido, tuvieron especial ascendiente los diseños de los distintos Arcos Triunfales construidos para celebrar la Entrada de Felipe II en Amberes en 1549, dentro del gran viaje que duró casi dos años, presentándole como heredero del imperio. Fundamentalmente el Arco Triunfal de la Nación de España, levantado en la calle del Hospital junto a la Orden Tercera. Al fondo de la fastuosa “maquina” de transitoria arquitectura se erigía el templo de la Guerra del dios Jano entre cuatro obeliscos, a él se acercaban a la derecha Carlos V y su hijo con la intención de cerrarlo, imitando la acción que en el lado contrario intentaba terminar el emperador Augusto, en alusión a la tradición ceremonial romana, con la que se daban por terminadas las guerras. Más significativo aún era el camino por el que se accedía al mencionado templo, a través de un pórtico de columnata con figuras de los antiguos Reyes de España, desde el remoto Pelayo a Fernando el Católico y de las Siete Virtudes Cardinales. Remataban la estructura, tras dos frentes abaluartados, en referencia a la fortaleza de los personajes y de la monarquía que representaban, así como a la defensa que suponía su gobierno, idénticas columnas, en alusión a las arriba mencionadas del Plus Ultra, sempiterno recuerdo de las posesiones ultramarinas de la familia desde los Reyes Católicos, como al modélico lema por el que se regía el emperador Carlos V¹⁷.

¹⁶ Emblema CCX de Alciato, en la edición de Santiago Sebastián, Op. cit., p. 251.

¹⁷ En *Los Austrias*. Catálogo de Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid 1993, pp. 130-131. Son xilografías según dibujos de Peeter Coecke Van Aelst, ilustraciones de la obra de Cornelis de Schryver, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Carola V Caes. F. An. MDXLIX Antverpiae Aeditorum Mirificus Apparatus. Per Cornelium Scr Grapheum eius Urbis Secretarium, vere ad vivum accurate descriptus*, Antuerpiae 1550, Signatura E. R. 2919.

La décima imagen muestra la **Caverna de Eolo**, en base a la leyenda de *Juno en una nube, Eolo y los vientos*. Eolo era el Rey de los Vientos, uno de los cuatro elementos que hacían alusión a los dominios que había de dominar todo Príncipe sublime, desde la codificación del Renacimiento Hermético. Fuera éste hijo de Hipotes, mortal favorito de los dioses, o de Poseidón, la forma en que se representa a Eolo es lo realmente interesante en el planteamiento de esta decoración. Así, Eolo, aparece recreado en el marco de la gruta, una enorme caverna, que representa en sí misma todo un microcosmos simbólico, recurrente hasta la saciedad en la iconografía renacentista, de los jardines muy especialmente. La gruta viene a encarnar el mito del salvaje, la personificación de la misma Naturaleza en su estado primigenio y por extensión a lo más salvaje que subyace en la naturaleza humana, en el hombre.

FIG. 8. El Gigante de Giambologna, erigido sobre el estanque de la Villa de los Médici en Pratolino, es una de las más fabulosas caracterizaciones de dicho concepto. Y, en los sillares dibujados por Burnacini, de rústico paramento almohadillado ciclopeo, es posible distinguir a los lados del proscenio, aguzando la mirada como si de un juego visual y psicológico se tratara, un esbozo de agrestes mascarones, con esa faz, en alusión a lo irracional, a lo primitivo. **FIG. 9.**

La undécima, en la que se muestra el paisaje del **Valle con el río Xanto**. *Valle con el río Xanto, que pasa por medio*. Constituye esta imagen la configuración paisajística, que recrea el entorno pastoril de la misma forma que alude a la naturaleza terrestre, así como a uno de los elementos del microcosmos armónico indispensable en la representación “ordenada”, en torno a unas pautas neoplatónicas, como tipologías recurrentes y reconocibles en la mayoría de las estereotipadas representaciones cortesanas del siglo XVII. Sus antecedentes inmediatos se encuentran en las narraciones de las Églogas y en la poética de la vuelta a la vida ideal de la Naturaleza con mayúsculas, que incluso hicieron necesaria la creación de un marco escenográfico específico, aprovechando las descripciones del género satírico grecolatino, reconvertido en el Renacimiento a estos usos y costumbres, e igualmente sacralizados en uno de los grabados de Serlio. Y con aquélla, la novena, en la que se escenifica la **Laguna Tritonia**. *Abrese una nube, en que se ve a Palas armada. Los dos Padrinos con las cuadrillas de doncellas armadas*.

