

siendo la solución empleada en el teatro Olímpico de Vicenza más apropiada para un espacio interior y mejor adaptada a las funciones propias de la representación. En la escena de este teatro, al quebrar el frente de escena, se consigue que el espacio rodeara a los actores por tres de los lados, sustituyendo los huecos de ventana por unas vistas urbanas en perspectiva acelerada. Es sabido que en un viaje en el que Palladio acompaña a su mentor Trissino, visitaron la logia Cornaro y asistieron a alguna representación. De esta forma, Palladio experimentó el nexo que se establecía entre los actores y los espectadores, cómo el público y los comediantes prácticamente se mezclaban, y se fijó en la riqueza escénica que posibilitaba una escena en profundidad. Palladio encontró en Cornaro un mentor de características muy diferentes a las de Gian Giorgio Trissino, su primer mentor: frente al espíritu clásico de las enseñanzas de Trissino, que enseña a Palladio la obra de Vitruvio y la arquitectura antigua, Alvise Cornaro le mostrará otras posibilidades más realistas y pragmáticas, dotadas de un sentido humanista, pero con un espíritu crítico frente al Clasicismo, en cuanto a tipologías e ideologías, tan característico de la obra última de Palladio.

No me gustaría pasar por alto la siguiente reflexión: lo que hoy en día se entiende como el fondo del escenario, en distintas épocas ha sido denominado *frons scaenae*. La denominación de frente escénico, a mi parecer, no es fortuita, ya que indica algo tan importante como la percepción «del fondo como un frente», dando así gran importancia a la escenografía convertida en arquitectura. Y si se llama al fondo *frons scaenae* ¿qué es lo que ocurre con lo que sucede delante de ese frente? Quizás es por esta cuestión por lo que se formalice en un momento posterior el «proscenio», que indica lo que está delante de la escena, el lugar en que se desarrollaba la acción en los teatros grecolatinos. Así, el proscenio, junto a la escenografía en perspectiva, se convertirá en factor fundamental a la hora del despliegue del arco escénico como elemento que sustituye al *frons scaenae*.

II.1.6. LOS *INTERMEZZI* EN EL TEATRO DE CORTE MEDICEO

«Mirando los dibujos, grabados e ilustraciones de esas interminables fiestas, entramos en un mundo de fantasías alegóricas, porque estos festivales no eran sólo una forma de entretenimiento sino que estaban concebidos para ser interpretados, (...) pero en un lenguaje prácticamente inteligible hoy en día.»³⁷⁴

En la Italia de la primera mitad del siglo XVI, la corte medicea se constituyó como el ambiente ideal donde desarrollar el modelo de teatro cortesano. En sus comienzos, este modelo teatral buscó la flexibilidad funcional, al tener que disponer de salas dentro de los palacios de manera provisional. Dicha cualidad lo capacitaba para transformar, en un período breve de tiempo, una sala palaciega en sala de espectáculos: *Ocurrió que en la misma sala donde un príncipe había sido recibido en pública ceremonia, no sin dejar de incluir la celebración religiosa, durante la mañana, una vez transcurridas cuatro horas, mientras el príncipe comía en otro lugar, se había erigido una escena y su escenografía como por encanto, y se recitó*

374.— Strong, Roy, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*, Berkley: University of California Press, 1984, p. 4.

la acción de tal forma que causó la justa admiración del príncipe y de cuantos allí se encontraban³⁷⁵. Esta flexibilidad es la que permitió poder realizar representaciones teatrales en una amplia gama de espacios, aunque el crecimiento y especialización de las máquinas escenográficas, en su afán de dotar a la obra de un aspecto de realidad o de superarla, llevaría a crear espacios específicos capaces de alojar representaciones de *apparato* y al gran número de operarios necesarios para su manipulación. Debido al tipo de espectáculo que se solía representar en el teatro cortesano, los *intermezzi* fueron fundamentales los efectos de *apparato*: tanto en sus primeras salas temporales, como el Salón de los Quinientos; como en los teatros permanentes posteriores, como el Teatro degli Uffizi. Entre los intermedios más famosos están los de las celebraciones de la boda de Cosimo I con Eleonora de Toledo (1539), representados en una sala temporal construida en el segundo patio del Palacio Médici en Florencia. Gracias al éxito con que se recibieron, pronto los intermedios se iban a independizar de la obra a la que originalmente complementaban, consiguiendo lograr una unidad temática y desarrollar su propia escenografía. Los intermedios se convirtieron en el espectáculo de moda que marcará el paso de la escena teatral en los próximos años.

La información sobre la escenotecnia florentina anterior a Vasari es escasa;³⁷⁶ aunque existe una detallada descripción de la escenografía ideada por Baldassare Lanci de Urbino (1510-71) para los intermedios de la representación de una comedia en 1552. Este texto, recientemente descubierto, pormenoriza el aparato escenográfico para la representación de los intermedios de *Lo svegliato* de Anton Francesco Doni. En sus palabras, Lanci habla de elevación, rotación y aperturas de decorados, juegos de agua, descendimientos, etc.; lo que permite a los estudiosos (Testaverde y Mamone) confirmar *la calidad tecnológica de la escenotecnia florentina anterior a la más conocidas puestas en escena vasariana (y buontalentiana)*³⁷⁷. Los efectos ilusorios descritos en ese documento parecían, hasta hace poco, *más bienfruto de la fantasía que la descripción real de un evento, debe, sin embargo, ser atentamente estudiada, a la luz de muchas nuevas informaciones que tienden a anticipar cronológicamente la importancia, también tecnológica, de los intermedios*³⁷⁸. Es notorio que Vasari tenía una amplia cultura humanística. En el campo de la

375.— *è avvenuto che in una madesima sala dove un principe la matina è stato ricevuto con publique accoglience, non senza funzione sacre, di lì a quattro ore, avendo detto principe altrove in quel mentre pranzato, vi comparse il palco e le scene come per incanto edificate e vi si rezitò l'azione con giusta maraviglia de quel personaggio e di chiunque vi si trovò.*

FABRI, Paolo y POMPILIO Angelo, *Il corago, o vero alcune osservazioni per meter bene en scena le composición dramatiche*, Florencia: Olschki (ed.), 1983, p. 19.

376.— Vid. CONFORTI, C., *Vasari architetto*, Milano: Electa, 1993, pp. 299-366; especialmente 326-327.

377.— *la qualità tecnologica della scenotecnica fiorentina anteriore alla più note messe in scena vasariane (e buontalentiane).*

Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni, comisariado por CORDIÈ, C., Milano-Napoli: Riccardi, 1976, To. II, pp. 705-706.

Citado en TESTAVERDE, Anna Maria, "Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari. Percorsi vasariani tra le arti e le lettere", *Atti del convegno di studi* (Arezzo, 7-8 mayo de 2003), comisariado por SPAGNOLO, M., TORRITI, P., Montepulciano (Si): Le Balze, 2004, pp. 63-75.

378.— *più fruto di fantasia que reale descrizione di un evento, deve invece essere atentamente studiata, alla luce di molte nuove adquisición che tendono ad anticipare cronológicamente l'importanza anche tecnologica degli intermezzi.*

MAMONE, Sara, "Dramaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti a Parigi",

Drammaturgia, Anno XII/n.s. 2-2015, p. 20. (Última visita: 27/01/2022).

[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYf-](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYf-k5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_a_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usg=AOvVaw2wS7lzaCosWxgG5fEBf)

[k5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_a_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usg=AOvVaw2wS7lzaCosWxgG5fEBf](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYf-k5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_a_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usg=AOvVaw2wS7lzaCosWxgG5fEBf)

-9I

escenografía, Vasari realizó distintos encargos para la familia Médici, como la puesta en escena para el bautizo de Leonora, la hija del príncipe Francesco I, en el año 1533: *Recuerdo como el diez de marzo se terminó el «aparato» de la iglesia de San Giovanni de Florencia, encargado para el bautizo de Leonora, la hija del príncipe. Todo fue diseñado y organizado por mí con invenciones muy bellas*³⁷⁹. También realizó diversos trabajos para las representaciones sacras en el Convento della Trinità, o su intervención, en compañía de Bronzino (1534)³⁸⁰ y de Sangallo (1536),³⁸¹ para las representaciones de la *Compagnia Vangelista* durante el carnaval florentino. También hay que destacar su participación en las representaciones en Santa Maria Novella y en el Salone dei Cinquecento en 1547 y 1548; y en 1552, la representación de *Lo Svegliato* de Antón Francesco Doni, con escenografía de Baldassare Lanci da Urbino. De su propia biografía se puede extraer que colaboró en los festejos para la coronación en Roma del papa Giulio III en 1550,³⁸² en los carnavales del año siguiente y en la preparación de la mascarada *Genealogia dei Dei*;³⁸³ gracias a Lanci se conoce su participación en los festivales de 1565.

