

La Edad Moderna a través de la metáfora del *theatrum mundi*: cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia

Daniel Martín Sáez¹

Recibido: 08/10/2019 / Aceptado: 17/04/2020

Resumen: En este artículo tratamos de comprender la importancia de la metáfora del *theatrum mundi* para la configuración de la Edad Moderna. Tras una breve introducción sobre la idea de Edad Moderna, tratamos la distinción entre antiguos y modernos desde la perspectiva del descubrimiento de América, argumentando que la idea del globo, plasmada en la cartografía, determinó la metáfora del mundo como teatro, afectando a muy diversos saberes, desde la astronomía hasta la teología. A continuación, mostramos el componente geopolítico de la metáfora, ligada a la idea del imperio global, los estados modernos y las grandes ciudades. Dedicamos un apartado especial a mostrar varios ejemplos melodramáticos, sobre todo operísticos, donde la metáfora del *theatrum mundi* alcanzó su punto culminante, ligada precisamente a las ciudades europeas y su lugar en el mundo. Finalmente, analizamos las implicaciones que ha tenido esta metáfora en la constitución de la filosofía de la historia, una disciplina esencialmente vinculada a la Edad Moderna.

Palabras clave: Edad Moderna, metáfora, *theatrum mundi*, ópera, filosofía de la historia

[en] The Modern Age through the *theatrum mundi* metaphor: cartography, astronomy, opera and philosophy of history

Abstract: In this article I try to understand the importance of the *theatrum mundi* metaphor for the configuration of the Modern Age. After a brief introduction on the idea of Modern Age, I study the distinction between ancient and modern from the perspective of the discovery of America, arguing that the idea of globe, embodied in cartography, determined the metaphor of the world as theater, affecting a wide range of disciplines, from astronomy to theology. Next, I show the geopolitical component of the metaphor, linked to the idea of global empire, modern states and big cities. I dedicate a special section to show several melodramatic examples, mainly operatic, where the *theatrum mundi* metaphor reached a culminating point, linked to the European cities and their place in the world. Finally, I analyze the implications this metaphor had on the constitution of the philosophy of history, a discipline essentially linked to the Modern Age.

Keywords: Modern Age, metaphor, *theatrum mundi*, opera, philosophy of history.

Sumario. 1. Introducción: la pregunta por la Edad Moderna, 2. La conquista del globo como clave del *theatrum mundi* moderno, 3. El trasfondo teológico-político de la metáfora del moderno *theatrum mundi*, 4. La metáfora del *theatrum mundi* en el ámbito melodramático, 5. La filosofía de la historia y el *theatrum mundi*

Cómo citar: Martín Sáez, D. (2020): La Edad Moderna a través de la metáfora del *theatrum mundi*: cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia, en *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 37 (2), 247-258.

1. Introducción: la pregunta por la Edad Moderna

La pregunta por la Edad Moderna no es una pregunta cualquiera. Es la pregunta más importante de la filosofía de la historia, disciplina que es, de hecho, un

índice y un factor de esa Edad que pretende comprender. La Edad Moderna es la primera que se concibe a sí misma con el nombre que ha llegado a nuestros días², distinguiéndose de épocas pasadas y planteando su presente como una época radicalmente nueva³, algo

¹ Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-6780-5220>
daniel.martins@uam.es

² En palabras de Hans Blumenberg, es “la única y la primera en entenderse a sí misma como una época”, contribuyendo así a “crear las otras épocas” (*La legitimación de la Edad Moderna. Edición corregida y aumentada*, trad. de Pedro Madrigal, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 116).

³ Hans Blumenberg reconoce que “una conciencia de separación decidida respecto al pasado como la que se ha dado al principio de la Edad Moderna no puede pedirse, del mismo modo, de ninguna otra época” (*La legitimación*, p. 460).

que ni siquiera el cristianismo pretendió hacer frente a la Antigüedad.⁴ La división de la historia en Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna no aparece hasta 1685, en la obra de Cristóbal Cellarius.⁵ No por casualidad, entre los siglos XVI y XVII surgen todo tipo de historias llamadas a tener una larga influencia, como *Historiae de rebus Hispaniae* (1592) del jesuita Juan de Mariana, obra traducida al español en 1601, que fue “durante más de dos siglos el gran referente de la historiografía española”, siendo, junto a las obras de Esteban de Garibay, “las primeras expresiones dignas del nombre de historias de España”.⁶ También surgen entonces las primeras “historias” académicas de la filosofía.⁷

La idea de una edad nueva opuesta al periodo precedente cristaliza, sobre todo, durante el denominado Renacimiento. Cuando Filippo Brunelleschi culmina su famosa cúpula en 1436, Leonardo Alberti se refiere al arquitecto como alguien capaz de realizar un ingenio que “entre los antiguos no se sabía ni se conocía”,⁸ y algo parecido hace el obispo Andrea Giovanni de Bussi en 1469, cuando apela a una *media tempestas* en su elogio al cardenal Nicolás de Cusa, para distinguirlo como un autor moderno.⁹ En el ámbito del teatro italiano, una obra como *I suppositi* (1509) de Ludovico Ariosto se presenta como “por moderna, toda deleitable”,¹⁰ y lo mismo hace Baldassare Castiglione en su edición de *La calandria* (1513) del cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, cuando afirma que la obra está escrita “en prosa, no en verso; moderna,

no antigua; vulgar, no latina”.¹¹ La recuperación de los saberes antiguos y su difusión por medio de la imprenta extienden esta idea desde la tragicomedia de Giovanni Battista Guarini hasta la nueva poética de Lope de Vega.

En el ámbito musical, la distinción entre música antigua y moderna aparece en el *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei y en el *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1602) de Girolamo Mei, ambos esenciales en el nacimiento de la poética operística, que aparece después en el tratado de Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra* (c. 1640) y en la *Defensa de la música moderna* (1649) de Juan IV, publicada también en italiano.¹² Lo mismo ocurre en el ámbito instrumental. Baste citar las *Sonate concertate in stil moderno* (1621) de Dario Castello o las *Sonate, symphonie, canzoni... con altre curiose & moderne inventioni* (c. 1626) de Biagio Marini, ligadas a la “revolución” en la composición instrumental que dio lugar al repertorio de las décadas 1610-1630, reconocido como “fundacional del canon instrumental de la música Occidental”.¹³ Todo ello está ligado al “nuevo sentido de la historia” del siglo XVII destacado por el musicólogo Tim Carter,¹⁴ que refuerza las famosas querellas entre antiguos y modernos.¹⁵

Pero la distinción entre antiguos y modernos llegó a su punto culminante en torno al descubrimiento de América, que supuso la consolidación del “primer imperio moderno global del mundo”,¹⁶ llamado a marcar la historia de los próximos siglos. No hemos de olvidar que ese imperio “duró más de trescientos años, más que el Imperio británico, el francés, el holandés o el ruso”,¹⁷ conformando en gran medida el mundo tal como lo conocemos hoy. En el primer párrafo del Argumento de la *Brevísima* de Bartolomé de las Casas se describe así esta novedad histórica:

⁴ Como subraya Hans Blumenberg, “sólo en época muy tardía se ha puesto el cristianismo a reivindicar el haber introducido una nueva fase de la historia. Al principio eso le estaba totalmente vedado, a causa de su animadversión, de signo escatológico, a la historia” (*La legitimidad*, p. 465).

⁵ CHRISTOPHORI CELLARI: *Historia Antiqua. Multis accessionibus aucta et emendata, cum notis perpetuis et tabulis synopticis*, Sumtu Io. Bielckii, Bibliop. Jen., Typis Fridem. Hetstedii, 1685. Además de la edad antigua del título, en el “Praefatio ad lectorem” distingue con claridad tres edades: “Accedit doctiorum loquendi consuetudo, qui illa Medii Aevi vocant, quae in barbara saecula inciderunt, aut ab illis abfuerunt propius. Accommodatius ergo facturi videmur, si antiquam ad Constantinum Magnum: medii aevi historiam, ad Constantinopolis expugnationem: nouam denique, ad nostra tempora” (ff. 3 y 4 del Prefacio). La distinción es aún más evidente en una obra posterior del mismo autor, *Historia nova, hoc est XVI et XVII saeculorum, qua eiusdem auctoris historiae, antiqua et medii aevi, ad nostra tempora continentur ordine proferuntur, cum notis perpetuis et indice rerum*, Sumtu Io. Bielckii, Bibliop. Jen. Litteris Chr. Henckelii, 1696.

⁶ PABLO FERNÁNDEZ ALBALADEJO: *La crisis de la Monarquía*, Crítica/Marcial Pons, Barcelona, 2009, p. IX.

⁷ Véase GIOVANNI SANTINELLO, ET AL. (eds.): *Models of the History of Philosophy, vol. I. From its origins in the Renaissance to the 'Historia Philosophica'*, Kluwer Academic Publishers, Londres, 1993: “Interest in the history of the history of philosophy is not new. As early as the seventeenth century, when the field began to be clearly defined as an historical genre...” (p. XIII).

⁸ “appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto» (cit. en apéndice en MARY PARDO: “On the Identity of ‘Masaccio’ in L. B. Alberti’s Dedication of Della Pittura”, en JOHN MARINO & MELINDA SCHLIT: *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History*, University of Rochester Press, 2001, p. 242).

⁹ “vir ipse, quod rarum est in Germanis, supra opinionem eloquens et latinus, historias idem omnes non priscas modo, sed mediae tempestatis tum veteres tum recentiores usque ad nostra tempora memoria retinebat” (cit. en ANGELO MAZZOCCO & MARC LAUREYS: *A New Sense of the Past: The Scholarship of Biondo Flavio (1392-1463)*, Leuven University Press, 2015, p. 153, nota 9).

¹⁰ “per moderna, tuta delectevole» (cit. en DOUGLAS RADELIF-UMSTEAD: *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, University of Chicago Press, 1969, p. 73).

¹¹ “In prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina» (FRANCO RUFFINI: *La Calandria. Commedia e festa al Rinascimento*, Cuepress, Bologna, 2015, p. 98).

¹² Biblioteca Nacional de España, M.FOLL/215/9.

¹³ REBECCA CYPRESS: “‘Esprimere la voce umana’: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century”, *The Journal of Musicology*, vol. 27, nº 2 (2010), p. 192. Véase también su *Curious & Modern Inventions. Instrumental Music as Discovery in Galileo’s Italy*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016, pp. 3-7.

¹⁴ TIM CARTER: “The Concept of Baroque”, en JAN HAAS (ed.): *European Music, 1520-1640*, Boydell & Brewer, 2006, pp. 51-4.

¹⁵ Desde HIPPOLYTE RIGAUD: *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Librairie de L. Hachette, Paris, 1856, estas discusiones se comprendieron a menudo bajo el momento francés, remontable a la denuncia de Bois Robert contra los antiguos de 1635 en la Académie Française, pero estas disputas fueron precedidas por los momentos español e italiano. Cf. GIACINTO MARGIOTTA: *Le origine italiane della ‘Querelle des Ancien et des Modernes’*, Studium, Roma, 1953; JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Moneda y Crédito, Madrid, 1966; MARC FUMAROLI: *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y los Modernos*, Acantilado, Barcelona, 2008; ELIZABETH CROPPER: “Ancients and Moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the Experience of Modern Art”, en JOSEPH MARINO & MELINDA SCHLIT: *Perspectives on Early Modern and Modern Intellectual History: Essays in Honor of Nancy S. Struever*, University of Rochester Press, 2001, pp. 303 y ss.