La referencia a Tritón se convierte en pretexto de un torneo coreografiado en forma de baile. El dios marino así nombrado, formaba parte del cortejo de Neptuno, y aunque aquí queda relegada su nomenclatura a la laguna al fondo de la imagen pastoril, la iconografía de Tritón con su parte superior en forma humana y aureolado con la serpiente que se muerde la cola venía a representar el tiempo que se repite continuamente y por tanto la eternidad. Todas las imágenes de las Artes Plásticas eran buenas en el Renacimiento y el Barroco, como medio de propaganda. *La imagen del poder, el poder de la imagen*. El hecho de presidir esta escena Palas vendría a incidir en el sentido de que las Letras, desde la Antigüedad, era uno de los más prestigiosos caminos para lograr la Inmortalidad.

La cuarta, abriendo el relato mítico, con los personajes de **Paris y Enone**, *Mercurio que baja del Cielo volando. Enone y Paris*.

Y también dentro de ese mismo capítulo iconográfico estaría la décimo quinta ilustración, titulada **Bosque de cedros**, respondiendo a la anotación de *Cedreza, Filaura y Enone, que dueme*. En esta última es perceptible la distorsión perspecti-



Figura 8. Gigante, Giambologna. Estanque de la Villa Médici, Pratolino, Florencia.



Figura 9. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. Diseños de Giovanni Burnacini. La caverna de Eolo. Detalle.

va, de la creación ilusoria de espacio verosímil a causa de la utilización de varios puntos de vista –como por otra parte ya se presagiaba en el mismo grabado de Serlio ya mencionado– en la construcción de este anfiteatro vegetal, con esas pérgolas proyectadas hasta el punto de fuga del horizonte infinito, que tanta fortuna tuvieron en las decoraciones efímeras del Barroco. Se pueden encontrar modelos similares en las creaciones teatrales de otros artistas, como Filipo Juvarra o en las de uno de los herederos laborales de Burnacini en Austria, Giuseppe Galli Bibbiena, en su *Architettura y perspectiva*, publicado en Viena entre 1740-1744.

De la referencia al elemento acuático, en forma de marinas, también queda constancia, a través de escenas como la sexta, titulada **Puerto de Mar** o la décimo tercera, con la escena titulada **Tormenta de Mar**. *Paris y los suyos*, *Venus en una concha con un Coro de Nereidas*, *Nep­tuno que sobreviene saliendo del Mar*, y *Coro de Tritones*.

Con la décimo cuarta se completaba la perceptible preferencia del autor de las imágenes por la arquitectura en el diseño espacial de las escenas. Así se desprende del denominado **Anfiteatro con Cecrope y Marte**, en base a la narración de *Anfiteatro*. *Cecrope y los suyos*. *Marte y los suyos*. *Síguese el combate entre Marte y Cecrope y los secuaces de ambas partes con la peor de Cecrope y los suyos, que quedan prisioneros de Marte*. Como primer rey de Atenas Cécrope venía a representar la personificación de Grecia, del equilibrio y le mesura,

frente a los desmanes de la guerra de su dios por excelencia, Marte. No obstante la interpretación del mito narrativo, la arquitectura de esta composición que se presenta a ojos de los espectadores recuerda los excesos manieristas, la búsqueda del *pathos*, con su aplicación en la combinación de elementos diversos fuera del ortodoxo control de los órdenes clásicos, las proporciones gigantes, columnas anilladas del estilo de Giulio Romano o torsas incluso, en constante movimiento y agitación de los paramentos, como marco de esos *ballets* o bailes coreografiados hasta el milímetro, que se recrean igualmente en la vigésimo primera, el **Baile final** en una plaza se explica gracias a la descripción, en la que se lee *Mudase la escena inferior en una grande plaza de ricos y soberbios edificios, con el mar a la vista, siguiéndose en el mismo tiempo tres bailes diferentes*.