Los intermedios de 1565 para celebrar la boda del príncipe regente, Francisco de Médici con Juana de Austria, se representaron en el Salón de los Quinientos del palacio familiar en Florencia. En ellos se producirá el hito de que la comedia representada se convierta en un espectáculo secundario frente a sus intermedios. Los intermedios fueron seis (incluso el quinto se dividía en dos escenas con escenografías distintas), abriendo y cerrando la representación y adoptando ya un hilo argumental unitario: *la favola di Amore e Psiche*. En su escenificación se utilizaron unos efectos visuales impactantes, pero también se emplearon otros recursos capaces de incidir sobre los cinco sentidos: fuego, música y baile, acompañados de vuelos, descensos y ascensos, apariciones surgiendo del suelo de la escena, junto con dos de los efectos que estaban destinados a ser los más característicos de la escenografía barroca: la aparición de montañas

379.— *Ricordo come a dì X di Marzo si finì lo aparato della chiesa di San Giovanni di Fiorenza, ordinato per il battesimo della signora Leonora, figlia del principe; che tutto fu disegnato et ordinato da me con molta bella inventione.*

Memoria incluida en su libro de recuerdos, Ricordanze, incluido en *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München: Müller, ed. Karl Frey, 1923-1940, Vol.2, pp. 847-884.

Citado en DAVIS, Charles, GIORGIO VASARI: *Descrizione dell'apparato fatto nel Tempio di S. Giovanni di Fiorenza per lo battesimo della Signora prima figliuola dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo S. Principe di Fiorenza, et Siena Don Francesco Medici, e della Serenissima Reina Giovanna D'Austria (Florenc 1568)*, Arezzo: Archivio Vasariano, David Fontes, (ed.), 1567, p. 879. (Última visita 14/02/2022)

<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/425/>

380.— EVANGELISTA, A.M., “L'attività spettacolare della compagnia di San Giovanni Evangelista nel Cinquecento”, *Revista Medioevo e Rinascimento*, xviii/n.s. xv, 2004, pp. 299-366: 326-327. Citado en TESTAVERDE, Anna Maria, “L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)”, Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 49. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

381.— *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, comisariada por FABRINI, M., GARBERO ZORZI, E., PETROLI TOFFANI, A. M., Milano: Electa, 1975, pp. 82-83. Catálogo de la exposición del Museo Mediceo, 31 maggio/ 31 ottobre 1975. Citado en *Ibid.*, p.49.

382.— VASARI, Giorgio, *The lives of the Artists*, Oxford: Oxford University Press, 1991, p.39.

383.— TESTAVERDE, Anna Maria, “Il Libro delle figure delle maschere. Note per i ricamatori della “Genealogia dei dei””, en los *Tai della giornata di studi* (Firenze, 2 de diciembre de 2011), Comisariados por DEGL'INNOCENTI, L., MARTIN, E., RICO, L., *Studi italiani*, XXV, 2013, Fasc. 1-2, pp. 63-74.

Citado en TESTAVERDE, Anna Maria, “L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)”, Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, pp. 49-50. (Última visita: 08/06/2022).

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637x

que se abren, de donde surgen los personajes, y nubes que giran y se desplazan portando en su interior a los dioses, los cuales se exhibían en el momento cumbre de la escena. Este último efecto, conocido por el nombre de *tirati* del Cielo, fue el más importante del espectáculo, dada la complejidad de la maquinaria envuelta en su ejecución. El encargado del diseño de este complejo efecto y de su correcto funcionamiento fue Bernardo Buontalenti. Sara Mamone lo describe como un mecanismo capaz de acoger en su interior a *una multitud de dioses*, y aún así, de trasladarlos en un movimiento vertical, subiéndolos y bajándolos, e incluso de desplazándolos en diagonal, un movimiento que califica de «virtuoso». *La máquina de las nubes ya acoge en esta ocasión aquella multitud de divinidades celestiales que se convertirá en un sello personal del gran arquitecto florentino, además de banco de pruebas para todos los técnicos escenográficos del futuro*³⁸⁴.

Estos intermedios marcaron el modelo de los representados tres años después para ensalzar la visita a Florencia del archiduque Carlos de Austria, y sobre todo, de los del año 1586, que formaban parte de los festejos de la boda de la hermana del gran duque, Virginia de Médici, con Cesar d'Este. Los intermedios en esa ocasión fueron creados para acompañar la representación de *L'Amico Fido* de Giovanni di Bardi, drama con escenografía a cargo también del ingeniero-arquitecto Bernardo Buontalenti (1536-1608) dentro del palacio Uffizi. Fueron seis intermedios musicados, y en ellos se aplicó la técnica del recitativo, *que la canción imite lo que se habla*, aunque de una manera aún poco desarrollada. Este hecho marcará un hito en la historia de la ópera, pues se considera que fue el motivo del encargo en 1606 a Claudio Monteverdi de la ópera *La favola d'Orfeo*.³⁸⁵ Aparte de por este hecho reseñable, estos festivales de 1586 formarán parte de la historia de las producciones teatrales por constituirse en un modelo a imitar para las futuras salas teatrales en cuanto al espacio y a la configuración escenográfica: *Se trataba de seis intermezzi para la comedia «L'Amico Fido» que costaron la suma enorme de 250.000 escudos -se dice que cuatrocientos obreros intervinieron en la producción- representada ya en el Teatro Mediceo, dibujado por Callot en su famoso grabado de 1617, que fue el antepasado directo del teatro barroco*³⁸⁶.

Otros intermedios renombrados fueron los organizados en 1589 para celebrar el matrimonio del Gran Duque Fernando de Médici con Cristina de Lorena.³⁸⁷ El 30 de abril llegó la futura esposa del Gran Duque a la ciudad de Florencia, en cuyas calles se habían erigido hasta siete arcos triunfales para recibirla. (Fig. 112) En esas mismas calles se organizaron distintos festejos populares, banquetes, torneos, fuegos artificiales e incluso un partido de fútbol en su modalidad florentina -existente aún hoy en día-, para el disfrute de todo el pueblo de Florencia. (Fig. 113) Como remate de estos festejos populares, el día 28 de

384.— *La macchina delle nuvole ospita già in questa occasione quella moltitudine di dei celesti che diverrà vero e proprio marchio del grande architetto fiorentino, nonché banco di prova per tutti gli scenotecnici a venire.*

Ibid., p. 23.

385.— *Ópera con libreto de Alessandro Striggio, quien había musicado parte de los intermezzi de 1586, con prólogo y cinco actos pensada para una orquesta de cuarenta y tres instrumentos.*

COMELLAS, José Luis, *Historia sencilla de la Música*, Madrid: Rialp, 2010, p. 92.

386.— STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Madrid: Alianza Forma, 1988, p. 21

387.— Sobre este tema leer BEIJER, Arne, “Vision celestes et infernales dans le théâtre du moyen-âge et de la Renaissance”, Jaques Jaquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, (actes du colloque Asnières-sur-Oise, abbaye de Royaumont, 8-13 julio 1955), París: Centre national du recherche scientifique, 1956, Vol. I, pp. 403-17; WARBURG, Abey, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de Cavalieri*, Saggio storico-artistico, Florencia: Galletti e Cocci, 1895; SASLOW, James, *The Medici wedding of 1589: Florentine Festival as Teatrum Mundi*, Nueva Haven, Connecticut: Yale University Press, 1996.

mayo se organizó un cortejo en el que participaron los jóvenes aristócratas florentinos que, encaramados en carrozas y engalanados como los servidores del dios Neptuno y de los dioses de los ríos, recorrían la ciudad, parándose delante de las casas de algunas de las familias más prominentes. Como complemento de estas celebraciones callejeras, tuvieron lugar los espectáculos cortesanos alojados en el Palacio Pitti. La plana mayor de los artistas florentinos participó en la organización de los festejos para dicha boda, cuyos preparativos se prolongaron durante un año. El plato principal consistió en las representaciones de la comedia *La Pellegrina*, pieza lírica de M. Girolamo Bargagli (compuesta en 1579) y de los seis *intermezzi* musicados respectivos.³⁸⁸ Los intermedios constaban de una unidad temática y construían un relato, donde el sexto intermedio servía *de epílogo glorioso a través del cual las diferentes imágenes simbólicas que se han ido mostrando en el resto de los Intermedios son resueltas*.³⁸⁹ La composición de los decorados del primer y sexto intermedio se pueden entender como composiciones simétricas, por lo que refuerzan también a través de su escenografía la idea de unidad del conjunto.³⁹⁰ Hay que destacar que los intermedios eclipsaron a la comedia principal, volviéndose a representar hasta en tres ocasiones más. Estas representaciones se acompañaron de bailes y una *naumacchia*. (Fig. 114)



Figura 112: Cuarto arco de triunfo, 1589, Orazio Scarabelli, National Museum of Western Art, Tokio.

Figura 113: Festival por la boda del año 1589, Torneo en la Piazza Santa Croce, Orazio Scarabelli, National Museum of Western Art, Tokio.

Figura 114: Naumacchia, 1589, Orazio Scarabelli, Palazzo Pitti, National Museum of Western Art, Tokio.