¹⁶ THOMAS J. DANDELET: *La Roma española (1500-1700)*, trad. De Lara Vilà Tomás, Crítica, Barcelona, 2002, p. 20; también en su “The imperial Renaissance” en JEFFRIES MARTIN (ed.): *The Renaissance World*, Routledge, New York and London, 2007, p. 320.

¹⁷ HUGH THOMAS: *El imperio español. De Colón a Magallanes*, Planeta, Barcelona, 2014, p. 5.

Todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno, y después en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las ha vivido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas, por hazañosas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo.¹⁸

Nuestra intención es comprender hasta qué punto esta imagen del nuevo mundo sirvió para comprender la Edad Moderna, y es aquí donde la metáfora del *theatrum mundi* muestra su importancia.

2. La conquista del globo como clave del *theatrum mundi* moderno

A través de la idea del globo, la conquista de América hizo posible toda una serie de cambios en nuestra idea del mundo, no sólo a nivel geográfico, sino también cosmológico, geopolítico, religioso, antropológico, civilizatorio, gnoseológico. Ante todo, América supone la desaparición de la *ecumene*, entendida como un terreno plano, extrañamente (o divinamente) no sumergido bajo el agua,¹⁹ haciendo implausible la milenaria teoría de los cuatro elementos y, por tanto, la teoría del movimiento desde Aristóteles.²⁰ Al mismo tiempo, implica la aniquilación de los antiguos mapas tripartitos (o trinitarios) de T en O con centro en Jerusalén, como el que encontramos en la *Comedia* de Dante, al tiempo que se hace evidente la desobediencia del mandato evangelizador, como hizo notar López de Gomara.²¹

En este proceso, la cartografía jugó un papel crucial. Los nuevos mapas ayudan a consolidar la idea moderna de Europa, que empieza a sustituir gradualmente la idea de Cristiandad,²² como “primera y principal parte

del Mundo”, por utilizar la expresión de Cesare Ripa,²³ precisamente bajo la idea de un teatro mundial (un teatro del mundo) al que desde entonces se buscará siempre un nuevo centro, ya necesariamente alejado de Jerusalén. Una obra clave en este proceso fue el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius, dedicado a Felipe II,²⁴ del que se vendieron miles de copias hasta el siglo XVIII.²⁵ En su portada, Europa aparece como reina suprema, con la corona y el cetro del poder político, pero también como la máxima autoridad religiosa, como simboliza el *globus cruciger*, que cobra así un sentido nuevo. El planeta se ha convertido en un espacio delimitable bajo la idea del teatro, con Europa como protagonista. Cuando el *Theatrum* se traduce al español en 1588, el *salvador mundi* representado por el globo y la espada pasa a ser un imperio concreto, heredero de la *Europa Regina* de Carlos V.

No por casualidad, surge entonces la idea del “atlas”, cristalizada en el *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* (1595) de Mercator, en los famosos atlas de Joan Blaeu y en el *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun, donde las ciudades se han convertido ya en una parte del nuevo globo, incapaz de todo estatismo. Ortelius entiende la geografía como “ojo de las Historias”.²⁶ Los mapas no están ahí en lugar de una realidad espacial estática y especulativa, sino del escenario circular y temporal de las lizas humanas, donde la propia geografía está sujeta a la historia.²⁷ También surge entonces el nuevo “derecho internacional”, ligado a figuras como Francisco de

¹⁸ BARTOLOMÉ DE LAS CASAS: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de André Saint-Lu, Cátedra, Madrid, 1999, p. 79.

¹⁹ W. G. L. RANGLES: *De la tierra plana al globo terrestre. Una rápida mutación epistemológica, 1480-1520*, trad. de Angelina Martín del Campo, FCE, México, 1990.

²⁰ Véase MAURICE A. FINNOCHIARO: *Defending Copernicus and Galileo. Critical Reasoning in the Two Affairs*, Springer, London and New York, 2010, pp. 4-5, n2.

²¹ E. g., FRANCISCO LÓPEZ DE GOMARA: *Historia general de las Indias, Ayacucho, Venezuela, 1978*. Tras recordar que San Agustín negaba la existencia de antípodas, sostiene: “Nególos, según yo pienso, por no hallar hecha memoria de antípodas en toda la Sagrada Escritura; y también por quitarse de ruido, a lo que dicen. Casi confesara que los había, no pudiera probar que descendían de Adán y Eva, como todos los demás hombres de este nuestro medio mundo y hemisferio, a quien hacían ciudadanos y vecinos de aquella su ciudad de Dios, pues la antigua y común opinión de filósofos y teólogos de aquel tiempo era que, aunque los había, no se podían comunicar con nosotros, a causa de estar en el otro hemisferio y media bola de la tierra, donde era imposible ir y venir, por estar entre medio muy grande y no navegable mar, y la tórrida zona, que atajaban el paso” (p. 15).

²² Véase MARK GREENGRASS: *La destrucción de la Cristiandad. Europa 1517-1648*, trad. de Juanmari Madariaga, Tomás Fernández y Beatriz Eguibar, Pasado y Presente, Barcelona, 2015. Cf. ALBERTO TENENTI: *La Edad Moderna. XVI-XVIII*, trad. de Ignasi Riera, Crítica, Barcelona, 2012: “Mientras que en 1450 era aún una palabra docta, un siglo más tarde ‘Europa’ se convirtió en término de uso común, sustituyendo a ‘Cristiandad’ como designación de conjunto” (p. 57). Una obra interesante en este sentido es la *Europae Speculum* (1605) de Edwin Sandys. Véase MARY ELLEN HENLEY: *Sir Edwin Sandys’s Europae Speculum: A Critical Edition*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of British Columbia, 2001.

²³ CESARE RIPA: *Iconologia, o vero Descrittione d’imagini delle virtù, vittì, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Pietro Paolo Tozzi, Padova, 1611, p. 356.

²⁴ ABRAHAM ORTELIUS: *Theatrum Orbis Terrarum*, Aegid. Coppenium Diesth, Amberes, 1570. Véase JAMES A. WELU: “The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands”, en DAVID WOODWARD: *Art and Cartography: Six Historical Essays*, The University of Chicago Press, 1987, pp. 147-173.

²⁵ JOHN RENNIE SHORT: *Making Space: Revisioning the World, 1475-1600*, Syracuse University Press, New York, 2004: “The book was hugely successful. Between 1570 and 1598, 2200 copies were sold. It was first published in Latin and later in Dutch, German, French, Spanish, Italian, and English. Further materials were added in later editions. The 1570 edition has 50 sheets, while the Italian edition of 1612 had 129. The book was printed as late as 1724, and almost 7300 copies in eighty-nine editions were eventually printed. Amazingly, 2000 copies still exist” (p. 75).

²⁶ “A los benevolos lectores”, en ABRAHAM ORTELLO: *Theatro d’el Orbe de la tierra*.

²⁷ Véase MERCEDES MAROTO CAMINO: *Producing the Pacific: Maps and Narratives of Spanish Exploration (1567-1606)*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2005: “Ortelius’ *Theatrum* thus set down the intimate relationship between map and narrative, further suggesting the impossibility of separating geography from history, and religion from the idea of the world as theater. This interdependence is also seen in the development of the *Theatrum* from its first publication to the numerous editions, translations and additions it underwent in the following decades. The success of the *Theatrum* led to its increase in size and its eventually being made into a pocket edition, the *Epitome*, which made the atlas cheaper and more widely available. After the atlas had gone through the multiple editions and translations that made his compiler wealthy and renowned, Ortelius complemented it from 1598 with a section dedicated to “The Geography of Holy Writers”, in the *Parergon*. This addition to the *Theatrum* included maps of ancient civilization drawn up by Ortelius. The relationship between history, religion, geography and the idea of the world as a stage is prominent in this section, which John Gillies calls a ‘historical geography’” (p. 88).

Vitoria,²⁸ y se inician las discusiones sobre la naturaleza de los denominados indios, como la protagonizada por Las Casas y Sepúlveda,²⁹ un debate “único en la historia de los imperios”.³⁰ A lo largo del siglo XVII, el jurista Juan de Solórzano y Pereyra establecerá las bases del llamado “derecho indiano”,³¹ que implica una nueva idea de hombre, posibilitando con el tiempo la idea de los derechos humanos, que algunos remontan precisamente a figuras como Las Casas o Pedro de Claver.³²

La circunnavegación de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano, culminada en 1522, mostró por vez primera la capacidad del hombre para actuar en ese teatro, ofreciendo una imagen demiúrgica del hombre, que también tuvo su momento en el nuevo urbanismo. En su monográfico sobre las ciudades de la América hispana, Lucena Giraldo considera que, pese a la importancia del urbanismo durante las conquistas, “su estudio ha sido descuidado hasta hace relativamente poco”, impidiendo comprender que “el colosal proceso urbanizador acontecido en América entre 1492 y 1810 constituyó un fenómeno único en la historia de la humanidad por su densidad, equilibrio y continuidad en el tiempo”.³³

²⁸ Véase FRANCISCO DE VITORIA: *Sobre el poder civil. Sobre los indios. Sobre el derecho de la guerra*, ed. de Luis Frayle Delgado, comentario crítico de José-Leandro Martínez-Cardós Ruiz, Tecnos, Madrid, 2012, p. IX. Según Frayle Delgado, Vitoria “puso los fundamentos jurídicos para tratar de conocer la legitimidad o no legitimidad de la conquista, con una visión universalista y moderna del derecho de gentes” (p. XXIII). También Martínez-Cardós sostiene que “Vitoria es seguramente la figura más destacada del siglo XVI entre los escritores de lo que después se llamaría derecho internacional” (p. XXXVII).

²⁹ Véase DOMINGO DE SOTO: *Controversias entre Bartolomé de las Casas (Obispo que fue de Chiapas) y Ginés de Sepúlveda (Cronista del Emperador)*, Edición facsímil, Maxtor, Valladolid, 2006.

³⁰ Véase HUGH THOMAS: *El imperio español. De Colón a Magallanes*: “En las reuniones de la comisión se dijeron algunas cosas insólitas, aunque debemos reconocer que este debate fue único en la historia de los imperios. ¿Inspiraron Roma, Atenas o Macedonia semejante debate acerca de sus conquistas? ¿Lo inspiraron Francia o Rusia? ¿Hubiese optado la Corona británica por organizar tan docto debate en Oxford para especular sobre si era jurídicamente justa la guerra contra los Ashanti o los afganos? La sola idea resulta risible” (p. 351).

³¹ No menos interesantes son los resultados artísticos de esta situación. Véase IRELI ELIZABETH CHÁVEZ-BÁRCENAS: *Singing in the City of Angels: Race, Identity, and Devotion in Early Modern Puebla de los Angeles*, A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Recommended for Acceptance by the Department of Music, 2018, que ha estudiado estos villancicos y ha recordado la importancia de la música en el Nuevo Mundo para comprender el siglo XVII, a menudo minusvalorada junto a la música de todo un imperio, en favor de una visión centrada, precisamente, en la ópera italiana. Entre los villancicos para Navidad compuestos por Gaspar Fernández para Puebla en 1611, encontramos a un indio sumido en la pobreza que se compara con los ricos españoles y a un esclavo africano que intenta celebrar la Navidad, ambos presentados como ejemplos de piedad cristiana.