En muchas ocasiones estos bailes se encuadran dentro de los convencionales torneos¹⁸, derivaciones carentes del sentido estrictamente militar o caballeresco de los espectáculos medievales. Lejos de romperse lanzas, aquellas formas sociales de demostrar virtudes heroicas a la manera de las gestas artúricas cantadas por los juglares, se habían ido convirtiendo progresivamente en coreografías estéticas, desprovistas de su sentido original, y cuya máxima radicaba en gráciles desplazamientos y lucimientos de aderezos en forma de joyas o vestuario, de cuya magnificencia resultaba una posición social preeminente. Por eso tuvieron especial fortuna entre los espectáculos barrocos las llamadas óperas-torneo, mezcla de las expresiones del virtuosismo vocal o instrumental con las armaduras de antaño reconvertidas en preciosistas trajes de parada a la manera de disfraces. Así se desprende de las similares composiciones diseñadas por el padre de Ludovico, Giovanni, unos años antes en 1652, en la Ópera Torneo de *La Gara*, que conmemoraba –ya fuera en el ámbito teatral o palatino indistintamente–, precisamente, el nacimiento de la otrora Infanta Margarita Teresa, ahora elevada al rango de emperatriz. El denominado *Ballet ecuestre de la Condesa del Aire y del Agua*, durante las celebraciones de 1667 en Viena, desbordaban los límites del género y mostraban la megalomanía en la que habían terminado por convertirse estos espectáculos. La nave de los Argonautas en alusión tipológica del Buen Gobierno y reminiscencia directa de la Nave de las Exequias fúnebres de Carlos V en Bruselas, junto a las enormes carrozas, derivadas de aquellas lejanas decoradas y utilizadas en los Triunfos Romanos, ahora reconvertidas en fantásticos aparatos móviles, permitían llevar en procesión e incluir en el formato lúdico, ajardinados estanques acuáticos y entelequias mismas como la simbólica Cueva, perenne alusión a lo salvaje frente a lo racional, anteriormente mencionado. **FIG. 10.**

El interés por la construcción arquitectónica, en su aplicación escenográfica, en la línea de los diseños mediceos de Parigi forman parte de un capítulo temático rematado con escenas como la décimo novena, con la **Granja deliciosa de Paris** junto a la estampa número veinte, que mostraba a **Júpiter destruyendo la fortaleza**. Así, analizando los fondos escenográficos en los horizontes de las escenas de Burnacini, se aprecian detalles de visiones urbanas y reconstrucciones edilicias cuidadosamente elaboradas. **FIG. 11.**

La décimo sexta, con el **Templo de Palas en Atenas**. *Palas en el ayre sobre una Nube, Sacerdote, Coro de Ministros, y Adraste*. Aparece Atenea sentada sobre pedestal, pero rodeada de una exedra, a la manera de cátedra, con Adrasto presidiendo el grupo. Era este personaje el rey de Argos que tras varios esforzados episodios, entre ellos la muerte de su propio hijo, lograra la conquista de Tebas. Las denominadas dos guerras de Tebas, como la de Troya, sobresalían con honores en los relatos de la épica griega, porque para conseguir la victoria final, Adrasto habría tenido que solicitar la ayuda de Atenas y de su diosa bienhechora, en su doble vertiente protectora de las Armas y de las Letras. La inclusión de cualquier referencia a Palas Atenea completaba las cualidades que se les presumía a personajes objeto del home-

¹⁸ Esther Merino, “De la guerra al espectáculo cortesano: el arte efímero en el Torneo”, en *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la Escenografía*, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 15-44.