El trabajo de Buontalenti fue muy alabado, ejerciendo gran influencia entre los especialistas de la época; incluso en la tratadística escenográfica del período, tanto sobre los trabajos de Furttenbach (1627-1628-

388.— Seis de los mejores compositores de la época estuvieron coordinados por el Conde de Vernio y Giovanni di Bardi. Éste último fue el inspirador de la Camerata Fiorentina, grupo de humanistas interesados en la recuperación de la música antigua y que con sus trabajos darían lugar a la «Reforma Melodramática», origen del concepto de la ópera moderna.

Vid., OROMENDÍA DE LA FUENTE, Enrique, “La representación iconográfica en los Intermedios de *La Pellegrina*”, *Iconografía Musical*, mayo de 2016. (Última visita: 17/06/2021).

https://www.academia.edu/29527243/La_representaci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica_en_los_Intermedios_de_La_Pellegrina

389.— Ibid., p. 22.

390.— Existe un estudio de la escenografía empleada en cada uno de ellos por parte de MAMONE, Sara, “Dramaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizzi dagli Buontalenti ai Parigi”, *Drammaturgia*, Año XII/n.s.2-2015, pp. 27-28. (Última visita: 27/01/2022).

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj3sYf->

[k5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_a_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizzi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usq=AOvVaw2wS7IzaCosWxgG5fEBf-9I](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj3sYf-k5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_a_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizzi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usq=AOvVaw2wS7IzaCosWxgG5fEBf-9I)

1640)³⁹¹ como en el tratado de 1638 *La práctica de las escenas y máquinas de los fabricantes en los teatros* de Nicola Sabbatini (1574-1654).³⁹² La maquinaria empleada en estos *intermezzi*, tras un proceso evolutivo de casi un siglo, ya tenía la complejidad necesaria para lograr la sofisticación visual exigida en las representaciones cortesanas: bastidores móviles, trampillas por donde aparecían y desaparecían máquinas y personas, «periaktoi» giratorios, y una gran variedad de trucos escénicos.³⁹³ Todos ellos, accionados coordinadamente, sirvieron para causar sorpresa en el público asistente. El asombro en esa época se consideraba el componente básico de todo espectáculo. Grandes teóricos del teatro, como Serlio, habían estudiado la importancia del asombro y la manera de lograrlo en un espacio reducido a través de visiones grandiosas, asentando las bases teóricas para lo que se convertiría en una de las características definitorias de este período. La apetencia por nuevas fórmulas capaces de conseguir dicho efecto fue uno de los principales factores presentes en la evolución que se producirá dentro del campo escenográfico y teatral. Miguel Angel Buonarroti, un sobrino del genial artista florentino, fue cronista de las celebraciones de la boda de María de Médici con el rey francés Enrique IV (1600).³⁹⁴ En sus comentarios sobre esas representaciones, insistirá de la importancia de la maquinaria teatral para que los espectadores se mostraran ‘receptivos’ ante lo que contemplaban. Se alcanzó una situación, en la que dichos mecanismos eran tan importantes, que se construyó la maquinaria antes de elegir los textos a interpretar, convirtiéndola en el actor principal de los mismos.

El tema común de los *intermezzi* de los años 1586 y 89 fue el intento de reflejar un mundo armonioso y utópico, idea que se trasladó a los decorados mediante la adopción de una solución escenográfica semejante en todos ellos. Este concepto se materializó mediante un grupo de elementos en forma de árboles, rocas, construcciones, etc., dispuestos simétricamente a cada lado del escenario, cuyos tamaños disminuían según se alejaban para adaptarse a las reglas de la perspectiva, logrando una mayor sensación de profundidad en un espacio reducido. Es interesante que el punto de fuga es siempre central y dentro del espacio de la escena, haciendo que el espacio escenográfico, aunque espacioso, se cerrara sobre sí mismo. (Fig. 115) y (Fig. 116) Con el uso de pinturas sobre bastidores planos paralelos situados a ambos lados de la escena, se buscaba la espectacularidad basada en la flexibilidad y en el cambio. Con las bambalinas, se consiguió mejorar la relación entre los actores y los decorados, y aunque no se tratara todavía de elementos que permitieran una interacción directa con los intérpretes, sí que posibilitó que se rompiera la barrera espacial que se había creado entre ellos; además, son elementos que posibilitan la implementación de cambios rápidos de decorados, tan necesarios en las representaciones del teatro lírico.

391.— TESTAVERDE, A., M., “L’officina delle nuvole, il teatro mediceo nel 1589 e gli “Intermedi” del Buontalenti nel “Memoriale” di Girolamo Seriacopi”, *Musica e Teatro, Quaderni degli amici della Scala*, VII, 1991,11-12, pp. 82, 91-92.

392.— SABBATINI, N., *Pratica di fabricar scene e machina ne`teatri*, 1638, en la versión de POVOLEDO, E., Roma: Bestetti, 1955.

393.— *Ibid.*, p. 24.

394.— OSSI, Masimo, “The Theatrical Game and the Flexible Theater of the Renaissance”, dentro de la recopilación de ensayos sobre teatro de RADICE, Mark A., *Opera in context: Essays on Historical Staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, Washington DC: Amadeus Press, 1998, p. 15.



Figura 115: Festival del año 1589, Tercer intermedio: *El combate pítico de Apolo*, 1590 ca. Agostino Carracci.

Figura 116: Festival del año 1589, Cuarto intermedio: *La región de los demonios*, Bernardo Buontalenti, Museo del Louvre.

Señalar que esta propuesta buontallentiana del año 1589 se convertirá en norma durante los próximos trescientos años: un arco detrás del proescenio servía para enmarcar una vista en perspectiva generada por dos filas de bambalinas, que se remata con un fondo pintado. Para que dicha solución tuviera aceptación y se impusiera en la mayor parte de Europa, fue necesaria una campaña propagandística intensiva financiada por el Gran Duque Fernando de Medici; algo que solo fue posible gracias a la imprenta y a la publicación y distribución masiva, por primera vez, de textos y grabados conmemorativos de esas representaciones.³⁹⁵ Hay que suponer que las soluciones de los carriles deslizantes y del arco del proescenio probablemente se lograrían ya en 1586, pero ante la falta de pruebas gráficas no se puede demostrar; un dato importante para esa aseveración es que el equipo técnico de estos festivales era el mismo que tres años antes, lo que Bastiano de Rossi, el encargado de la organización y supervisión de estos festejos, nos confirma: *Se trataba del mismo equipo de hace tres años, con la incorporación de Emilio Cavaleri, superintendente de las fiestas de corte de Fernando, y Jacobo de Corsi en las labores técnicas, dando instrucciones a los destacamentos de hombres situados entre bastidores*.³⁹⁶

«La importancia que se le daba a los torneos, ballets, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, espectáculos de agua, fiestas al aire libre, mascaradas y bailes de máscaras, queda reflejada en la cantidad ingente de literatura impresa dedicada a las mismas. Esta literatura nos describe al detalle cada uno de los elementos que componían dichos acontecimientos, permitiendo así a las personas que no estuvieron presentes percibir el grado de magnificencia y grandeza alcanzada en los mismos, siendo a la vez una manera de propaganda basada en el ensalzamiento de sus comitentes. Desde 1550 no es posible imaginar uno de estos eventos sin que quedara reflejado en una publicación, muchas veces a gran escala y, normalmente, ilustradas. La coincidencia en el desarrollo de este tipo de publicaciones y el surgimiento del absolutismo no puede ser accidental.»³⁹⁷

395.— Se encargó dicha tarea a Bastiano de Rossi.

DE ROSSI, Bastiano, *Descrizione dell'aparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Fernando Medici e madame Cristina di Lorena gran duchi di Toscana*, Florencia: Anton Paduani, 1589. (Última visita: 17/06/2021).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135085x.image>

Una copia incompleta del libro se puede encontrar en el Metropolitan Museum of Art, también existe otra copia en el Getty Museum, aunque más reducida.

396.— STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Madrid: Alianza Forma, 1988, p. 139

397.— Ibid., p. 21

Hay que destacar las diferencias entre el concepto escenográfico empleado en los festivales mediceos de 1586 y 1589. En el año 1586, la escenografía inmersiva del espectáculo fue capaz, mezclando las fantasías más exacerbadas, de hacer confundir imaginación y realidad: las personas volaban y unos ingenios mecánicos se movían; y mediante el uso de plantas aromáticas, frutas exóticas y pájaros vivos, se consiguió crear la atmósfera de un *jardín de las delicias* desde el cual se tenía una vista de la ciudad de Florencia en perspectiva, cuyo uso potenció el efecto de ilusión y fascinación.³⁹⁸ En el espectáculo de 1589, bajo las indicaciones del nuevo regente Ferdinando I, se optó por una decoración que renunciaba al lenguaje manierista de la propuesta anterior y buscaba una respuesta más 'racional'. La imagen de la nueva sala era un espacio más político y menos lúdico, que adoptaba una postura más protocolaria y menos festiva, más acorde a los intereses de representación y culto personal.