³² Su correligionario JOSEF FERNÁNDEZ: *Apostolica, y penitente vida de el V. P. Pedro Claver, de la compañía de Jesus*, Diego Dormer, Zaragoza, 1666, ya le presenta como “aethiopum semper servus”, dibujando la figura de un religioso respetuoso con los esclavos, trabajando para ellos “con tan alegre diligencia, como si no tuviera en aquel empleo, otro oficio que servir, haciéndolo esclavo de los esclavos el amor de Christo” (p. 141).

³³ MANUEL LUCENA GIRALDO: *A los cuatro vientos: las ciudades de la América hispánica*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006, p. 21. Una de las pocas panorámicas de ciudades americanas que conservamos de este periodo, atribuida a Juan Gómez de Trasmonte y datada en 1628, está dedicada a la Ciudad de México. Es “casi la única representación de la ciudad en el siglo diecisiete”, según PRISCILLA CONNOLLY: “¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la ‘Forma y Levantado de la Ciudad de México’ de 1628 de Juan Gómez de Trasmonte”, *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, n° 66 (2008), p. 116. Cf. RICHARD BOYER: “La ciudad de México en 1628: La visión de Juan Gómez de Trasmonte”, *Historia Mexicana*, vol. 29, n° 3 (1980), pp. 447-471.

Esto hace comprensibles las palabras de José de Acosta, cuando se refiere a la “redondez del mundo”, a la eliminación del “caos infinito” que los filósofos antiguos habían imaginado y a la idea de que la Tierra está ahora “sujeta a los pies de un hombre”.³⁴

Esto supone también una nueva forma de conocimiento y una nueva idea sobre su legitimidad. Koseleck ha definido la Edad Moderna como un periodo en que se establece un “abismo” entre el pasado y el futuro, entre el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativas”,³⁵ que neutraliza la idea de historia como *magistra vitae*. El denominado “nuevo mundo” no se puede parangonar a ninguna otra experiencia histórica, y además hace evidente el diverso perfeccionamiento de las distintas sociedades, contribuyendo a posibilitar la idea de progreso, ligada a la ciencia y la tecnología. Cada vez son más los estudiosos que defienden la necesidad de retrotraer la denominada “revolución científica” a la conquista del globo, no sólo por la conexión entre ciencia, experimentación y observación en las expediciones y en el trabajo cotidiano de la Casa de la Contratación de Indias,³⁶ ocultada en parte por la “leyenda negra”,³⁷ sino también por sus componentes tecnológicos, que las visiones teoreticistas de la ciencia tienden a minusvalorar.³⁸

La idea de *curiositas* también aparece vinculada a esta nueva idea teatral. En la traducción de Cristóbal de las Casas de la famosa obra de Solinus, *De las cosas maravillosas del mundo* (1573), su editor se refiere a “la grandeza admirable deste mundo, y la variedad de cosas de que hermosamente esta adornado”, que despierta en los hombres (“que curiosamente se detienen a contemplarlo”) “un extraño desseo de ver y gozar este teatro”, pareciendo “que dessean

³⁴ JOSÉ DE ACOSTA: *Historia natural y moral de las Indias*, Red, Barcelona, 2018: “¿Quién dirá que la nao Victoria, digna, cierto, de perpetua memoria, no ganó la victoria y triunfo de la redondez del mundo, y no menos de aquel tan vano vacío, y caos infinito que ponían los otros filósofos debajo de la tierra, pues dio vuelta al mundo, y rodeó la inmensidad del gran océano? ¿A quién no le parecerá que con este hecho mostró, que toda la grandeza de la tierra, por mayor que se pinte, está sujeta a los pies de un hombre, pues la pudo medir?” (p. 21).

³⁵ REINHART KOSELECK: *Pasado futuro*, p. 351.

³⁶ Véase JORGE CAÑIZARES-ESGUERRA: *Nature, Empire and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World*, Stanford University Press, Stanford, 2006 y, sobre todo, ANTONIO BARRERA-OSORIO: *Experiencing Nature: The Spanish American Empire and the Early Scientific Revolution*, University of Texas Press, Austin, 2006.

³⁷ VÍCTOR NAVARRO BROTONS & WILLIAM EAMON (eds.): *Más allá de la leyenda negra. España y la Revolución Científica*, PUV, Valencia, 2007. Para una discusión genérica, donde se recoge la ausencia de España en bibliografía especializada, véase MAURICIO NIETO OLARTE: “Ciencia, imperio, modernidad y eurocentrismo: el mundo atlántico del siglo XVI y la comprensión del Nuevo Mundo”, *Historia Crítica Edición Especial* (2009), pp. 12-32; cf. ANTONIO SÁNCHEZ & ENRIQUE LEITÃO: “La ciencia ibérica: ¿aparte o parte de la ciencia moderna?”, *Revista de Occidente*, n° 433 (2017), pp. 5-18.

³⁸ Sobre la idea de “revolución científica” véase MIKULÁS TEICH: *The Scientific Revolution Revisited*, Open Book Publishers, Cambridge, 2015. Cf. DANIELA BLEICHMAR, PAULA DE VOS, KRISTIN HUFFINE & KEVIN SHEEHAN: *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, Stanford University Press, Stanford, 2009; DAVID GOODMAN: “The Scientific Revolution in Spain and Portugal”, en ROY PORTER & MIKULÁS TEICH: *The Scientific Revolution in National Context*, Cambridge University Press, 1992.

unas alas, con que puedan ligeramente discurrir por tantas y tan extrañas tierras, y diversísimas nasciones como en el ay, por tantos pueblos, de formas y costumbres diferentes y por tan estendidos campos y montes asperísimos, abitados no solamente de variedad infinita de animales, sino también de gentes fieras, y monstruosas, en cuyo discurso se podrían también ver tanta infinidad de arboles y yervas maravillosas, tanta copia de piedras y metales, y por otra parte la inmensa grandeza del mar que rodea por todas partes el universo con tantas entradas y salidas, y lleno de no menor copia de animales que la tierra”.³⁹ La idea de sobrevolar el mundo, como si fuera un escenario, empieza a parecer menos descabellada, como ocurrirá después con la idea de viajar a la Luna.

La imagen de la Tierra como *theatrum mundi* será pronto acompañada por su contraparte astrológica, cuando Johann Bayer publique su imponente *Uranometria* (1603).⁴⁰ Una imagen perfecta de esta nueva realidad es el Globo de Gottorf, construido a mediados del siglo XVII, donde la esfera de la Tierra tiene una puerta desde la cual se puede entrar dentro del globo, realizado a escala humana, observándose por dentro las constelaciones celestes. Queda así patente hasta qué punto la esfera de la Tierra es el modelo de la esfera celeste, y cómo ambas se conciben, tecnológicamente, a escala antrópica, como había previsto Acosta.

Este proceso de teatralización del mundo podemos encontrarlo también en la obra de Galileo Galilei, a partir de los descubrimientos realizados con el telescopio publicados en el *Sidereus nuncius* (1610). Que la Tierra se moviera fue una condición para que también ella formase parte de la idea de un teatro cósmico, con sus propios impulsos y movimientos, en lugar de ser un punto cero de contemplación. No es

difícil encontrar la metáfora del teatro en la obra de Galileo para referirse a la vida de los planetas,⁴¹ pero quizá resulte más interesante el modo en que sus coetáneos comprendieron la conexión entre su obra y el descubrimiento del globo, pues una parte esencial de la mitología de la Edad Moderna es, precisamente, la analogía entre Galileo y Colón.

Basten dos ejemplos astronómicos y uno poético. Kepler los compara por primera vez en su respuesta al *Sidereus nuncius*, precisamente por su descubrimiento del telescopio, que admite haber descartado en años previos como una idea imposible:

Soy consciente de la brecha que separa las conjeturas teóricas de la experiencia ocular; la discusión de Ptolomeo acerca de los antípodas, del descubrimiento de Colón del nuevo orbe; no menos, Galileo, que la que separa esos tubos de dos lentes, frecuentes entre el vulgo, de tu aparato, con el que horadaste el mismo cielo.⁴²

A esta idea vuelve Kepler más adelante:

El propio Colón hace dudar a sus lectores de si admirar más su ingenio al conjeturar la existencia del nuevo orbe por el soplo de los vientos o el valor de enfrentarse a mares ignotos y a un inmenso océano, junto con la alegría de lograr lo que buscaba [...] ¿Quién creería antaño que la navegación por el vastísimo océano sería más tranquila y segura que por el angostísimo golfo del Adriático, por el mar Báltico o por el estrecho inglés?⁴³

La Academia de los Linceos hará esta misma comparación en su edición de *El Ensayador*, en los dos poemas situados como presentación, aunque allí la intención es enfrentarlos retóricamente (lo que muestra hasta

³⁹ IUL. SOLINO: *De las cosas maravillosas del mundo*, traducido por Christoval de las Casas, casa de Alonso Escrivano impresor, Sevilla, A costa de Andrea Pescioni, 1573, A3. El propio Cristóbal de las Casas utiliza la metáfora del teatro para referirse al imperio romano y el español en su *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*. Si Roma fue “un rico teatro del universo, adornado de todo lo sumo”, fue por su capacidad para aprender distintas lenguas y culturas, tomando de cada nación lo mejor, algo que ahora estaría haciendo “nuestra España”, como mostraría su interés por la lengua toscana (*Vocabulario*, Damian Zenaro, Venetia, 1597, a4).

⁴⁰ JOHANNIS BAYERI: *Uranometria. Omnium asterismorum continens schemata, nova methodo delineata, aereis laminis expressa*, 1603. La palabra “atlas” para definir esta obra es común en la bibliografía. Véase JOHN NORTH: *Cosmos: An Illustrated History of Astronomy and Cosmology*, The University of Chicago Press, 2008, p. 461 y ss. La obra fue, en palabras de North, “the pattern for the star atlases of the next two centuries and more” (p. 461). La unión de la idea terrenal y la celestial como parte de un teatro ya había aparecido en GREGORIO GIORDANO: *Dichiaratione del teatro del cielo, e della terra. Nella quale si ha cognitione de tutte le Ruote; cioè de tutte le quattro parti del mondo, & sue Provincie, & sotto che climi siano collocate, con l'hore del suo giorno maggiore: del moto Lunare: dell'Ecclissi: del nacimiento delle Stelle: delle quattro Elementi & suoi compositi: della generatione dell'Huomo: delli Venti: & delli Metalli, & in fine di molte altre cose*, Gratioso Perchacino, 1577, y en GIUSEPPE ROSACCIO: *Universale discriptione del teatro del cielo, et della terra*, Domenego Fiorentino, Venetia, 1578, donde se hablaba “delle Sfere, & sua grandezza”, pero también “Dell'Europa, Asia, Africa, & America, con la discriptione de' Regni, Provincie, Città, Castelli, Mari, & Fiumi”.