Figura 10. Decoración efímera en forma de cueva, durante la celebración del ballet ecuestre de la condesa del aire y del agua, 1667. Viena.

naje, cultivados tanto en su aspecto guerrero como cultural, indispensables ambos para el desempeño de las funciones de gobierno, de la misma forma que constituían el óptimo instrumento para conseguir la Fama inmortal.

La décimo séptima, con el título de **Venus en su estrella**. *Venus*, y *Amor en un Carro de fuego viniendo de la esfera del mismo*. Ante los diversos enfoques del Amor, ideal o aquél poseído por el deseo del goce de la belleza en palabras del neoplatónico Ficino, y el puramente carnal, Venus abarcaba ambas simbologías. En la imagen, Burnacini parece decantarse por la hija de Urano, la Venus *Caelestis*, que pertenece a la esfera de lo inmaterial, frente a la *Vulgaris*, hija de Júpiter y Juno. La figura, por tanto, de la diosa como estrella celestial incidiría en los valores que despertaría en el ser humano, instigándole a la contemplación del Amor como virtud. A partir de la interpretación humanista, esta iconografía se convirtió en parangón del Amor, y sobre todo, rebasada la frontera de 1600, fue desplazándose su representación de la Venus sobre la concha marina y en la cual quedaría Eros tan sólo relegado a la esfera terrenal, hacia esta otra fórmula, casi precursora de iconografía de la Virgen contrarreformista. La identificación de este sentido no sería gratuito a ojos de los espectadores de la época, nada más lejos, puesto que la figura femenina venía a asimilarse con las virtudes y la propia personalidad de la otra protagonista del espectáculo, la emperatriz.



Figura 11. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Diseño de Giovanni Burnacini. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. Júpiter destruyendo la fortaleza, Estampa 20. Detalle.

De hecho, no habría una preferencia por esta forma de representación por su simbología solamente, sino por mostrar los avances en el dominio de la habilidad técnica, que permitiría a los profesionales como el italiano, mantener en el aire ilusorio del escenario a un nutrido grupo de personajes, en torno a dos centenares, según algunos estudiosos del tema.

De la misma manera, otro de los temas de especial relevancia en los espectáculos que componían el término global de la Fiesta, era aquél que hacía referencia a las virtudes guerreras, militares, del monarca absoluto, puesto que sobre el poder militar asentaba la fuente indispensable de las posesiones patrimoniales de los distintos Estados. Por eso mismo, el dios de la guerra por excelencia, Marte, era uno de los pilares esenciales de la mentalidad colectiva social, tanto como personaje protagonista de los espectáculos de glorificación dinástica por excelencia en una época de constantes enfrentamientos bélicos. En una época en la que no existe el aspecto

lúdico en sí mismo, ni el componente estético independiente de un contenido simbólico propagandístico, todo lo relacionado con el dios de la Guerra era asunto preeminente y no podían faltar sus distintas menciones en esta representación laudatoria de los Austrias. Así se puede entender la composición de la escena décimo octava, con la **Fortaleza de Marte**. Como forma parte de ese mensaje iconológico, el final apoteósico, con el Triunfo conjunto de Venus y Marte. **FIG. 12.** *Los Atenenses dan el asalto a la Fortaleza con escaladas y dos elefantes con torres encima, llenas de hombres armados, que igualando la altura de los baluartes intentan expugnarlos, pero por una fuerte salida de los sitiados son constreñidos a retirarse.*