II.1.7. LAS RAMAS DE LA ESCENOGRAFÍA RENACENTISTA

«La cuestión de la definición y transformación de la escenografía en perspectiva urbana, así como del edificio teatral y del espacio escénico, ha sido tema de discusión entre historiadores del teatro desde hace años, y paso obligado para quienes en el campo de las disciplinas histórico-artísticas y arquitectónicas nos interesaba la cultura figurativa de los siglos XV y XVI.»³⁹⁹

Como se comentó en la Introducción de esta tesis, la escenografía renacentista se puede dividir básicamente según dos conceptos: una rama de raíz humanista, más intelectual, basada en la recuperación del *teatro all'antica* a partir de fuentes bibliográficas y arqueológicas, y otra relacionada con los ambientes cortesanos, donde se busca crear una imagen que represente al poder y su demanda de diversión y sorpresa para entretener a la corte y sus invitados mediante una escenografía más próxima a la idea de 'efectos especiales', trucos ilusorios creados mediante efectos visuales y maquinaria escénica. Entre los primeros efectos visuales del teatro renacentista, hay que destacar a la perspectiva. La manera más simple del empleo de la perspectiva en el teatro es la pintura de fondos planos, aunque no es fácil establecer el momento durante el Renacimiento en que comienza a utilizarse, motivo aún hoy de discusión entre los expertos. Para estudiar la evolución de este tipo de escenografía, dada su menor relevancia y el carácter efímero de sus propuestas, es interesante poner el foco en lo que estaba sucediendo en la pintura.

398.— OSSI, Máximo, "Della machine... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo in the Medici Theater 1600", citado en *Opera in context*, Editado por Mark, A. Radice, Portland: Amadeus Press, Reinhardt G. Pauly General Editor, 1998, p. 25.

399.— *afin qque le parfum de leurs fleurs emplît tout le jardin*

PEDRETI, Carlo, "Dessins d'une scene, exécutés par Léonard de Vinci por Charles D'Amboise (1506-1507)", *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París: Éditions du Centre de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 31-34, p. 32.

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjHvuikmLT4AhUjRuUKHWG0Cv4QFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.storiadifirenze.org%2Fpdf_ex_eprints%2F03-Ventrone-la%2520scena.pdf&usg=AOvVaw2vHZa0arU83KQb-zC5K9LL



Figura 117: *Città ideale*, 1480-90 ca., atribuido a Luciano Laurana, Galeria Nazionale delle Marche, Urbino.



Figura 118: Pintura de ciudad ideal, *Baltimore*, 1480-84 ca., atribuido a Fra Carnevale, Walters Art Museum, Baltimore.



Figura 119: *Città ideale o vero Città di Dio*, 1477 ca., autor desconocido, Gemäldegalerie, Berlín.

Dentro del amplio panorama de la pintura renacentista, es necesario centrarse en algunos pintores que reprodujeron en sus obras fondos de arquitecturas vanguardistas, tanto reales como ideales. Estas propuestas son de gran interés para el estudio de la escenografía, porque en este tipo de pinturas se pueden encontrar algunas de las claves para comprender mejor aquella: por ejemplo, cómo se pintaban en la época las ciudades idealizadas, y como se ha visto en el caso de Ferrara, cómo pasaron a utilizarse a la hora de diseñar los fondos para las representaciones teatrales. Con la representación de edificios emblemáticos descontextualizados respecto a la ciudad real, estos adquieren la categoría de símbolos. La expresión máxima de este tipo de pintura son las vistas de ciudades ideales, cuyo ejemplo paradigmático está representado por los cuadros conocidos de Urbino, Baltimore y Berlín. (Fig. 117), (Fig. 118) y (Fig. 119) Estas tres pinturas mencionadas encajan dentro de lo que en la época se conocía como «varietas», concepto que fue teorizado por Alberti, aunque sus raíces las podemos encontrar en el Medievo (solo hace falta pensar en los capiteles de un claustro gótico). *Fue todavía con los ojos formados en la varietas de*

*sus padres, que los hombres del Renacimiento abordaron la antigüedad*⁴⁰⁰. En el Renacimiento se solían asociar la *varietas* con las imágenes desordenadas de las ruinas romanas, donde cada columna, basa o capitel, exhibía una variedad de formas y de medidas, y aún así, *en cada caso los edificios se presentaban bellos y admirables a la vista*⁴⁰¹. Esa variedad tendría influjo en la arquitectura de algunas de las zonas del norte de Italia, en concreto en Lombardía, donde la influencia gótica se mezclaba con la arquitectura vanguardista. Desde allí, el concepto se expandiría a otras partes de Italia.

Volviendo a las tres pinturas de ciudades ideales, existe una polémica entre los que piensan que eran simples pinturas, composiciones-tipo o representaciones utópicas de una ciudad (la mayor parte de los estudiosos) y los que creen que se trataba más bien de modelos de decorados para obras teatrales (particularmente Krautheimer,⁴⁰² pero también Magagnato, Battisti y Parrondi)⁴⁰³; también hay los que piensan que son obra del arquitecto, escultor y tratadista sienés Francesco di Giorgio o de Giuliano da Sangallo (Frommel). Otros estudiosos las atribuyen a Piero della Francesca, a Luciano Laurana, a Melozzo da Forlì -conocido como Landi- o a Ghirlandaio. Sea el autor quien sea, *lo que es cierto es que pertenecen al concepto quattrocentista de la ciudad y la arquitectura de fines del quattrocento y principios del cinquecento*⁴⁰⁴. Además de las cuestiones del fin al que estaban destinadas y de la autoría de estas pinturas, existe otra polémica entre los que las consideran decorados para la representación de obras de autores clásicos -Terencio, Plauto, etc.- y los que, como Parronchi, piensan que estas pinturas eran demasiado avanzadas para ello y creen que eran usadas en comedias contemporáneas: *escenas como estas, resultado de una nueva cultura figurativa, parecen haber sido concebidas para las nuevas comedias*⁴⁰⁵.

400.— *C'est encore avec des yeux formés à la varietas de leurs pères que les hommes de la Renaissance ont d'abord regardé l'Antiquité.*

PAUWELS, Yves, "Varietas et ordo en architecture: Lecture de l'antique et rhétorique de la création.", capítulo del libro *La VARIETAS à la Renaissance*, Dominique Courcelles (dir.), Paris: Publication d'École nationale des Chartres, 2001, pp. 57-80. En línea en [books.openedition.org](https://books.openedition.org/enc/1078), párrafo. 1. (Última visita: 10/02/2022).

<https://books.openedition.org/enc/1078>

401.— *vous trouverez ce que je vous ay dit plusieurs fois, estre veritable : c'est que de toutes les mesures que j'ay remarquées aux edifices antiques, je n'en ay trouvé qui fussent semblables, ains tousjours différentes : & toutesfois les edifices estoient tres beaux & admirables à la veüe.* DE L'ORME, Philibert, *Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert De L'Orme conseiller et aumosnier ordinaire du Roy, & Abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris: Federic Morel, 1567, fol. 211. Citado en *Ibid.*, párrafo. 1.

402.— KRAUTHEIMER, R., "Le tavole de Orbino, Berlino e Baltimore riesaminate", en *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catálogo de la muestra Henry Millone e Vittorio Magnago (dirs.), Milano: Bompiani, 1994, pp. 233-257 (especialmente de 254-257).

Citado en VENTRONE Paola, "La scena prospettiva rinascimentale: genesi e sviluppo", en *Culture teatrali*, 7/8, 2003, pp. 141-150, p. 141. (Última visita: 19/01/2022).

<http://www.storiadifirenze.org>

403.— MAGAGNATO, L., *Teatri italiani del Cinquecento*, Venecia: Pozza, 1954, pp. 25-26; BATTISTI, E., "La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica", en BATTISTI, E., *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi, 1960, pp. 106-111; PARRONCHI, A., "La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria", *La Bibliofilia*, LXIV (1962), pp. 37-86. (Última visita: 09/06/2022).

<https://www.jstor.org/stable/i26204548>

404.— BONET CORREA, Antonio, *Discurso Honoris Causa en la Universidad de Málaga*. (Última visita: 09/03/2022)

<http://www.uma.edu.es/protocolo-institucional/info/64610/honoris-causa-antonio-bonet-correa/>

405.— *Scene come queste, frutto di una nuova civiltà figurativa, sembra debbano essere state concepite per commedie nuove.*

Aparte de estas polémicas, señalar la composición empleada en las mismas, puesto que algunas de las soluciones en su elaboración están presentes en los dibujos de escenografías urbanas de la época. Por ejemplo, la existencia de un espacio abierto en primer plano, generalmente en forma de plaza, o la idealización en la representación tipológica de los edificios: la iglesia de planta central, el anfiteatro, el baptisterio, el palacio, el arco de triunfo, etc. En estos tres paisajes urbanos, apenas aparecen personas, no hay señales de vida, salvo por algunas plantas en las ventanas de algún edificio y varias palomas; a todas las envuelve una atmósfera metafísica similar a la de los cuadros de De Chirico. En la tercera pintura, la conocida como Berlín, se incluye en primer plano una logia, logrando con ello un efecto escenográfico que se acentúa al apoyarse en un zócalo, a modo del frente de un escenario. De otra forma, el autor de la tabla de Baltimore rehúnde el nivel de la plaza, enriqueciendo la composición al presentar varios niveles, un recurso muy habitual en las escenografías posteriores.