⁴¹ Véase la nota «Al discreto lettore» de GALILEO GALILEI: *Dialogo... Dove ne i congressi di quattro giornati si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico, e copernicano*, Gio. Battista Landini, Fiorenza, 1632, donde habla del “Teatro del Mondo”. Una mención cósmica previa se encuentra en el brevísimo texto –dedicado al cometa de 1577, esencial para comprender la denominada revolución científica– de GIACOMO MARZARI: *Discorso intorno alla Cometa apparsa il mese di Novembre, l'anno 1577. Nel quale si tratta delle cagioni di essa, di quello, ch'ella possa predire, & della regola del vivere a questo tempo*, Domenico Nicolino, Venetia, 1577: “Se ben questo che habbiamo detto fin'hora può bastare per la perfetta intelligenza di questa nostra Cometa; pure non deve un lettore prudente contentarsene: perche se Zenofonte chiamò da poco spettator delle comedie colui, il quale contentandosi dell'udirle, & del diletto dello spettacolo, non ne trahe alcun documento à suo prò, molto più doverà chiamarsi neghitoso contemplator della Natura colui, che in questo gran teatro del mondo si contenta d'intendere, come le cose stiano, ò come sian fatte senza curarsi di prevedere con il lor mezzo piu avanti & prevedendo prevedere à quello ch'è soggetto all'human provvedimento” (pp. 4-5).

⁴² JOHANNES KEPLER: *Conversación con el mensajero sideral*, trad. de Carlos Solís Santos, Alianza, Madrid, 2007, p. 142.

⁴³ Ib., p. 175-7.

qué punto la comparación es certera).⁴⁴ De igual modo, Gabriello Chiabrera, uno de los libretistas melodramáticos más importantes de este periodo, se comparaba a sí mismo con Colón en su búsqueda de nuevos caminos poéticos, añadiendo también a Galileo. Lo hace antes y después de haber compuesto la ópera de *Il rapimento di Cefalo* (1600).⁴⁵ Colón y Galileo aparecen juntos en la obra de Chiabrera como prueba de lo que puede el hombre. El poeta también recoge la idea moderna de que un individuo, en su búsqueda de novedades, encontrará resistencias irracionales en la misma sociedad que, en el futuro, no tendrá más remedio que aceptar los caminos abiertos por él,⁴⁶ lo cual parece legitimar *a priori* la idea de introducir novedades en todos los ámbitos, culpando premonitoriamente a quienes ponen trabas de estar impidiendo la llegada de un mundo mejor y casi a nuestro alcance.⁴⁷

Bacon describirá por estas fechas el “novum organum scientiarum”, opuesto al aristotélico, en su *Instauratio magna* (1620), en cuya portada podemos observar las columnas de Hércules, una versión gnoseológica del *plus ultra* imperial, y Tommaso Campanella considerará el siglo XVII un periodo revolucionario en *La ciudad del Sol* (1623), afirmando que “este siglo nuestro tiene más historia en cien años que tuvo el mundo en cuatro mil; y en estos cien se han hecho más libros que en cinco mil”.⁴⁸ Algo parecido escribe ese mismo año de 1623 el dominico Niccolò Riccardi en su famoso *imprimatur* de *El Ensayador*:

He observado en ella tantas bellas consideraciones pertenecientes a la filosofía natural, que no creo que nuestro siglo sea celebrado en el futuro solamente como heredero de las fatigas de los filósofos del pasado, sino como inventor de muchos secretos de la naturaleza que aquellos no pudieron descubrir, gra-

cias a la sutil y sólida especulación del autor, en cuyo tiempo me reputo feliz de haber nacido.⁴⁹

De nuevo Campanella, en una carta dirigida a Galileo del 5 de agosto de 1632, donde comenta su impresión tras leer el *Diálogo de los dos máximos sistemas del mundo*, hace de Galileo el símbolo de los nuevos tiempos, en la que quizá sea la expresión más sintética y clara de esa conciencia en todo el siglo XVII: “Estas novedades de verdades antiguas, de nuevos mundos, nuevas estrellas, nuevos sistemas, nuevas naciones, etc., son principio del nuevo siglo”.⁵⁰ El 11 de septiembre del mismo año, Evangelista Torricelli enviará otra carta a Galileo asegurándole que “me estimo afortunadísimo de haber nacido en un siglo en el cual he podido conocer y reverenciar en cartas a un Galileo, es decir, a un oráculo de la naturaleza”.⁵¹

No podemos detenernos en la cantidad enorme de lugares en que aparece la metáfora del teatro del mundo. Además de la literatura de Cervantes, Calderón, Quevedo, Shakespeare y Molière, de sobra conocidos, podemos mencionar los teatros de miserias de Pierre Boastuau,⁵² el teatro de cerebros de Tomaso Garzoni (1583), los teatros históricos de Gregorio Leti, el teatro de la memoria de Giulio Camillo Delminio, el *theatrum instrumentorum* (1620) de Michael Praetorius, las ideas “teatrales” de las obras de los filósofos modernos (especialmente, Descartes, Bacon y Hobbes),⁵³ las numerosas metáforas teatrales que encontramos en los tratados so-

⁴⁴ Johannes Faber es el autor del primero de ellos, en el que se refiere a los descubrimientos del telescopio y pone a Galileo por encima de Colón y Americo Vespucio, dado que “ambos / no intentaron sino una ruta ignota a través del mar; / y, sin embargo, ni los antiguos desconocían la tierra de las antipodas, / ni se ocultaron nunca a los astrónomos uno y otro polo” (GALILEO-GRASSI: *Cometas, ciencia y religión*, p. 107). Lo mismo sostiene Francesco Stelluti, el autor del segundo poema laudatorio: “Cedan pues el elogio / esos nuevos Tifis osados, / que reciben tan glorioso / por descubrir mares nuevos y litigios; / puesto que tú [Galileo] no muestras / aquí abajo tierras nuevas, / sino en el sublime cielo resplandecientes estrellas. // Nuevos sólo a nosotros / Descubrieron aquellos imperios, / No nuevos a los orientales, / Que allí por sus ondulantes caminos / Habían llegado los primeros. / Pero descubres tú, más sagaz, / Orbes para cualquiera nuevos y antes que ningún otro” (p. 115).

⁴⁵ Véase MARY ALEXANDRA WATT: “Chiabrera, Stigliani and a world turned inside out” en su *Dante, Columbus and the Prophetic Tradition. Spiritual Imperialism in the Italian Imagination*, Routledge, London and New York, 2017, p. 147 y ss.

⁴⁶ “Dirò una cosa de’ miei cittadini. Colombo offeriva ad altrui un nuovo mondo, e penò a trovare chi volesse da lui accettarlo, e pure chi l’acceptò non se ne pente; molte cose ammiriamo, e pure sono uomini coloro che le fanno” (GABRIELLO CHIABRERA: *Lettere*, ed. de Simona Morando, Olschki, 2003, p. 115).

⁴⁷ “E se bene fosse in ogni studio attenersi alle cose fatte ed altro non procacciare, certamente le tante province dal Colombo scoperte sarebbero tuttavia sconosciute; né il Galileo avrebbe nel cielo scoperto quei lumi e movimenti ai trapassati secoli non manifesti” (cit. en GABRIELLO CHIABRERA: *Lettere*, p. 115).

⁴⁸ TOMMASO CAMPANELLA: *La ciudad del Sol*, ed. de Emilio García Estébanez, Akal, Madrid, 2006, p. 31.

⁴⁹ GALILEO-GRASSI: *Cometas, ciencia y religión*, p. 104.

⁵⁰ “Queste novità di verità antiche, di novi mondi, nove stelle, novi sistemi, nove nationi etc., son principio dil secol novo», *Le opere di Galileo*, XIV, p. 367.

⁵¹ “mi stimo fortunatissimo in questo, d’esser nato in un secolo nel quale ho potuto conoscere et riverir con lettere un Galileo, cioè un oracolo della natura» (Ib., p. 388).

⁵² PIERRE BOASTUAU: *Le Théâtre du Monde, ou il est fait un ample discours des miserables humaines*, Claude Mi, Paris, 1558.

⁵³ Por limitarnos a Descartes, mucho de teatral tiene la duda alimentada por la confusión entre ser y parecer, entre sueño y vigilia, entre verdad y prejuicio, entre el mundo y la imagen del genio maligno, donde pensar e imaginar se entrecruzan, a causa de un *ego* que reduce el mundo a ideas subjetivas o egoiformes. El *Discours de la méthode* (1637) supone la re-presentación del propio Descartes, dispuesto a contarnos su “histoire”, su “fable” (véase RENÉ DESCARTES: *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences*, Ian Maire, Leyde, 1637, p. 6.). Cuando Jan Baptist Weenix realiza el retrato del filósofo, en sus últimos años de vida, le sitúa con un libro entre las manos donde se puede leer “mundus est fabula”. Véase JEAN-LUC NANCY: “Mundus est fabula, French Issue: Autobiography and the Problem of the Subject”, vol. 93, n° 4 (1978), pp. 635-53. El cogito, además, no tiene solamente los precedentes de San Agustín o Gómez de Pereira, sino, ante todo, del comediógrafo Plauto: “Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui». Véase BENJAMÍN GARCÍA HERNÁNDEZ: *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Tecnos, Madrid, 1997 y Ib.: “El mecanicismo animal de Gómez Pereira y el dualismo cartesiano”, *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, III, 5 (2002), pp. 2293-2305. Varios años antes de escribir su *Discurso*, en 1619, el francés había utilizado literalmente la idea del *theatrum mundi*, al cual dice haberse lanzado, precisamente, tras la lectura (o más bien a través de ella): “Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum consensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeo” (cit. en STEPHEN VOSS: *Essays on the Philosophy and Science of René Descartes*, Oxford University Press, 1993, p. 240.).

bre diplomacia internacional⁵⁴ y en el denominado discurso cortesano, desde la *Institutio principis christiani* (1515) de Erasmo hasta *El cortesano* (1528) de Castiglione, seguido por *Marco Aurelio* (1529) de Antonio de Guevara (todos ellos, marcados por el imperio de Carlos V),⁵⁵ por no hablar de los teatros anatómicos, entre los que destacan Salamanca (1554)⁵⁶ y Padua (1583-1584),⁵⁷ o los propios teatros modernos, que empiezan a gozar entonces de espacios fijos a lo largo y ancho de Europa. A continuación, nos centraremos en el trasfondo político de esta idea, que nos permitirá también tratar la importancia de la imprenta subrayada por Campanella.