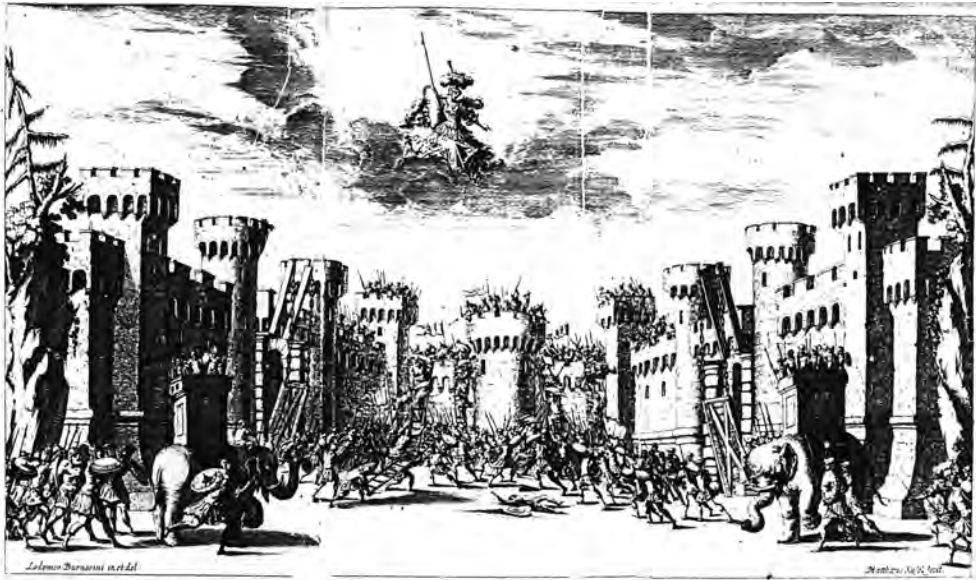


Figura 12. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Diseño de Giovanni Burnacini. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. La fortaleza de Marte.

Desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo, la construcción militar no se erige en base a los elementos del vocabulario de la fortificación abaluartada, plenamente configurada desde los diseños de Francesco di Giorgio Martini en la Nápoles de los Aragón hasta el catálogo de Sebastián Le Pestre Marqués de Vauban para Luis XIV en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII. Más bien al contrario, las torres circulares, las almenas y los rastrillos perforando las altas murallas remiten al perfil encastillado de la poliorcética medieval. Quizás, ese planteamiento de Burnacini a la hora de localizar o “vestir” el paisaje ancestral habitual del señor de la guerra, fuera el más adecuado para que el espectador lo identificara con un contexto de fortaleza como virtud simbólica, a la manera de la misma que se desprendía de los relatos homéricos, demostrando unos modelos de conducta de estos reyes como nuevos héroes, configurando la imagen que habían de presentar ante sus

súbditos. En esta pantalla de ilusorias virtudes, la figura del elefante incide en el mismo sentido de glorificación militar. Se trata de uno de los componentes de la imagen emblemática del Triunfo, y así lo menciona Alciato, retomando las palabras de Plinio¹⁹ en su *Historia Natural*. Solía representarse a este animal, que sobresalía en las batallas desde las hazañas de Aníbal, con torres sobre sus lomos y feroces colmillos destrozando formaciones enemigas.

Hijo de Zeus y Hera, los romanos hicieron protagonista de su cultura bélica a esta divinidad. Frente a visiones despectivas incluso, del Ares griego, como las que se desprenden de relatos como la *Ilíada*, para el mundo latino era uno de los héroes por excelencia, y de ahí la constante búsqueda de una representación cada vez más pavorosa, de fulgurante armadura y todo tipo de atributos propios, de las que extraer un mensaje apotropaico. Por eso, se arengaba con convicción a los héroes romanos a morir en su honor en la *Eneida* por ejemplo. Su hermana, Eride, la Discordia era su acompañante preferida y como tal, precisamente, había provocado el origen del conflicto dirimido en el Juicio de París sobre la belleza de las diosas y la Guerra de Troya como su resultado, de manera que terminar la historia escenográfica con un triunfo, aunque fuera conjunto, con Venus, era una forma de conectar principio y final de la representación, amén de rematar el mensaje de glorificación personal de los dos contrayentes, para cuyo homenaje se había ideado tamaña empresa iconológica.