Las pinturas de fondos teatrales se fueron perfeccionando con el tiempo. Se puede argumentar si la primera escena ilusionista en perspectiva de la que se tiene noticia fue realizada por Girolamo Genga (1476-1551) durante los carnavales de 1506 para la representación de la égloga *Tirsi*, de Baltassare de Castiglione (1478-1529) en la corte de Urbino. Se trata de un modelo posiblemente reutilizado el cinco de marzo de 1508 para la representación de *La Cassaria* de Ludovico Ariosto (1474-1533) en Ferrara⁴⁰⁶: una pintura, a modo de telón de fondo, obra del pintor Pellegrino da Udine que gracias a su habilidad técnica fue capaz de recrear la vista de un paisaje urbano de forma totalmente realista: *perspectiva de una tierra con casas, iglesias, torres, campanarios y jardines de modo que los espectadores no se cansan de mirarla por las diversas cosas que hay», afirmaba Prospero en su carta del 8 de marzo de 1508 a Isabel d'Este, refiriéndose a la perspectiva de Udine pintada por Pellegrino que sirvió como escenografía*⁴⁰⁷. Es en los comentarios de Prospero donde apareció por vez primera la palabra *prospettiva* referida a una escenografía.⁴⁰⁸

La escena para la representación de *La Calandra* del cardenal Bernardo Dovici da Bibbiena unos años después (1513 ca.), ideada también por Genga, marcaría un punto de inflexión en el progreso de la escenografía renacentista. La representación, durante la celebración de los festejos del carnaval de Urbino, fue alojada en una sala del palacio Ducal de la familia Montefeltro. Organizada y dirigida por Castiglione, señaló *una nueva etapa fundacional en la historia del naciente teatro europeo*.⁴⁰⁹ El escenario,

PARRONCHI, A., La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria, *La Bibliofilia*, LXIV (1962), pp. 37-86, p. 40. (Última visita: 09/06/2022).

<https://www.jstor.org/stable/i26204548>

406.— MERINO, E., "Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro", *Revista Librosdelacorte*, 2020, n. 21, pp. 247-269. (Última visita: 23/03/2022).

<https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.21.010>

407.— GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana, "Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: La Lena (1529)" revista *Letras*, 2018, julio-diciembre, n° 78, p. 56. (Última visita: 12/01/2022)

<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/2106/1958>

408.— PIRROTA, Nino, POVOLEDO, Elena, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p.302.

409.— Comenta Marzia refiriéndose al valor de la obra teatral: *segna una tappa fondativa nella storia del nascente teatro europeo*.

MARZIA, Peri, "La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano", pp. 31-52, P. Torriti (dir.), del catálogo *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena (Arezzo): Mazzafirra, Museo archeologico del Casentino, 17 maggio al 6 luglio 2014. (Última visita: 24/05/2022)

en palabras de Castiglione incluídas en una carta a Ludovico Canossa, estaba enmarcado por dos torres laterales, a modo de fortaleza o de las «basílicas» típicas de la escena clásica romana, y dos muros que conformaban un terraplén.⁴¹⁰ Esta disposición podía hacer pensar en la existencia de una barrera que separa la sala y la escena, en forma de muralla, sobre la cual se ofrecía la vista de una calle o *contrada* en *prospettiva*. En esta escenografía se mezclan pinturas -fondos planos- y elementos en volumen -las torres laterales que alojaban a los músicos, la muralla, un templo octogonal y un arco de triunfo-. El resultado funcionaba como una ambientación inmersiva, que se fundía con la naturaleza militar del propio edificio. Es la primera representación iluminada artificialmente, posiblemente gracias a la utilización de un decorado corpóreo que lo posibilitaba. La historiadora teatral Esther Merino describe la escenografía de la representación con las siguientes palabras:

«decoraciones escenográficas en las que Genga mezcló pintura con relieves, en los que se pudo distinguir una vista urbana con calles, palacios, iglesias y torres en perspectiva, que comprendía igualmente una representación de un templo octogonal y un arco de triunfo decorado con bajorrelieves en estuco y vidrio de colores. Y bajo el escenario se encontraban las máquinas para los complejos intermezzi previstos, además de dos torres en los laterales, reservados a los músicos, cuya pretensión era la de vincular esta arquitectura efímera con la arquitectura defensiva real del edificio, incorporando lo real con lo ficticio, como recurso escenográfico, poniéndose énfasis de esta forma en la interrelación entre la escena, la ciudad y la corte, puntos esenciales del espectáculo renacentista.»⁴¹¹

La escena urbana de la ciudad Imperial de Roma pasaba a convertirse en un trofeo de quien la recrea: *El diseño teatral que enmarcaba esa perspectiva era en sí mismo el producto de una cierta expansión cultural, intelectual y política. Al englobar a Roma, por lo menos durante una noche de carnaval, Urbino triunfó sobre la ciudad de los triunfos*⁴¹². D'Amico, el autor de estas palabras, hace distintas lecturas alegóricas de los decorados en su artículo a partir de los edificios que lo conforman: la combinación templo-arco de triunfo une los designios de Dios con la victoria; la disposición jerarquizada de las construcciones actúa como reflejo de la corte; la imagen de los muros que la encierran, habla de la apertura o el cierre frente a las influencias que vienen del exterior; etc. Ahondando en este análisis del espacio teatral en relación a la mentalidad de la época, hay que destacar el lema que los duques de Urbino desplegaron en la sala de su teatro: *Tanto en las guerras en el extranjero como en los juegos en casa, el Cesar muestra su fuerza, ya que ambos son trabajos adecuados para las grandes mentes*⁴¹³. Este

https://www.academia.edu/17953444/La_Calandra_combinando_Plauto_con_fra_Mariano

410.— En este artículo se analizan las distintas interpretaciones que varios historiadores –Franco Ruffini y Ludovico Zorzi – hacen de las palabras de Castiglione.

D'AMICO, Jack, "Drama and the Court in La Calandria", *Theatre Journal* 43, 1991, pp. 93-106. (Última visita: 25/05/2022).

https://www.jstor.org/stable/3207952?searchText=Fabrizio%20Cruciani&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFabrizio%2BCruciani%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad452a8448e3d24147d488be222affc48

411.— MERINO, Esther, *Escenarios del Poder. La arquitectura del espectáculo*, Vol. III, p. 78. (Última visita: 25/10/2021).

<https://www.google.com/search?client=firefoxbe&q=MERINO%2C+Esther%2C+Escenarios+del+Poder.+La+arquitectur+del+espect%3%A1culo.+>

412.— D'AMICO, Jack, "Drama and the Court in La Calandria", *Theatre Journal* 43, 1991, pp. 93-106, p. 94. (Última visita: 25/05/2022).

https://www.jstor.org/stable/3207952?searchText=Fabrizio%20Cruciani&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFabrizio%2BCruciani%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad452a8448e3d24147d488be222affc48

413.— *Both in wars abroad and in games at home, Caesar displays his strength, for both alike are fit work for great minds.*

eslogan venía acompañado de una inscripción, deletreada mediante trece rosetas y candelabros, que decía en latín: «Deliciae populi» o querido pueblo.

En ese mismo año de 1513, se volvió a representar *La Calandra* en Roma ante el Papa León X -Giovanni di Médici-, con decorados de Baldasare Peruzzi *que desarrolla una solución escenográfica de gracia y belleza extraordinarias, donde el ilusionismo de la escenografía marca un punto sin retorno en la historia del espectáculo del Cinquecento, especialmente valorizando y armando la estructura dramática del texto*⁴¹⁴. Para la representación romana de la obra se sabe que se crearon dos escenografías, de una de las cuales se conoce un famoso dibujo: una perspectiva de Roma con bellísimos edificios entre los que se mezclan varios de los iconos arquitectónicos de la ciudad, y donde una calle central acentuaba la sensación de fuga y profundidad. El empleo por Peruzzi de ciertos recursos, como el arco de triunfo situado en el eje de la fuga, algunos edificios y otros elementos como escaleras que se proyectan sobre la calle, conferían a todo el conjunto gracia y vivacidad. Las escenografías definirán un prototipo y fueron alabadas por Vasari (quien ha sido señalado por distintos especialistas como autor de dicho dibujo). (Fig. 120)



Figura 120: Dibujo urbano idealizado de la ciudad de Roma, posible escenografía para *La Calandra*, 1515 ca., autor desconocido, se atribuye a Vasari (anteriormente a Baldassare Peruzzi), Gabinetto Disegni e Stampe, Florencia.