3. El trasfondo teológico-político de la metáfora del moderno *theatrum mundi*

Las imágenes del nuevo mundo no son inocentes. La idea de una “renascita”, como la idea del imperio global o el mito de la ciencia galileana responden a un nuevo orden geopolítico, cada vez más vinculado a la propaganda a través de la imprenta. Esto se ve claramente en los movimientos reformistas que surgen, precisamente, por oposición a ese nuevo imperio global, convirtiendo

la religión en un asunto central de los estados.⁵⁸ Nunca se subrayará lo suficiente que, durante la Guerra de los Treinta Años, la propaganda de libros, periódicos, libelos y todo tipo de impresos se extiende de un modo exponencial, en un contexto de interés público que llega a afectar incluso a documentos históricos. Como ha recordado Peter H. Wilson, algo en apariencia tan formal como “el acuerdo final de la Paz de Westfalia” se convirtió en “un *best-seller* internacional del que se reimprimieron, al menos, treinta ediciones en un año”.⁵⁹

Las periodizaciones históricas responden en buena medida a este contexto geopolítico, algo que podemos constatar en ámbitos tan diversos (aunque tan conectados al mismo tiempo) como el arte y la religión. Cuando Giorgio Vasari construye la idea de una edad oscura, en oposición a la nueva edad florentina, lo hace en gran medida para engrandecer a la familia Medici, siguiendo el programa político-artístico de Cosimo I, vinculado a la consecución de la dignidad granducal.⁶⁰ De igual modo, cuando en 1645 el calvinista Gilberto Voetius escribe su historia de la Iglesia, distinguiendo una Iglesia primitiva, una “*Intermedia aetas*” y una nueva Iglesia a partir de 1517, que llama “*Nova seu recens aetas*”, lo hace para defender la Reforma.⁶¹ Esta dialéctica está en el origen de la moderna filosofía de la historia, así como en la idea que las naciones, los artistas, los literatos o los filósofos han tenido de sí mismos desde entonces.

En este contexto, la metáfora del *theatrum mundi* aparece vinculada a poderes estatales concretos, míticamente configurados alrededor de las capitales, que simbolizan la nueva mitología del absolutismo.⁶² Incluso entre las naciones pequeñas, es común emular la mitología imperial y eclesiástica para legitimar la propia autonomía política, justamente cuando la coalición de Imperio e Iglesia está alcanzando un poder que las diversas dinastías europeas observan como un eventual peligro. Los estados italianos, rodeados por los Austrias desde el Milanesado y los Presidios de la Toscana hasta

⁵⁴ ELLEN R. WELCH: *A Theater of Diplomacy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2017: “Metaphors of the performing arts abound in talk about diplomacy (...). A similar lexicon pervaded discourses on international negotiation in early modern Europe. From the advent of those practices that we would recognize as features of modern diplomacy (such as ambassador exchange), commentators characterized diplomats as performers. Writers about diplomacy relied heavily on a theatrical vocabulary to describe the ambassador’s work. In the 1580s, for example, Italian theorist Alberico Gentili recommended that diplomats attempt to act like and even to ‘assume’ the personality of the princes they represent” (p. 1). La autora considera el periodo que va desde “the mid-sixteenth to the early eighteenth century” como “the period in which ‘modern’ diplomacy emerged and took hold in Europe”; en ese momento inicial, “the custom of exchanging resident ambassadors, pioneered in Renaissance Italy, was adopted throughout Europe”, aunque sólo sería “codified over the course of the following century, giving rise to internationally accepted rules and conventions regarding diplomatic immunity and extraterritoriality” (p. 2).

⁵⁵ AMEDEO QUONDAM: *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Polifemo, Madrid, 2013, p. 44. La obra de Guevara tuvo diversas ediciones en múltiples idiomas: “más de treinta en Italia, alrededor de veinte en Inglaterra, otras tantas en Francia, además de la veintena de ediciones en lengua original, y las diversas traducciones al latín o a otras lenguas europeas menos extendidas” (p. 47-8). El discurso, además, “se organiza a partir de la noticia del ‘nuevo mundo’: no solo referido a la dilatación del espacio hacia las nuevas Indias, sino sobre todo a las mutaciones que la residencia de Carlos V en España produce” (p. 60).

⁵⁶ LUIS E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES: “Universidad de la Monarquía Católica, 1555-1700”, en IB. (coords.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 1. *Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Ediciones Universidad Salamanca, 2002, p. 123. Véase sobre todo TERESA SANTANDER: “La iglesia de San Nicolás y el antiguo teatro anatómico de la Universidad de Salamanca”, *Revista Española de Teología*, 43, 2 (1983), pp. 253-273. En este artículo, Santander incluye las “*Quantas que dio el señor doctor Lorenço de Alderete en lo que toca al edificio del teatro para Anatomía*” (p. 269). El texto es de 1554 y en él aparece ya la expresión “teatro para anatomía”, que ha llegado hasta nosotros como “teatro de anatomía”. Para un recorrido general por los teatros españoles véase ÁLVAR MARTÍNEZ-VIDAL & JOSÉ PARDO-TOMÁS: “Anatomical Theatres and the Teaching of Anatomy in Early Modern Spain”, *Medical History: a Quarterly Journal Devoted to the History of Medicina and Related Sciences*, nº 3 (2005), pp. 251-80.

⁵⁷ CYNTHIA KLESTINEC: *Theaters of Anatomy: Students, Teachers, and Traditions of Dissection in Renaissance Venice*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2011, p. 57.

⁵⁸ Véase JOSÉ LUIS VILLACAÑAS: *Imperio, Reforma y Modernidad*, I, Guillermo Escolar, Madrid, 2017, para quien los “grandes estilos de espíritu” de la Edad Moderna “son el reformado luterano, el calvinista y el católico, desde luego; y todos son modernos” (p. 76), subrayando el error de presentar este proceso como “laicización”, cuando más bien se dio “el refuerzo de lo religioso” (p. 88).

⁵⁹ PETER H. WILSON: *La Guerra de los Treinta Años*, vol. I, p. 3.

⁶⁰ “*Onde per l’obbligo che questo seculo, questo arti, & questa sorte d’artefici, debbono comunmente a gli suoi, & a lei come erede della virtù loro, & del loro patrocinio verso queste professioni & per quello che le debbo io particolarmente per avere imparato da loro, per esserle suddito, per esserle devoto, perche mi sono allevato sotto Ippolito Cardinale de’ Medici, & sotto Alessandro suo antecessore, & perche sono infinitamente tenuto alle felici ossa del Mag. Ottaviano de’ Medici, dal quale io fui sustentato amato, & difeso mentre che e’ visse, per tutte queste cose dico: & perche da la grandezza del valore, & della fortuna sua verra molto di favore a quest’opera, & dall’intelligenza ch’ella tiene del suo soggetto meglio che da nessuno altro sarà considerata l’ultilità di essa, & la fatica, & la diligenza fatta da me per condurla, mi è parso che a l’Eccellenza V. solamente si convenga di dedicarla: & sotto l’onoratissimo nome suo ho voluto che ella pervenga a le mani degli huomini*”, GIORGIO VASARI: *Le vite de’ piu eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, Giunti, 1568, dedicatoria a Cosimo I.

⁶¹ Véase JOAQUÍN LOMBA FUENTES: *La raíz semítica de lo europeo*, Akal, Madrid, 1997, p. 8.

⁶² Sobre el absolutismo como mitología, más que como una idea adecuada de las formas de gobierno en este periodo, véase NICHOLAS HENSHALL: *The Myth of Absolutism*, Routledge, New York, 2013.

Nápoles, Sicilia y Cerdeña, no pueden impedir que España se haga con el Marquesado de Finale en 1602, con el cual se llegó “al punto culminante de la expansión de la Monarquía Católica en Italia”.⁶³ Desde esta posición, España ejerce una fuerte hegemonía sobre la Toscana de los Medici y los Estados Pontificios, donde surgirán precisamente las primeras óperas, de las que luego nos ocuparemos. La influencia de España en Roma fue tan intensa entre 1500 y 1700 que Thomas James Dandeleet considera que “los soberanos españoles la consideraban prácticamente una parte de su propio estado”.⁶⁴

La caída de Constantinopla en 1453, tomada a menudo como un jalón esencial de la Edad Moderna, incentiva el imperialismo de este periodo. El creciente imperio español en Europa, que en tiempos de Felipe II había logrado anexionarse Portugal, y su papel en Italia, hacen de España el país clave a la hora de enfrentarse a los turcos, tanto al Sur, por su *limes* y territorios en África, como al Este, por el papel que jugaba Venecia en conexión con el imperio otomano, pero también en el centro de Europa, como podemos observar en el traumático Sitio de Viena de 1529, que Europa no olvidaría durante todo el siglo XVII, y con razón, como demostró la Batalla de Kahlenberg (1683). Parte esencial del imaginario moderno del siglo XVII fue la Batalla de Lepanto (1571), junto a las múltiples batallas venecianas que marcarán la historia de la ópera en la Ciudad de los Canales, como la Guerra de Creta (1645-1669). Un caso singular para comprender la lógica de estos conflictos es la Mancomunidad de Polonia-Lituania, especialmente interesante desde la óptica religiosa, dado el triple frente de los polacos contra países protestantes, ortodoxos y turcos.⁶⁵

La ópera, que solemos vincular a la Edad Moderna, surgirá precisamente en torno a capitales como Florencia, Mantua, Roma, Venecia y la legación papal de Bolonia, a las que se unen después ciudades como Varsovia, Vilna, Salzburgo, Praga y Viena, ligadas al proyecto imperial que desean emular y, al mismo tiempo, contener. Estas óperas permiten a las diversas dinastías hacer gala de su poder y mostrar su legitimidad, tanto en el interior como en el exterior. La elección de un teatro de teatros que reúne las diversas artes, pero también las más complejas maquinarias e ingenios teatrales del momento, y que se hace retroceder míticamente a las civilizaciones griegas y romanas, forma parte de un proceso mitopoyético al que acompañan las pretensiones católicas, universalistas, propias del imperio. Como ahora veremos, las óperas funcionan en gran medida como encarnación del *theatrum mundi*, como dispositivos políticos, religiosos y académicos capaces de situar a las diversas capitales como centro del teatro global.

La idea de la ciudad como “teatro del mundo” la podemos ejemplificar con *De monarchia hispanica discursus* de Tommaso Campanella, que encuentra en la Monarquía española la posibilidad de crear una monarquía universal en colaboración con el papado.⁶⁶ El centro del mundo no es Jerusalén, sino el Imperio católico que domina ese mundo, algo que la monarquía ejemplificará en Madrid cuando traslade allí su capital.⁶⁷ El mismo proceso podemos encontrarlo en Roma. Galileo la define en su *Diálogo* (1633) como “teatro del mundo”,⁶⁸ gesto que repite Giovanni Baglione en sus famosas *Vite* (1642), cuando se refiere a la Fortuna como una figura cuyo “teatro es el mundo, pero la ciudad es Roma”.⁶⁹ La obra de Baglione, continuación de la obra vasariana, presenta a los artistas de su presente como “modernos arquitectos, escultores y pintores”,⁷⁰ limitándose a Roma como ese Teatro que todos han de contemplar y aplaudir desde el resto del mundo.⁷¹

La institución de los jesuitas, cuyo interés por el teatro y la ópera fue tan marcado, favorecerá esta imagen de la Iglesia Católica como centro de un globo conquistable religiosamente. El imponente fresco de Andrea Pozzo en la bóveda de la Iglesia de San Ignacio de Loyola de Roma, supone la culminación de la canonización del católico español en 1622, que se escenificó ese mismo año en el adyacente Colegio Romano con un extraordinario melodrama en latín, *Apotheosis sive Consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii*, escrito por Orazio Grassi durante los años en que disputaba con Galileo sobre las teorías cometarias.⁷² En el fresco, Ignacio apa-

⁶⁶ TOMMASO CAMPANELLA: *De monarchia hispanica discursus*, Amstelodami, 1641, p. 86.