Por tanto, igualmente habitual en este tipo de espectáculos era la escena en la que se hacía gala de los dichos atributos específicos de dios guerrero, y así la duodécima se titulaba **El Arsenal de Marte**, en la que Venus y Marte se muestran bajo un espacio abovedado, rodeados de columnas con trofeos y armas. El mismo Ludovico Burnacini utilizó ese tema en otros montajes como en las escenografías para *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*, de A. Draghi en 1674, representada en la corte imperial de Viena, con motivo del nacimiento de la archiduquesa Ana María, o *La monarchia latina triunfante*, representada igualmente en la corte de Viena, pero en esa ocasión para celebrar el nacimiento del Archiduque José en 1678.

Y, la última de todas ellas, acaba con la escenificación del **Triunfo de Venus y Marte**. **FIG. 13.** *Parecen en Triunfo Venus y Marte con Cecrope a sus pies encadenado; sentados en un carro traído por dos Leones, en quien los Amores van a caballo, delante se ve la pompa del Triunfo con despojos de Juno, y de Palas, como son cetros, coronas, armas y libros, y los secuaces de Cecrope prisioneros; una figura alada que representa la Victoria en la extremidad del carro levanta sobre la cabeza de Marte una corona triunfal y sobre la de Venus la Manzana de Oro, a quienes va siguiendo una escuadra de soldados.*

La diosa nacida de los atributos sexuales de Urano, rebanados y arrojados al mar por su hijo Cronos, no auguraba tan buena fortuna entre los relatos míticos del Panteón Olímpico, como la que llegó a tener la diosa de la Belleza y del Amor por antonomasia. Protagonista indiscutible de la historia del Juicio de París, y a la postre vencedora del certamen, Afrodita no tenía demasiada buena fama, pese a todo, por la veleidad de su conducta, extensible a los enamorados en estado de gracia, así como por las infidelidades al esposo que le fue asignado por Júpiter, Hefesto. Entre

¹⁹ Op. cit, p. 164.



Figura 13. *La manzana de oro*, Francesco Sbarra, 1668. Diseño de Giovanni Burnacini. Biblioteca Nacional de Madrid. R/19783. El triunfo de Venus y Marte.

todas ellas, la más famosa sería aquélla que la convirtió en amante de Ares, y de cuya tumultuosa unión nacieron, entre otros, Eros y Armonía. Precisamente era esta cualidad resultante de toda la historia narrada anteriormente la que se ensalzaba de forma recurrente con esta fórmula del Triunfo conjunto de ambos dioses, Venus y Marte. El mensaje subliminal de todo el relato escenificado había de conducir a la creencia de que con el matrimonio, perfectamente organizado y premeditado por otra parte, de los dos contrayentes, Leopoldo y Margarita, se lograría la unificación de ambas ramas del Imperio de los Habsburgo, así como la prosperidad material de los territorios amparados bajo su gobierno, y finalmente, la Armonía metafísica del microcosmos de sus posesiones patrimoniales, fusionados con el resto del macrocosmos universal. Más que un Triunfo, realmente se ejemplarizaba la Apoteosis de la dinastía, la misma que se desprendía de la conjunción final de ambos dioses.

El estilo de la imagen diseñada por Burnacini se basa en las formas colosales, de fantásticos atlantes, mascarones grotescos, estípites en su función de soporte de una arquitectura fuera de todo orden más o menos reconocible en ciertos elementos aislados y coronada de balaustres sobre los que se asientan angelotes, los *puttis* del séquito de Venus.