Las escenografías de *La Calandra* en su versión romana reproducían los ambientes descritos en el texto: un fondo con una vista urbana pero también unos bastidores laterales, dispuestos en ángulo obtuso y conectados mediante la perspectiva con el punto de fuga en el horizonte, que constituía una suerte de ilusión gracias a la disminución proporcional. La novedad radicaba en que dicha decoración escenográfica reproducía fielmente edificios emblemáticos de la arquitectura de la Roma clásica, como el sempiterno

Ibid., p. 95.

414.— *che elabora una soluzione scenografica di grazia e bellezza straordinaria, dove l'illusionismo della scenografia segna un punto di no ritorno nella storia dello spettacolo cinquecentesco, soprattutto valoriza e compatta l'impianto drammaturgico del testo.*

PERI, Marzia, "La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano", pp. 31-52, p. 44. Del catálogo *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena (Arezzo): Mazzafirra, Museo archeologico del Casentino, 17 maggio al 6 luglio 2014. (Última visita: 24/05/2022) https://www.academia.edu/17953444/La_Calandra_combinando_Plauto_con_fra_Mariano

Coliseo, pero que ahora estaban perfectamente coordinados con el argumento de la historia de *La Calandra*⁴¹⁵. El autor del texto, el cardenal Bibbiena, tuvo en cuenta el hecho de que las escenografías de los edificios iban a ser practicables, dotando a las mismas de una riqueza en la acción teatral desconocida hasta ese momento. La historiadora italiana Marzia Peri ha resaltado recientemente este aspecto en el catálogo de la exposición sobre el cardenal Bibbiena (2014).

«Es la organización del escenario lo que asegura que funcione el mecanismo, el orden fundamental al que se ajustó desde el inicio Bibbiena: los personajes se alternaban, de hecho, utilizando generosamente el dentro y el fuera, la parte superior e inferior de los decorados practicables en forma de edificios, aprovechando con maestría la posibilidad de entrar y salir por las dos casas que se enfrentaban en la plaza romana, frecuentemente se hablan en la puerta o en la ventana o hasta desde el interior de una puerta cerrada; es necesaria una dirección precisa y un control riguroso del espacio para que funcione el juego frenético de los disfraces y de los intercambios que marca el tiempo de un espectáculo, que no da un momento de respiro. (...) *La Calandra* del 1515 fijó así el prototipo romano-florentino de comedia, de la que Serlio proporcionará el diseño escenográfico.»⁴¹⁶

Es importante señalar las diferencias entre las dos 'versiones' de la representación de *La Calandra*, en Urbino y en Roma, separadas por un breve espacio de tiempo. Dada la información disponible de ambas, dicha comparación puede servir para entender mejor las diferencias entre las dos ramas evolutivas de la escenografía de la época. La primera de las representaciones fue ideada para el carnaval de Urbino y tuvo, quizás influido por ese ambiente festivo popular, una alta carga de propaganda política y de popularismo, primando el aspecto visual y dejando de lado el propio texto de la obra. En el caso de la representación en Roma, el ambiente fue más culto y la dramaturgia más cuidada, alejándose del concepto del teatro como mera distracción festiva. La importancia de todo esto se puede comprobar, una vez más, en las palabras de Marzia Peri: *Respecto a la hipertrofia alegórica y encomiástica del carnaval de Urbino de dos años antes, esta puesta en escena se caracteriza por la absoluta centralidad y autosuficiencia de la comedia, que ya capaz de bastarse a si misma y de resolver el espectáculo*⁴¹⁷. El teatro ganaba la partida y las herramientas dramáticas y artísticas se imponían a los instrumentos representativos de carácter prosélito, siendo capaz, según Vasari, de realizar el milagro de una mimesis absoluta de la realidad. (...) *De todas formas no serán Roma ni Urbino, con sus públicos elitistas, las que marcarán su suerte, más bien lo harán públicos realmente populares y pertenecientes a todas clases sociales, es decir, Venecia y Siena,*

415.— MERINO, Esther, *Escenarios del Poder. La arquitectura del espectáculo*, Vol. III, p. 80. (Última visita: 25/10/2021).

<https://www.google.com/search?client=firefoxbe&q=MERINO%2C+Esther%2C+Escenarios+del+Poder.+La+arquitectur+del+espect%3%A1culo.+>

416.— *È l'assetto del palcoscenico ad assicurare la tenuta del meccanismo, l'ordine fondamentale su cui Bibbiena all'inizio si era trovato arreso: i personaggi vi si avvicendano infatti utilizzando largamente il dentro e il fuori, l'alto e il basso degli edifici praticabili si incontrano e si separano sfruttando con maestria la possibilità di entrare e uscire dalle due case prospicienti che si fronteggiava sulla piazza romana, spesso si parlano sull'uscio, oppure della finestra, addirittura dall'interno di una porta chiusa; e vi vogliono una regia ferrea e una spazialità rigorosa per restituire il gioco frenetico dei travestimenti e degli scambi che rima lo spettacolo senza un attimo di respiro. (...) *La Calandra* del 1515 fissa dunque il modello romano-florentino di commedia ddi cui Serlio fornirà il bozzetto scenografico (...)*

PERI, Marzia, "La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano", pp. 31-52, p. 46. Del catálogo de la exposición *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena (Arezzo): Mazzafirra, Museo archeologico del Casentino, 17 maggio al 6 luglio 2014. (Última visita: 24/05/2022)

https://www.academia.edu/17953444/La_Calandra_combinando_Plauto_con_fra_Marianop.

417.— *Rispetto all'ipertrofia allegorica ed encomiástica del carnevale urbinato di due anni prima, questa messinscena si caratterizza per l'asoluta centralità e autosuficiencia delle commedia, in grado ormai di bastare a se stessa e di sovialtare la festa.*

Ibid., p. 46.

*gracias a la iniciativa y labor impetuosa de estampadores y actores.*⁴¹⁸

En el año 1536, Bastiano Sangallo realizó la escenografía de *La Calandra* en Urbino, unos veintitrés años después de la primera representación de la obra en la misma ciudad. El propio Sangallo, si se observa con cuidado su dibujo de la escenografía, nos muestra cual pudo ser el siguiente movimiento dentro del devenir escenográfico de la época, y se trata de un paso fundamental: el arquitecto concibe ya la escenografía como un espacio de representación y, debido a eso, mucho más abierto y funcional que en el famoso dibujo romano. El dibujo de Sangallo describe el escenario, conectado mediante varias escaleras con la sala, donde se afirma la vigencia de la solución escenográfica anterior: una escena con dos volúmenes a ambos lados y una plaza en primer plano, aunque en este caso de mayor anchura. En el fondo se ven varias calles en perspectiva, frente a la única del dibujo romano. En este caso, la transición entre los elementos construidos en volumen y el fondo plano pintado es mucho más sutil, siendo difícil determinar dónde se establece la frontera entre ambos elementos (podría ser a la altura del arco del edificio de la izquierda, siguiendo la primera línea horizontal que cruza el escenario, aunque también es posible que arrancara desde el segundo edificio de la derecha, porque si no la escena tendría una profundidad demasiado grande). (Fig. 121) Lo que sí es evidente, si se da por válida su datación, es que es una propuesta escenográfica que se adelanta en unos diez años a los planteamientos de Sebastiano Serlio sobre el tema (1545). En la solución de Sangallo, las calles situadas al fondo son tres y en su representación se ha utilizado una perspectiva acelerada, cuyo punto de fuga se encuentra siempre en el eje central de la vía, anticipando en cierta forma la solución que se adoptaría en el teatro de Vicenza (1584), aunque en el teatro vicentino las calles son cinco y se ven a través de los vanos de un arco de triunfo. Hay que señalar que «perspectiva» proviene del latín tardío «*perspectivus*» y este deriva de «*perspicère*» o *mirar a través de*⁴¹⁹, algo que por otra parte está en concordancia con la idea albertiana de la ciudad/realidad vista por el hueco de una ventana.

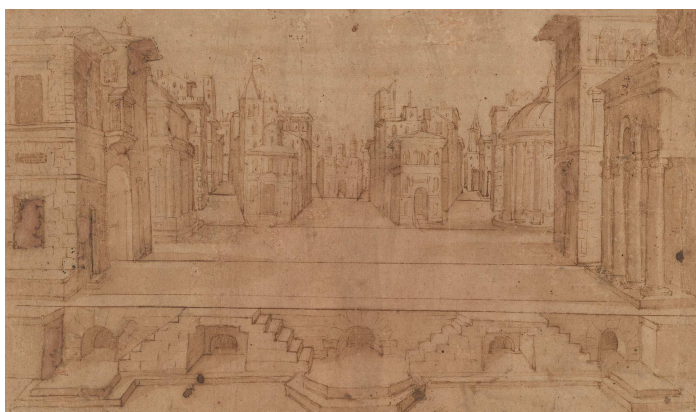


Figura 121: Escenografía, 1535 ca., Bastiano da Sangallo, Morgan Library and Museum, Nueva York.