⁶⁷ Sobre la capital del imperio desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII como “ciudad-teatro”, transformada bajo parámetros representativos como centro de la monarquía y sus celebraciones (políticas y religiosas) véase MARÍA JOSÉ DEL RÍO BARREDO: *Madrid, Urbs Regia*, con prólogo de Peter Burke, Marcial Pons, Madrid, 2000, que considera el fenómeno como parte del fenómeno de “el nacimiento de las capitales” como “un producto de la primera Edad Moderna” (p. 5), ligado al territorio y a la soberanía del monarca. Una obra esencial ligada a este proceso en Madrid es precisamente GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Thomas Iunti, Madrid, 1623. Cf. GABRIEL ARANZUEQUE SAHUQUILLO: “La ciudad representada. Poder y fábula en el Madrid de los Austrias”, *Philosophical Readings*, vol. VIII, nº 3 (2016), pp. 132-6.

⁶⁸ GALILEO GALILEI: *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Einaudi, Torino, 1970, p. 3.

⁶⁹ GIOVANNI BAGLIONE: *Le vite de' Pittori Scutori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Anrea Fei, Roma, 1642,

⁷⁰ *Ib.*, Dedicatoria al Cardenal Colonna.

⁷¹ Así culmina la nota “Al virtuoso lettore” con que se abre la obra: “E perche Roma è compendio delle maraviglie del tutto, per brevità dell'Opera ho giudicato esser bastevole, che il ridir solamente l'Opere, che in questa Città essi formarono, comprenda anche l'esquisitezza di tutte le altre, che per il Mondo risplendono; che ciò, che altrove l'Arte disperse, qui la Virtù raccolse. Godi dunque, o amatore delle grandezze Romane, & ammira gl'ingegni di quegli huomini, le cui fatiche nobilitarono la Reggia del Mondo; e dove essi fecero Teatro con la virtù, tu rendi loro applauso con l'honore” (*Ib.*, “Al virtuoso lettore”).

⁷² Véase EMILIO SALA & FEDERICO MARINCOLA: “La musica nei dramma geisuitici: Il caso dell'*Apotheosis sive Consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii* (1622)”, en *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994. Cf. T. FRANK KENNEDY: “*Candide and a Boat*” en JOHN W. O'MALLEY *et al.*: *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Vol. 1, University of Toronto Press, Toronto, 2000, pp. 317 y ss.

⁶³ JUAN ELOY GELABERT GONZÁLEZ: “Guerra, fiscalismo y actividad económica en la España del siglo XVII”, en FRANCISCO JOSÉ ARANDA PÉREZ (ed.): *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Actas de la VIIª Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, p. 253.

⁶⁴ THOMAS J. DANDELEET: *La Roma española (1500-1700)*, trad. De Lara Vilà Tomàs, Crítica, Barcelona, 2002, p. 20.

⁶⁵ DANIEL MARTÍN SÁEZ: “Ópera y diplomacia entre Italia y Polonia: del paso de Vladislao Vasa por Florencia hasta la inauguración del teatro de Varsovia” en ISKRENA YORDANOVA & FRANCESCO COTTICELLI (eds.): *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in Europe of the Ancien Régime*, Hollitzer Verlag, Wien, 2019, pp. 37-62.

rece en el centro de la representación, no sólo espacialmente, sino también desde el punto de vista del observador (como demanda el uso de la perspectiva, para el cual se dispuso un pequeño círculo en el suelo de la iglesia) rodeado por los continentes, algo similar a lo que ocurre en dicha ópera. La aparición de la red de escuelas de jesuitas en toda Europa, dirigidas a las élites, con sus manuales (como las *Disputationes Metaphysicae* de Francisco Suárez)⁷³ y su *Ratio Studiorum*, considerada la primera “institución difundida y duradera” entre las escuelas humanistas, con “una *ratio* y una *forma* homogéneas y constantes” inexistente hasta finales del siglo XVI,⁷⁴ son esenciales para comprender tanto la ciencia del siglo XVII como la ópera, cuya conexión histórica refleja mejor que ningún otro fenómeno el caso Galileo. Una obra clave en este punto será el *Teatro crítico universal* de Feijoo, que transforma el *theatrum mundi* en un espacio de crítica universal, refrendado por su propio éxito internacional, como ocurrirá después con otros proyectos enciclopédicos. En este contexto se desarrollará también (baste recordar la polémica *de auxiliis*) la teología católica moderna centrada en la idea de libertad y la importancia de las obras.⁷⁵

Koselleck ha subrayado también la importancia de las guerras modernas, con todo su trasfondo religioso, para entender la Edad Moderna.⁷⁶ “Hasta el siglo XVI”, afirma, “la historia de la cristiandad es una historia de esperanzas” que se rompe con el principio del “*cuius regio eius religio*” de 1555 (un sintagma acuñado después),⁷⁷

al situar a los príncipes “por encima de los partidos religiosos”. Esto se acentúa con la Guerra de los Treinta Años, que produce finalmente “el desvanecimiento de las expectativas respecto al tiempo final” y obliga a sustituir las “profecías” por los “pronósticos”, sabiéndose desde entonces “que se vivía en un tiempo nuevo”.⁷⁸ Esa conciencia se une a la conquista del globo y a los ideales imperiales, que aún pervivirían durante toda la Edad Moderna bajo diversas formas, aun requiriendo la reconfiguración de su sentido primigenio, más o menos providencialista. La metáfora del *theatrum mundi* capta ese sentido a la perfección: lo esencial es saber interpretar el papel geopolítico que conviene a cada Estado, sin perder de vista la escena total, en la que surgen nuevas formas de legitimidad política, siempre ligadas a esa metáfora del teatro. Los gobernantes han de probar, precisamente, su capacidad de hacer predicciones racionales y adaptarse a las novedades, favoreciendo con ello una nueva idea de la guerra. No es casualidad que el autor de *Las grandes miserias de la guerra*, Jacques Callot, sea también un personaje vinculado al teatro florentino.

Siguiendo la tradición teatral cinquecentista de *I suppositi* de Ariosto, *La calandria* de Bibbiena y *La mandrágora* de Maquiavelo, donde ya aparecían en escena distintas ciudades contemporáneas,⁷⁹ las óperas del siglo XVII servirán precisamente como escaparate para dramatizar la propia ciudad, que es en sí misma una construcción artificial, racional, geométrica, tecnológica, etc., que simboliza el poder del soberano, siguiendo el proceso de identificación entre la capital, el teatro y la dinastía que los mapas panorámicos, apoyados en el estudio de la perspectiva, hacen cada vez más común.⁸⁰ No por casualidad, a finales del siglo XVI se acuñan las ideas de “soberanía”⁸¹ y “razón de Estado”,⁸² que ya habían llegado al colmo de lo teatral –pese al realismo que siempre se le supone– en *Il principe* (1513-5) de Maquiavelo,⁸³ que en el fondo hizo suya la máxima de “ser un gran simulador y disimulador”⁸⁴ dibujando el futuro más prometedor para la dinastía Medici, a la que buscaba complacer con la imagen mitopoyética del soberano capaz de unificar Italia, al tiempo que subrayaba su propio bagaje como historiador y político profesional pretendiendo un puesto desde el exilio.

⁷³ MARÍA MERCEDES BERGADÁ: “El aporte de Francisco Suárez a la filosofía moderna”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949)*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo III, Buenos Aires, 1950, pp. 1921-1926. Cf. VÍCTOR M. SALAS & ROBERT L. FASTIGGI (ed.): *A companion to Francisco Suárez*, BRILL, Leiden, 2014; JOSÉ PEREIRA: *Suárez: Between Scholasticism and Modernity*, Marquette University Press, 2007; ROGER ARIEW: *Descartes and the Last Scholastics*, Cornell University Press, London, 1999.

⁷⁴ AMEDEO QUONDAM: *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Polifemo, Madrid, 2013, p. 203.

⁷⁵ Sobre esta “Early Modern Catholic Theology”, véase ULRICH L. LEHNER & RICHARD A. MULLER & A. G. ROEBER: *The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600-1800*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 89 y ss.

⁷⁶ No abordamos aquí el debate sobre si ciertas guerras fueron más o menos “religiosas” o “seculares”. Nos contentamos con que se reconozca el elemento religioso de las guerras en este periodo, como la Guerra de los Treinta Años. PETER H. WILSON: *La Guerra de los Treinta Años*, vol. I, trad. de Leandro Martínez Peñas, Madrid, Desperta Ferro, 2018, sostiene que “no se trataba, en esencia, de una guerra de religión” (p. 7), aunque “la propaganda protestante presentó la Guerra de los Treinta Años como una cruzada pontificia” (p. 28), y ofrece abundantes argumentos para ello, pero también reconoce que “el credo religioso dotó a la guerra de un poderoso elemento identitario”, que la guerra fue “religiosa en el sentido de que la fe guiaba todas las políticas públicas y los comportamientos privados en el periodo moderno”, y que en ocasiones las creencias más radicales, pese a ser minoritarias, “provocaron que se tomaran decisiones cruciales, entre ellas, la Defenestración y la resolución del elector palatino de unirse a la revuelta” (pp. 8-9). Más adelante acepta que “la tensión religiosa fue deteriorando el funcionamiento de la organización imperial y contribuyó al estallido de la guerra en 1618” (p. 25), como a ella contribuyó la guerra contra los turcos: “la guerra turca dejó a los Habsburgo en bancarrota financiera y política, lo cual contribuyó al estallido del conflicto en 1618” (p. 85). Como sabemos, la ópera participa a menudo en esos conflictos entre católicos y protestantes, entre católicos y turcos o entre católicos y ortodoxos, entre otros.

⁷⁷ Autores como FABRIZIO LOMONACO: *Tolleranza: momenti e percorsi della modernità fino a Voltaire*, Guida, Napoli, 2005, datan la acuñación en 1599 (p. 27), pero la fecha sería 1586 según JOACHIM WHALEY: *Germany and the Holy Roman Empire: Volume I: Maximilian I to the Peace of Westphalia, 1493-1648*, Oxford University Press, 2012, p. 479 y PETER H. WILSON: *La Guerra de los Treinta Años*, vol I, p. 43.

⁷⁸ REINHART KOSELLECK: *Pasado futuro*, pp. 24-31.

⁷⁹ Véase SIRO FERRONE, LUDOVICO ZORZI & GIULIANO INNAMORATI: *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Morlacchi, Perugia, 2008.

⁸⁰ Véase GUIDO D’AGOSTINO: “Città e monarchie nazionali nell’Europa moderna” en PIETRO ROSSI (ed.): *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, Giulio Einaudi, Torino, 1987, pp. 395-418.

⁸¹ Aparece en francés (“souveraineté”) en JEAN BODIN: *Les Six Livres de la République*, Jacques du Puys, Paris, 1576, p. 3.

⁸² GIOVANNI BOTERO: *Della Ragion di Stato Libri Dieci, con Tre Libri delle Cause della Grandezza, e Magnificenza delle Città*, I Gioliti, Venetia, 1589.