El concepto de Triunfo tenía en la Europa Moderna especial raigambre. La tradición iconográfica se remonta a los Triunfos de generales y emperadores romanos, en su forma habitual de publicitar sus victorias militares en todos los territorios del

Imperio. Como en otros muchos elementos de las Artes y las Artes Plásticas, asumieron conocimientos y prácticas anteriores, y en este sentido, la influencia de la figura de Alejandro les sirvió como modelo a emular. Organización de desfiles, procesión de bagajes militares, carruajes y decoraciones efímeras para conmemorar las entradas en las ciudades conquistadas por el macedonio se convirtieron en fuente de inspiración primigenia. A ello habían contribuido en gran medida las labores de recuperación de la cultura grecolatina, realizada por los artistas del Renacimiento, y en este capítulo tienen especial relevancia algunas de las narraciones de Petrarca, en su obra dedicada a celebrar las victorias de Escipión El Africano, los textos reeditados de Tito Livio, Plutarco o Flavio Josefo y ya iconográficamente hablando, los llamados Triunfos de Mantegna, unas imágenes que recreaban todo ese complejo simbolismo de motivos laudatorios, para los Gonzaga en el *Castello* de Mantua²⁰. La instrumentalización de dicha fórmula ya se puede apreciar en monarcas especialmente visionarios como Maximiliano de Austria, en la empresa monumental que constituía la recreación de un triunfo portátil, a base de xilografías diseñadas y realizadas por los principales artistas alemanes del entorno de Dürero.

Desde luego, tanto el libreto de Sbarra y Cesti, como el diseño de las decoraciones escenográficas de Burnacini, responden a los usos y costumbres en los espectáculos de la segunda mitad del siglo XVII. En líneas generales, estos asuntos asientan sobre las aportaciones renacentistas en la creación del espacio escénico ilusionístico, basado en la perspectiva científica, la llamada ventana albertiana, según la cual se configuraba dicho espacio ilusionístico como si el espectador se asomara y asumiera una visión verosímil, la prolongación del espacio real. Por otra parte, igualmente es fruto de esta evolución la consecución de un edificio independiente, una Sala de Fiestas, desbordando los límites estrictos de la función de la construcción teatral. Y, finalmente, el gran avance en esta materia es la definición de la profesión específica del Escenógrafo. Vitruvio, Francesco di Giorgio Martini, Cesariano, Bárbaro, Palladio. Sus textos y tratados, entre otros, contribuyeron a la codificación del tema del espectáculo, cuya diversificación se enmarca en el término global de la Fiesta Moderna, ilustrado en el catálogo de Serlio.

Rebasada la frontera de 1600, este manual recopilatorio de imágenes y las rudimentarias técnicas empleadas sobre la escena, seguían teniendo vigencia, aunque requerían una actualización. El público cada vez se mostraba más ávido de sorpresas, demandaba una agilidad en cambios o mutaciones, a veces rayanas en el peligro a la integridad física de los intérpretes. Lo más significativo radica en el interés por romper la ilusión escenográfica que permitiera apreciar el artificio, para lo cual, aún manteniendo el cuadro esencial de la pirámide escalonada con vértice en el horizonte del telón de fondo, se abrieron los laterales, mediante el uso de bastidores sobre carriles. Además, desde la reforma del Teatro Farnese por Aleotti en torno a 1618, se acotó la Escena con el Arco de Proscenio y la utilización de los Telones de

²⁰ Se puede advertir en las imágenes tales, como este Triunfo de la Fama, de una edición de 1488, de *I Trionfi* de Petrarca. O en la reproducción de la carroza de Los triunfos de César, una de las nueve tablas a tamaño natural, realizadas por el pintor Mantegna, entre 1486 y 1492 aproximadamente, bajo el mecenazgo de Ludovico Gonzaga, de las que se recoge noticia en el libro de Roy Strong, *Arte y poder*, 1984, anteriormente mencionado.

Boca la romana. A todo esto se sumó el desarrollo ingente de la maquinaria, los denominados ingenios y aparatos, ahora reconvertidos en las omnipresentes tramo-
yas, que multiplicaron el desplazamiento en el escenario y con ello, la complicación de la trama, casi hasta la extenuación.