418.— *Non saranno comunque Roma o Urbino, con i loro pubblico d'élite, a consolidarne la fortuna, bensì altre piazze teatrali, realmente popolari e interclassiste, e cioè Venezia e Siena, grazie all'intraprendenza e alla tempestività con cui se ne impadroniscono stampatori e recitatori.*

Ibid., p. 46.

419.— Definición obtenida del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en la red. (Última visita: 07/06/2022)

<https://dle.rae.es/perspectivo#SkENGmm>

Dentro de la escenografía renacentista, es preciso señalar a Sebastiano Serlio (1475-1554). Interesado por la Antigüedad, Serlio se traslada a Roma (1514) con treinta y nueve años y se pone a trabajar en el estudio de Baldassare Peruzzi, estudiando y dibujando obsesivamente el rico pasado arquitectónico de la ciudad. En 1527, obligado por el *Sacco di Roma* y atraído por la excelencia de sus impresores, se trasladó a Venecia, donde residirá hasta 1540. Su tratado *I Sette Libri d'architettura*, es una de las obras fundamentales de la historia de la materia, colección de siete volúmenes que irán apareciendo de una manera desordenada: el primer volumen aparecerá en 1537; el libro tercero fue publicado cinco años antes que el segundo, y finalmente se reunirán los siete tomos en 1584 en Venecia. Este compendio de la arquitectura renacentista italiana tendrá gran influencia en el resto de Europa, sobre todo tras su publicación parisina bajo el nombre de *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva* (1619).

Si en *Il Terceiro y Quarto libro d'Architettura* Serlio había codificado y comparado los cinco órdenes como modos diversos de construir, en su tratado sobre la perspectiva se proponía hacerlo con la escenografía, la primera sistematización teórica y gráfica de los tres tipos de escenas. En el segundo libro de su tratado, *Il secondo libro della prospettiva*, Serlio elogia *las cosas que se representan en escena por los efectos emocionales que suscitan en la audiencia*: «*resultan tan agradables al ojo y al espíritu, que ninguna otra de tipo material, realizada por el arte, se podría imaginar más hermosa*»,⁴²⁰ planteando la recuperación de las ´tipologías` escenográficas con sus propuestas para las escenas trágica, comica y satírica. Se trata de fondos de escena que no aportan información alguna sobre la obra que se representaba, pero gracias al éxito de las escenas urbanas, que Zorzi define como ciudad *real-simbólica*⁴²¹, poco a poco su utilización fue adaptándose al lugar, que no al carácter, de la obra escenificada.

Por comentar brevemente el concepto de la escena cómica, Serlio sostiene que el ser humano está mejor ´instruido` en el medio urbano y señala que la diversidad en el tipo de casas -pequeñas y grandes, edificios con pórticos modernos, templo, hospedería, etc.- funcionan de forma más efectiva en una escena de ese tipo. En los grabados de la escena trágica y cómica se hace referencia al tratamiento de los fondos urbanos, imágenes que sirvieron de referencia para muchos de los trabajos de escenógrafos y pintores durante los próximos siglos, especialmente a los miembros de la escuela veneciana. (Fig. 122)

420.— SAMBRICIO, Carlos, “La fortuna de Sebastiano Serlio”, en *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, Estudio lingüístico de Fausto Díaz Padilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo, 1986, p. 259. Citado en MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 147. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

421.— ZORZI, L., *Il teatro e la città*, Torino: Ed. G. Einaudi, 1977. Citado en VALLIERI, Lorena, “Prospero Fontana pittore-scenografo à Bologna”, *Drammaturgia*, Anno XI / n.s. I - 2014, p. 352. (Última visita: 15/02/2022).

www.fupress.net/index.php/drammaturgia



Figura 122: Las escenas serlianas trágica, cómica y pintoresca, *secondo Libro di prospettiva*, 1545, Sebastiano Serlio.

En el tratado sobre la escenografía, Serlio explica la manera de plantear las escenas y los espacios teatrales para saber cómo y dónde situar el punto de fuga u horizonte: *en el siguiente folio trataré de la escena y de los teatros habituales en nuestra época, en los que será difícil definir dónde y cómo se debe situar el punto de fuga de la escena, por utilizarse unas reglas distintas de las del pasado*⁴²². El concepto del punto de fuga se pone en relación con la escala humana, *es referido a una experiencia humana*⁴²³. El espacio escénico deja de estar limitado por un fondo plano, donde los actores producían un efecto figura-fondo, y se establece una escenografía en volumen, tema que Serlio describe en el *Tratado de perspectiva de las superficies* y en el *Tratado de perspectiva de los cuerpos*. Serlio utiliza unos bastidores en forma de volúmenes fugados, cubiertos por telas pintadas, a los que añade ciertos elementos corpóreos para aumentar la sensación de realidad. *Las viviendas (...) siempre las he hecho con bastidores encima de los cuales he tensado telas, haciendo las puertas de frente y de escorzo, según el caso, y también utilizando elementos de madera en bajorrelieve, a las que han resaltado mucho la pintura*⁴²⁴.

La escena serliana se divide en dos sectores: un proescenio profundo, que ocupa todo el frente de escena, espacio en el que los intérpretes se mueven (hay que tener en cuenta que debido al funcionamiento de la perspectiva se crea un gradiente de 'importancia escénica' que disminuye desde el centro de la escena hacia los extremos) y que está situado a la altura de los ojos de los espectadores; y el propio frente de escena, colocado sobre una plataforma elevada mediante un escalón respecto del plano en el que se desarrolla el proescenio e inclinada (pendiente de 1/9), lo que ayuda a remarcar la ilusión de profundidad al acelerar la perspectiva. En el fondo se colocaba un telón pintado que completaba el efecto de la perspectiva. A resaltar, que el punto de fuga de esta perspectiva se sitúa más allá del límite de la escena

422.— *ne la seguente carta io trattaro delle Scene e de Theatri che a nostri tempi si costumano, onde sara difficile a comprendere dove e come si debia porre l'horizonte delle Scene per essere diverso modo dalle regole passate*

SERLIO, Sebastiano, *Libro Primo D'Architettura e Il Secondo Libro di Prospettiva*, Venecia: Gio Battista et Marchi, p. 24bis. Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica, p. 24 bis. (Última visita: 19-1-2022).

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061755>

423.— TAFURI, Manfredo, *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid: Xarait Ediciones, 1978, p. 124.

424.— *Li casamenti [...] io li ho sempre fatti di telari, sopra li quali ho poi tirato tele, facendoli le sue porte in faccia et in scorcio, secondo le occasioni, et anco ci ho fatto alcune cose di basso rilievo di legnami che han aiutato molto le pitture.*

SERLIO, Sebastiano, *Libro Primo D'Architettura e Il Secondo Libro di Prospettiva*, Venecia: Gio Battista et Marchi, p. 24bis. Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica. (Última visita: 19-1-2022).

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061755>

marcada por dicho telón. En su solución teórica teatral, Serlio logrará la conjunción de las características clásicas y modernas, como el mismo Mazzoni recoge en uno de sus artículos (2013):

«Sin embargo, como es universalmente conocido, Serlio no pretendía inspirarse en los teatros antiguos sino, como él mismo afirma, en los «*che a' nostri tempi si costumano*» (Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*, l. II, f. 43v): espacios teatrales que conjugan modernas escenas prospetticas 'románicas' y clásicas reminiscencias como, por ejemplo, en el caso serliano, la cávea y la orquesta.»⁴²⁵

Hay que tener en cuenta que cuando el estudioso italiano se refiere a las perspectivas 'románicas', está hablando de las escenografías más innovadoras, relacionadas con las propuestas que surgen en la ciudad de Roma, como la de Baldassare Peruzzi para *La Calandra* (1518). Esta misma distinción filológica era utilizada por su maestro Ludovico Zorzi para clasificar los modelos teatrales de la época según dos tipos: el de la *tradición escénica práctico-románica*, y el que proviene de las teorías clásicas de Vitrubio, propuesta que *no ha sido aún ni suficientemente meditada ni menos aún asumida*⁴²⁶.

II.1.8. VASARI (1511-74), ESCENÓGRAFO EN EL CARNAVAL DE VENECIA

«No es mera arbitrariedad el que vinculemos a la consideración de la vida social la de las fiestas y representaciones. El ingenio y la esplendidez que se ponen de manifiesto aquí, en la Italia del Renacimiento, sólo fueron posibles gracias a la libre convivencia de todas las clases sociales, que constituye el fundamento de la sociedad italiana.»⁴²⁷

Frente al prototipo de fiesta cortesana, cuyos ejemplos más destacados son los intermezzi y los bailes de corte, se encuentra la fiesta del carnaval. Si la característica principal del festival cortesano florentino fue la sofisticación y el elitismo, donde la representación teatral se convirtió en un espectáculo visual, en el que el personal, tanto a nivel técnico como interpretativo, estaba formado por profesionales; en la propuesta 'popular' de los carnavales del Véneto, la relación entre sociedad civil y estamentos dirigentes fue más estrecha y el mundo que rodeaba a las interpretaciones se puede calificar como *amateur*.⁴²⁸ El espectáculo de corte desarrolló lo que poco después serán las señas de identidad del festival barroco característico de los estados absolutistas, mientras que la representación teatral durante los carnavales estará más relacionado con la Academia y la recuperación del teatro desde presupuestos de experimentación; un concepto afín al empirismo manierista.