⁸³ Sobre la fecha de redacción véase ROBERT BLACK: “Notes on the Date and Genesis of Machiavelli’s *De principatibus*”, en VVAA: *Europa e Italia. Studi in onore di Giorgio Chittolini*, Firenze University Press, Firenze, 2011, pp. 29-42.

⁸⁴ NICOLÁS MAQUIAVELO: *El príncipe*, trad. de Miguel Ángel Granada, Alianza, Madrid, 2010, p. 120.

4. La metáfora del *theatrum mundi* en el ámbito melodramático

Ya hemos citado algunos ejemplos del teatro moderno italiano en los que las ciudades, convertidas en escenas de la trama, eran protagonistas, pero la metáfora del teatro alcanzará su cénit en las primeras óperas, tanto por su vinculación a las grandes capitales y celebraciones de la corte, como por su factura artística y su carácter propagandístico, ligado a la reunión de las más diversas artes y a una idea de música que remontaban míticamente a la Antigüedad.

Esto se puede observar ya en los precedentes músico-teatrales de la ópera, empezando por los famosos intermedios de *La pellegrina* (1589) de Girolamo Bargagli. En la edición impresa de la comedia, dedicada al gran duque Ferdinando I de Medici, Scipione Bargagli se refiere a la obra como dirigida “al mundo” y a la imprenta como “teatro de la imprenta”.⁸⁵ Los intermedios suponen la aparición del mundo sobre la escena, incluyendo una tripartición en escenas celestes, terrenales e infernales, heredadas después por la ópera, que encarnan una suerte de totalidad ontológica. En ellos confluyen ya las más diversas artes, como un teatro de teatros, y no es casualidad que sus autores más eminentes, desde Emilio de Cavalieri hasta Ottavio de Rinuccini, se convirtieran después en los primeros autores de óperas.

La metáfora aparece también en el prólogo de la famosa comedia de madrigales de Orazio Vecchi, *L'amfiparnaso* (1597), donde la ciudad se identifica nítidamente con el teatro del mundo:

Y la ciudad, donde se representa
Esta obra, es el gran Teatro
Del mundo, pues todos desean oírla:
Mas vosotros sabed entre tanto,
Que este del que hablo
espectáculo, se mira con la mente,
Donde entra por las orejas, y no por los ojos.
Pero guardad silencio,
Y en lugar de ver, ahora, escuchad.⁸⁶

Lo interesante de esta obra, como delatan los últimos versos, es que se trata de un drama musical que no se representaba sobre escena y que carecía, salvo en las ediciones impresas, de elementos visuales. El autor apela a la capacidad del auditorio para imaginar ese teatro, que ya no es un teatro concreto, sino el propio mundo, entendido como una ciudad que hace las veces de microcosmos.

La ópera lleva esta conexión a su máxima expresión. En primer lugar, las óperas cortesanas son indelugnables de la imprenta, que míticamente permite rodear el globo

a través de las redes diplomáticas. Una mención al “nuevo mundo” que ha pasado inadvertida se conserva en el primer libreto impreso que conservamos, *Dafne* (1598) de Ottavio de Rinuccini. Nada más empezar la ópera, Apolo ha matado al monstruo Pitón y presume ante el dios Cupido de ser más poderoso que él, burlándose de sus flechas. Cupido defiende su divinidad y su madre Venus rememora sus victorias sobre Poseidón, Júpiter y Plutón, pero Apolo se entrega al sarcasmo, preguntándose si habrá un “nuevo mundo” en el que esconderse para protegerse de Amor:

Si en el cielo, en el mar, en la tierra,
Amor triunfa en la guerra
¿Dónde? ¿Dónde me escondo?
¿Qué nuevo cielo me enseña o nuevo mundo?⁸⁷

La mención al “nuevo cielo” no deja de ser fascinante, si tenemos en cuenta que, tan sólo una década después, precisamente en Florencia, Galileo descubriría los astros de Júpiter, a los que pondrá el nombre de los Médici. Dos años después, en la descripción encargada por la corte granducal sobre *Euridice* (1600), realizada durante las nupcias de Maria de Medici y Enrique IV de Francia, se describe “el mundo” como “teatro de las grandes obras y de los grandes espectáculos”,⁸⁸ situando a Florencia en el centro de ese teatro, como ocurre en tantas óperas posteriores.

En las siguientes celebraciones florentinas, durante las nupcias de Cosimo II de Medici y María Magdalena de Austria, se hicieron unos intermedios en el teatro de los Uffizi para la comedia *Il giudizio di Paride* (1608). María era nieta del emperador Fernando I, lo que justifica la aparición en uno de ellos de la nave de Américo Vespucio, a quien corresponde precisamente haber “descubierto” el *mundus novus* (en la escena se simuló la fauna y vegetación siguiendo los relatos recibidos desde América).⁸⁹

Cuando la ópera llega a Mantua, se repite la misma situación. En su dedicatoria de la partitura de *Orfeo* a Francesco Gonzaga, imprimida en 1609, Monteverdi compara el nuevo espacio de su ópera, ahora que ha pasado por la imprenta, con el “gran teatro del universo”, donde la obra tendrá que “dar muestra de sí a todos los hombres” a través de su dedicatario, que “como benigna estrella le fue propicio en su nacimiento”.⁹⁰ La misma expresión reaparece en Florencia con *La Regina Sant'Orsola* (1624), donde se presenta a Italia como “teatro del universo”, y de nuevo en Mantua con *L'Europa* (1626) de Balduino Simoncelli, en la dedicatoria al archiduque Leopoldo de Austria: “jamás pensé que la presenta fábula se imprimiese, por estar privada

⁸⁵ GIROLAMO BARGAGLI: *La pellegrina. Commedia... Rappresentata nelle felicissime Nozze del Sereniss. Don Ferdinando de' Medici Granduca di Toscana, e della Serenissima Madama Cristiana di Loreno sua Consorte*, Luca Boneti, Siena, 1589, p. 5.

⁸⁶ “E la città, dove si rappresenta / Quest'opera, è 'l gran Teatro / Del mondo, perch'ognun desia d'udirli: / Ma voi sappiat' in tanto, / Che questo di cui parlo / Spettacolo, si mira con la mente, / Dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi. / Però silentio fate, / E'n vece di vedere hora ascoltate”. ORAZIO VECCHI: *L'amfiparnaso, eine Komödie von 1597*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902, p. xiii.

⁸⁷ “S'in cielo, in mare, in terra, / Amor trionfi in guerra / Dove, dove m'ascondo? / Chi novo Ciel m'insegna, o novo mondo?” (OTTAVIO RINUCCINI: *Dafne*, Giorgio Marescotti, Firenze, 1600).

⁸⁸ MICHELAGNOLO BUONARROTI: *Descrizione delle felicissime nozze. Della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Giorgio Marescotti, 1600.

⁸⁹ Véase el Intermedio IV de *Il giudizio di Paride* en el Victoria & Albert Museum (S.295-1978). Otra versión en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Florencia).

⁹⁰ CLAUDIO MONTEVERDI: *L'Orfeo. Favola in musica*, Ricciardo Amadino, Venetia, 1609.

de aquellos ornamentos, que se requieren para comparecer en el teatro del mundo”.⁹¹ Esta vez, el centro del teatro es Europa, que Simoncelli presenta como legítimo dominio de la dinastía Habsburgo.

Un último ejemplo melodramático podemos encontrarlo en *Orfeo dolente* (1616) de Gabriello Chiabrera, un drama representado en forma de intermedios para la fábula de *Aminta* de Torquato Tasso. En la dedicatoria de la partitura a Ugo Rinaldi, se justifica la impresión de la obra como una forma de “comparecer en el teatro del mundo”, algo que garantizaría la fama del dedicatario.⁹²

La conexión entre la ópera y la metáfora del *theatrum mundi* continuará durante todo el siglo XVII. El mismo año en que el Virrey de Nápoles, Íñigo Vélez de Guevara, introduce en el virreinato español el nuevo género melodramático, hace publicar en latín el *Theatrum omnium scientiarum* (1650),⁹³ “para conmemorar la apertura del curso académico interrumpido tras la revuelta masanielliana”.⁹⁴ La ópera y la academia están destinadas en estos años a cumplir análogo objetivo propagandístico,⁹⁵ que culmina a finales de siglo, en el caso de Nápoles, con el *Teatro eroico, e politico de’ governi de’ vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città* (1692) de Domenico Antonio Parrino. La historia de la ciudad de Nápoles se convierte en el escenario de una representación teatral, donde los virreyes actúan como héroes de la trama, destacados por haber llevado al Virreinato español a insólitas cotas de prosperidad. La ciencia, la ópera y la historia aparecen así teatralizadas con un mismo fin: poner a Nápoles en el mapa como nuevo centro del mundo.

5. La filosofía de la historia y el *theatrum mundi*

Como hemos anticipado, la pregunta por la Edad Moderna llegará a su máxima expresión con el nacimiento de la filosofía de la historia, ya atravesada por esta dialéctica teológico-política anclada en la metáfora del *theatrum mundi*. En 1681, el obispo Jacques Bénigne Bossuet publica la primera obra influyente que delimita la idea de una “historia universal”, interpretando la historia, desde una perspectiva providencialista de tipo agustiniano, como la lucha entre Dios y sus oponentes, vinculada a los imperios católicos y su defensa de la religión. El

obispo presenta su *histoire*, en clara pose teatral, como *un gran spectacle* donde uno puede contemplar “cómo los Imperios se suceden unos a otros, y como la Religión en sus diferentes estados también se lleva a cabo desde el comienzo del mundo hasta nuestro tiempo”.⁹⁶ Cada vez más, la idea de “mundo” se convierte en una referencia esencial para entender la historia humana, como si el mundo mismo, a través de los hombres, fuera el escenario de la historia, entendida como espectáculo. Tal como en ese mundo gozaron de la condición de actores figuras como Colón y Galileo, ahora lo harán los monarcas, que serán los verdaderos protagonistas de la historia. La obra de Bossuet, sin ir más lejos, terminaba con Luis XIII (al cual planeó dedicar un segundo volumen, que no llegó a culminar), para mostrar en este caso el triunfo histórico del catolicismo.

Esto resulta incomprendible sin la contraposición entre Europa y América. Giambattista Vico, historiador del rey de Nápoles, publica su *Scienza Nova* entre 1725 y 1744 (cuando aparece la última versión de manera póstuma), en la que presenta “una teología civil razonada de la providencia divina”, que aspira a conocer “a Dios providente en las cosas morales públicas, o sea, en las costumbres civiles, con las cuales vienen al mundo y se conservan las naciones”, para lo cual es necesario considerar “el diseño de una historia ideal eterna, sobre la cual transcurren en el tiempo las historias de todas las naciones”.⁹⁷ La presentación de la obra como una “ciencia nueva” muestra su conciencia de modernidad, asemejándose en ello a Bacon, Galileo, Lope o Chiabrera. Allí presenta a Europa como superior al resto, no sólo por su religión, que “ordena la caridad hacia todo el género humano”, sino también por la ciencia, que hacen de Europa una entidad destinada a civilizar el mundo, como habría ocurrido con “los americanos”, que estarían en un estado de barbarie “si no hubieran sido descubiertos por los europeos”.⁹⁸

Como Bossuet con Luis XIII, Voltaire encumbrará el reinado de Luis XIV en su *Le Siècle de Louis XIV* (1751), presentándolo como el periodo histórico “que más se acerca a la perfección” y “el siglo más ilustrado que haya habido jamás”, con el propósito declarado de “servir de ejemplo y fomentar el amor a la virtud, a las artes y a la patria”.⁹⁹ La expresión “filosofía de la historia” aparece por primera vez vinculada a las ediciones de Voltaire, cuando se publica bajo pseudónimo *La philosophie de l’Histoire* (1765), dedicada a Catalina II de Rusia como “protectora de las artes y las ciencias”,¹⁰⁰ pero la idea de progreso ya había aparecido en varias obras francesas, donde se toma como referencia el término *tableau* (“escena”). Las más famosas son, sin duda, el *Tableau philosophique des progrès successifs de l’esprit humain* (1750) del barón de L’Aulne, Anne Robert Jacques Turgot,¹⁰¹ y *Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit*

⁹¹ BALDUINO DI MONTE SIMONCELLI: *L’Europa. Rappresentata in Musica*, Mantua, 1626.