Se hizo necesaria una revisión de las nuevas aportaciones, que desde el punto de vista teórico vinieron de la mano de autores como Nicoló Sabbatini, con la publicación específica de sus *Pratica per fabricare scene e machina ne'teatri* en 1638. La gran aportación de la obra radicaba en su definitiva explicación de la escenografía preferencial monofocal tanto como múltiple. Otro de los textos significativos de la época fue la *Perspectiva pictorum ed architectorum* de Andrea Pozzo, publicado en Roma en 1693. En otros Tratados genéricos dedicados a la Arquitectura se encuen-



Figura 14. Joseph Furtenbach, *El Viejo* (1591-1667), *Arquitectura civil*, ulm 1628, “Decorado de teatro: scena cómica”.

tran noticias relativas al tema de las decoraciones efímeras, y en ese volumen de información destaca la vigencia de las calles descritas por Vitruvio para cada uno de los primigenios géneros dramáticos mencionados por Aristóteles, y que la práctica totalidad de los artistas del Renacimiento quisieron ilustrar, ensayando sobre sus tramas la perspectiva matemática sobre la que trabajaron denodadamente precursores como Luca Paccioli o Brunelleschi. Así, se puede contemplar en la obra de Joseph Furtenbach el Viejo (1591-1667), titulada *Architettura civile*, publicada en Ulm en 1628, una lámina encuadrada bajo el epígrafe de “Decorado de teatro: Scena Cómica”, con una evidente deuda estilística sobre los modelos de Serlio. **FIG. 14.**

El apellido de los Bibbiena remite a una familia de origen boloñés, como los Burnacini, de prolífica actividad relacionada con la Escenografía, tomando el testigo de muchos de los personajes mencionados a lo largo de esta reflexión, y especialmente en el ámbito austriaco en el que desarrollaron su trabajo los Burnacini a lo largo de la segunda mitad del Seiscientos. Fernando Galli, arquitecto y escenógrafo publicó dos Tratados antológicos al respecto, *L'architettura civile*, 1711 y *Direzione Della Prospectiva*, en 1732, en los que se ocupaba de la perspectiva teatral. Aún reconociendo la influencia de Giulio Troili, su maestro, proponía por su parte la resolución de la perspectiva escénica asumiendo directamente la preeminencia de la perspectiva como instrumento de organización escénica, en base a las aportaciones sumamente esclarecedoras de Danti en sus comentarios al texto de Vignola. Se encuentran así todo tipo de fórmulas en la colocación de bastidores frontales y laterales, asumiendo las distorsiones propias de la ampliación de la visión oblicua, una suerte de anamorfosis escénica, junto a la asunción, igualmente, de la multiplicidad de puntos de vista, ya anunciada por Sabatini, la *scena per angolo*, hasta el punto de que algunos lo han llegado a denominar “*manierismo escenográfico*”²¹. El hijo de Fernando, Giuseppe se formó en el taller del padre, llegó a ser nombrado *Ingeniero de teatro de su majestad imperial*, Carlos VI, en 1716, y con ese cargo realizó numerosos decorados para los espectáculos de la corte de Viena a mayor gloria de la monarquía absoluta, siguiendo los preceptos de la perspectiva angular. En 1740 se publica su *Architettura y perspectiva*, en el que se incluyen ilustraciones sobre decoraciones festivas, como la ya mencionada “Perspectiva teatral ajardinada con dos actores”, así como esta lámina titulada “Arquitectura de fantasía gótica”²², presagiando el agotamiento de los excesos artísticos del Barroco y los cambios de rumbo a continuación, buscando nuevos modelos en todos los estilos del pasado, empezando por el Neoclasicismo y los *Revivals*, los Historicismos del siglo XIX, que ya son otra historia. **FIG. 15.**

²¹ Explica estos matices, como las diferencias entre la perspectiva frontal y la perspectiva angular con exceso de punto de fuga lateral, Javier Navarro de Zubillaga, en “Perspectiva teatral”, uno de los capítulos del libro *Imágenes de la Perspectiva*, Siruela, Madrid 1996, pp. 337-345.

²² En AA.VV, *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la Actualidad*. Taschen 2003, p. 163.



Figura 15. Giuseppe Bibbiena, *Arquitectura y perspectiva*, 1740. “Arquitectura de fantasía gótica”.