⁹² DOMENICO BELLI: *Orfeo dolente. Musica... diviso in cinque intermedii con li quali il Signor Ugo Rinaldi ha rappresentato l’Aminta Favola Boschereccia del Sig. Torquato Tasso*, Ricciardo Amadino, Venetia, 1616.

⁹³ VVAA: *Theatrum omnium scientiarum sive apparatus quo exveptus fuit ex.mus princeps D. Innicus de Guevara, et Tassis, comes de Oñate, & Villamediana, &c. ac neapolitani regni prorex sapientissimus in neapolitana academia in institutione studiorum anni MDCXLIX cum post sedatos neapolitani regni tumultus tanto principe auspice neapolitana pallas armorum turbine pene obruta caput erexit*, Robertus Mollus, Neapoli, 1650.

⁹⁴ ANA MINGUITO PALOMARES: “La entrada triunfal...”, p. 104.

⁹⁵ Cf. ALAIN HUGON: *La insurrección de Nápoles 1647-1648. La construcción del acontecimiento*, trad. de Marie Salgues con la colab. de Mónica Castillo Lluch, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

⁹⁶ Sebastien Mabre-Cramoisy, Paris, 1681, p. 4.

⁹⁷ GIAMBATTISTA VICO: *Ciencia nueva*, trad. de Rocio de la Villa, Tecnos, Madrid, 2016, pp. 5, 8 y 10.

⁹⁸ Ib., p. 731.

⁹⁹ VOLTAIRE: *El siglo de Luis XIV*, trad. de Nélida Orfila Reynal, FCE, México, 1978, pp. 7-10.

¹⁰⁰ Aux depens de l’auteur, Genève, 1765.

¹⁰¹ ANNE-ROBERT-JACQUES TURGOT: *Discursos sobre el progreso humano*, ed. de Gonçal Mayos Solsona, Tecnos, Madrid, 2004.

humain (póstuma, 1795) del marqués de Condorcet,¹⁰² que recibirán un enorme impulso en la obra de Kant,¹⁰³ hasta confluir (sin perder el componente teleológico que hemos visto en Bossuet) con la metáfora de las revoluciones. Si el relato bíblico suponía una historia ascendente, guiada por la trascendencia, ahora se abre la puerta a una historia progresiva, marcada por los propios actores de la historia, que pueden dar un giro radical a los acontecimientos, como en las mejores obras de teatro.

El progreso puede ser científico, artístico, político, pero también filosófico. Desde la idea cartesiana de un inicio absoluto hasta la *Destruktion* de Heidegger, pasando por la metáfora kantiana del giro copernicano,¹⁰⁴ la autopresentación del sistema de Hegel como un resultado histórico definitivo, la idea de Comte respecto a la “ciencia” o del marxismo respecto al “comunismo”, asistimos a una necesidad insólita de mitos históricos, ligada a la originalidad de actores individuales y cambios de carácter universal, que no tiene parangón en la historia y que ha girado desde entonces en torno a la Edad Moderna. Esto ocurre así incluso entre quienes observan el periodo como una época decadente, como pueda ser el caso de Oswald Spengler, Nietzsche o la *Dialektik der Aufklärung* (1944-7) de Adorno y Horkheimer. Cuando Eric Voegelin introduce la idea de las “religiones políticas” para referirse a esa filosofía de la historia, reconoce en el fondo la novedad de la Edad Moderna y su pretensión de “destruir el viejo mundo para inaugurar uno nuevo”.¹⁰⁵

Autores como Odo Marquard han intentado limitar la crítica a la filosofía de la historia a sus aspectos más académicos, que corroboran la factura cosmovisionaria

de la filosofía de la historia.¹⁰⁶ Las novedades de los siglos XVI y XVII, desde la literatura y la ópera hasta la imprenta y la geografía, pasando por la diplomacia europea, las reformas y las guerras religiosas, la emergencia de la teología-política del absolutismo y la razón de Estado, invitan a introducir una interpretación más sosegada. Aunque hoy nadie defiende, en apariencia, la idea del progreso o las revoluciones históricas de carácter universal, persiste una fuerte tendencia a aceptar lo esencial de sus presupuestos bajo otra metáfora: la denominada “secularización”, cuya historia se puede seguir desde Hegel (aunque aún no utiliza el término) hasta el presente.¹⁰⁷ Sobre ella se ha discutido de un modo u otro durante todo el siglo XX, desde la sociología de Émile Durkheim, Max Weber o Ernst Troeltsch,¹⁰⁸ pasando por la *Politische Theologie* (1922) de Carl Schmitt y *Meaning in History* (1949) de Karl Löwith hasta *Die Legitimität der Neuzeit* (1966, 1988) de Hans Blumenberg, quizás el mejor de sus críticos.¹⁰⁹ Bajo esa etiqueta se esconden dos ideas aparentemente opuestas: la idea de “mundanización” y la idea de una “pseudo-mórfosis” de la Edad Media, que interpreta la Edad Moderna como un periodo ilegítimo. En ambos casos, sigue estando presente la idea de “mundo” y la idea de un “teatro” donde acaece, pese a la diversidad de escenas, el mismo drama.

Todo lo anterior nos permite analizar la filosofía de la historia como una metáfora, más que como una filosofía en sentido estricto, ligada a realidades como la geopolítica, la cartografía, la cosmología y la historia del teatro modernos. A su vez, sirve para mostrar que la filosofía de la historia no habría sido posible sin la idea del globo y su implantación en las grandes capitales, ligadas a los Estados modernos, pero tampoco sin la idea de la unión de las artes, la propaganda de la imprenta y la teatralización de los mundos celeste, terrenal e infernal que llenaron las cortes y los teatros de las ciudades europeas a partir de entonces. Más que un estudio sobre el pasado, la filosofía de la historia se nos presenta como un horizonte de futuro para los estados modernos, en un mundo cada vez más globalizado y teatralizado.

¹⁰² CONDORCET: *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*, ed. de A. Torres del Moral, Editora Nacional, Madrid, 1980.

¹⁰³ Véanse sus obras publicadas entre 1784 y 1797 en IMMANUEL KANT: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, trad. de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Tecnos, Madrid, 2006.

¹⁰⁴ IMMANUEL KANT: *Crítica de la razón pura*, ed. de Pedro Ribas, Taurus, Madrid, 2005. La ingenuidad idealista de Kant está en atribuir la revolución copernicana a “la idea feliz de un solo hombre” (p. 17), olvidando los precedentes históricos sin los cuales la teoría de Copérnico habría sido imposible, y en desconocer los propios presupuestos idealistas y teológicos de la tradición filosófica a la que pertenece su obra. La supuesta “historia de la revolución del pensamiento”, primero en matemáticas (donde, de nuevo, una “nueva luz” se abriría a un solo hombre por primera vez, sea éste Tales o cualquier otro), pero sobre todo en la ciencia natural (donde Galileo, Torricelli y Stahl se habrían anticipado al descubrimiento de Bacon, al entender que “la razón sólo reconoce lo que ella misma produce según su bosquejo” y que “la razón tiene que anticiparse con los principios de sus juicios de acuerdo con leyes constantes y que tiene que obligar a la naturaleza a responder sus preguntas, pero sin dejarse conducir por andaderas”, p. 18), queda despojada de sus elementos institucionales, económicos, religiosos, políticos o tecnológicos, en nombre de un “pensamiento” tan puro como la razón que da título a su obra. Sin esa pureza la idea de revolución carece de sentido. En el caso de la metafísica, que es donde Kant pretende erigirse en autoridad, esta revolución sería aún más pura, al moverse a la escala de la propia razón: “la razón ha de ser discípula de sí misma” (p. 19) llega a decir. Pero, además, Kant pretende que su revolución metafísica sea, como lo habría sido en el caso de las matemáticas y la ciencia natural, “una revolución repentinamente producida” (p. 19), algo que resulta extremadamente laxo conociendo la historia de la filosofía, y no sólo por su ligazón con la filosofía moderna, y de ésta con la medieval, sino también por el fracaso de la tentativa kantiana.

¹⁰⁵ ERIC VOEGLIN: “Ciencia, política y gnosticismo” en *Las religiones políticas*, p. 84.

¹⁰⁶ Véase ODO MARQUARD: *Las dificultades con la filosofía de la historia*, trad. de Enrique Ocaña, Pre-textos, Valencia, 2007.

¹⁰⁷ Para un análisis histórico véase JEAN-CLAUDE MONOD: *La querelle de la sécularisation, de Hegel à Blumenberg*, J. Vrin, Paris, 2012.

¹⁰⁸ La tesis del desencantamiento del mundo (*Entzauberung der Welt*) y la teoría de la racionalización, tienen un claro componente secularizador en obras como *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y *La ética económica de las religiones universales*. Cf. JEAN-CLAUDE MONOD: *La querelle*, pp. 95-113. Véase también FERNANDO ARLETAZ: *Religión, esfera pública, mundo privado. La libertad religiosa y la neutralidad del Estado en las sociedades secularizadas*, Universidad de Zaragoza, 2015. Aunque esta última obra, resultado de una tesis doctoral (*Secularización y pluralismo religioso*, Universidad de Zaragoza, Derecho Penal, Filosofía del Derecho e Historia del Derecho, 2012), pretende llegar al presente, desconoce la tradición filosófica contemporánea (ni en esta obra ni en la tesis aparecen autores como Schmitt, Löwith, Blumenberg, Marquard, etc.).

¹⁰⁹ HANS BLUMENBERG: *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt, 2012. Publicada en español como *La legitimación de la Edad Moderna. Edición corregida y aumentada*, trad. de Pedro Madrigal, Pre-Textos, Valencia, 2008. Sobre esta obra véase ANTONIO RIVERA GARCÍA: “Blumenberg y el Debate sobre la Secularización”, *Eikasía* (julio, 2012), pp. 237-244, e Ib.: “La secularización después de Blumenberg”, *Res publica*, 11-12 (2003), pp. 95-142. Sobre el autor son útiles ANDREA BORSARI (ed.): *Hans Blumenberg. Mito, metáfora, modernität*, Il Mulino, Bologna, 1999 y DIEGO GIORDANO & ALBERTO FRAGIO (eds.): *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d'analisi*, Aracne, Roma, 2010.