425.— MAZZONI, Stefano, ««Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, Nota 82, p.25.

426.— Ibid., p.25..

427.— BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca EDAF. S.A., 1982, p. 311.

428.— SAMPSON, Lisa, «Amateurs Meet Professionals: Theatrical Activities in Late Sixteenth-Century Italian Academies», *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe Traditions, Texts and Performance*, EARLE, T., F. y FOUTO, Catarina (Eds.), Nueva York: Legenda, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2015, p. 190.

A partir de mediados del siglo XV y hasta el XVI, existieron en Venecia las *Compagnie della Calza*.⁴²⁹ La primera de la que se tiene noticia es de la *Compagnie dei Pavón*, en el año 1400.⁴³⁰ Se trata de un tipo de hermandad temporal formada por jóvenes nobles, a semejanza de las sociedades caballerescas, con un propósito claro de diversión. Se distinguían entre ellos por el color y decoración de las calzas o medias largas que vestían, una moda entre la nobleza joven europea de la época; de ahí viene su nombre, adoptando denominaciones que hacían referencia a algunos gremios o a ciertas virtudes humanas: los *Ortolani* u hortelanos, los *Zardinieri* o jardineros; también los *Valorosi*, *Cortesi*, *Uniti* o *Intrepidi*. (Fig. 123)



Figura 123: Miembro de una de las *Compagnie della Calza*, Museo Cívico de Venecia.

Con el tiempo y el éxito, las compañías originarias fueron separándose y formándose otras nuevas. Estas sociedades se encargaban de organizar fiestas privadas para los socios e invitados durante las festividades religiosas y las celebraciones laicas -especialmente el carnaval-, en las que se solía incluir la representación de obras de teatro y ciertos espectáculos de enmascarados típicamente venecianos o *Momarie*.⁴³¹ Para su celebración, contrataban a conocidos bufones, organizando y produciendo espectáculos y obras de teatro escritas por prestigiosos autores. El acceso a las mismas era restringido, de

429.— Vid. VENTURI, Lionello, “Le Compagnie della Calza”, *Nuovo Archivio Veneto, Periodico Storico Trimestrale*: (1908) n°72, Nuova Serie n°32, pp. 161-221; (1909) n° 73, nuova serie n° 33, pp. 141-233, Venecia: Visentini 1892-1921 (Última visita: 05/06/2022). Para el número 32 los enlaces son:

http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=8497278&type=bncr_o

<https://archive.org/details/NuovoArchivioVenetoNs16/page/n166/mode/1up>;

Para el número 33 el enlace es:

http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/LO10016952/1908/N.Ser.V.15/00000009?paginateDetail_pageNum=18

430.— Vid. SANSONOVINO, F., *Venetia città nobilissima et singolare, Venetia: Apresso Iacomo Sansovino*, 1581, pp. 150-159. (Última visita: 05/06/2022).

<https://archive.org/details/venetiaccittanobi00sans>

431.— *Se trata de un tipo de comedia burlesca que nace de las celebraciones de bodas, donde un narrador, a imitación de un héroe, relataba las impresiones que tenían los abuelos de la pareja de novios desde un punto de vista exagerado. De ahí la denominación «momaria» o «bombaria», del veneciano bomba, que figurativamente significa una mezcólanza entre personajes reales e imaginarios. Dada su popularidad pasaron a escenificarse en espectáculos públicos organizados por las propias Compagnie della Calza.*

Sobre su uso en distintas celebraciones. VENTURI, Lionello, *Le Compagnie della Calza*, Venecia: Nuovo Archivio Veneto, (1909) n° 73, nuova serie n° 33, pp. 141-233, pp. 224-226.

tal forma que para la representación *dell'Amor costante*, el propio autor, Piccolomini, pedía información sobre la fecha de la representación y una entrada para poder acceder a la misma.

«Muy Magnífico y honorabilísimo Señor mío. Me dirijo a usted porque M. Gabriel Zerbo me ha referido de la representación de una comedia mía durante estos carnavales en Venecia y que V. S. tiene una estrecha relación con los Señores que se encargan de ello. Sería cosa a agradecer que se informara del día que han elegido para la misma y me lo comunicara porque desearía estar presente. Para que a V. S. no tenga que molestarse en responder, puede avisar al portador de esta misiva, el Sr. Emanuel Grimaldi, quien me lo comunicará. Le agradecería calurosamente si vuestra cortesía sumara a esto las gestiones para conseguirme una entrada, para que no se me sea negada la admisión a donde que sea la representación.»⁴³²

Solo eran públicas las fiestas que seguían a las ceremonias fundacionales de las sociedades o en ocasiones especiales, generalmente en forma de una procesión por los canales.⁴³³ (Fig. 124) *Obviamente estas fiestas publicas cambiaban si eran ejecutadas poco después de la ceremonia inicial de creación de la sociedad o para recibir un invitado cercano al Gobierno o con motivo de la disolución de la compañía*⁴³⁴.



Figura 124: El teatro del Mondo decorado para la entrada de la primera dogaresa, 1597, Museo Correr, Venecia.

Figura 125: Teatro del Mondo, 1979, Aldo Rossi.

Figura 126: Torneo de la Hermandad de los Caballeros de la Liga, siglo XVIII, Giovanni Grevenbroch, Museo Correr, Venecia.

432.— *Molto Magnifico et honoratissimo Signor mio. Perché M. Gabriel Zerbo, mi ha riferito come si deve recitar in Vinetia in questo carnevale, una comedia di mio, et che V.S. ha stretta domestichezza con quelli Signori che son sopra a tal cosa; mi sarebbe cosa grata, che quella vedesse di saper da essi il giorno che han destinato per questo, et me lo avisasse: però che desiderarei di trovarmivi presente. Et perché V.S. non habbia fatica di scriver altrimenti; ne potrà far avisato l'apportator di questa, che sarà il Signor Emanuel Grimaldi, et egli poi me lo farà sapere. Harò caro parimente che la vostra cortesía aggiunga a questo alquanto di diligentia di far d'haver un bollettino in nome mio: acciocche per il favor di quello non mi sia negato l'esser ammesso dove la comedia si recitarà.*

GHERARDI, Paolo, *Nuovo libro di lettere de i più rari autori della lingua volgare italiana, di nuovo, et con nuova additione ristampato*, Venecia: 1545, pp. 182-183 Citado en VALLIERI, Lorena, "Drammaturgie Imperiale à Bologna: 'L'Amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)", *Drammaturgia*, Anno XV / n.s. 5 - 2018, pp. 291-323. (Última visita: 17/06/2021).

[Web: www.fupress.net/index.php/drammaturgia](http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia)

433.— CASINI, Matteo, "A Compagnia della Calza in January 1475", Mary Frank and Blake de Maria (eds.), *Reflections on Renaissance Venice. A Celebration of Patrice Fortini Brown*, Milan: 5 Continents Editions, 2013, pp. 55-61, p. 56.

434.— *Naturalmente queste feste pubbliche erano diverse se eseguite poco dopo la cerimonia iniziale o per bene accogliere un ospite gradito al Governo o nell'occasione della fine della società stessa.*

VENTURI, Lionello, *Le Compagnie della Calza*, Venecia: Nuovo Archivio Veneto, (1909)) n° 73, nuova serie n° 33, pp. 141-233, p. 142.

Existían en Venecia dos tipos de espectáculos: los primeros estaban dirigidos a la clases más acomodadas, siendo semejantes a los de otras ciudades italianas; los segundos, de carácter más popular, estaban orientados a un público más amplio. Cada una de estas formas teatrales disponía de un recinto propio donde ser escenificadas. Los locales variaban, desde recintos privados -edificios abandonados o patios de palacios-, hasta plazas, jardines públicos, y dada la naturaleza especial de la ciudad, sus propios canales. Por distintas vías, aunque la información que ha trascendido sobre estas sociedades de la Calza es escasa, se sabe de la existencia de teatros flotantes y otros ingenios que fueron sustituyendo a las barcazas originales decoradas como *Bucintoros*, la galera oficial del dux, empleadas en las fiestas públicas de presentación de las sociedades: *los Sempiterni*, en el último día de carnaval de 1542, encargaron a Tiziano Minio una máquina marina que simbolizaba la imagen del mundo.⁴³⁵ En 1564, la *Compagnie degli Accesi* encargó a Gian Antonio Rusconi un teatro flotante, conocido como *il Teatro del Mondo* -a semejanza del teatro diseñado por Aldo Rossi siglos después-, para recibir a Francesco Maria II della Rovere: se trataba de una plataforma en forma de concha, sobre la que se levantaba un espacio escénico a modo de pérgola circular. (Fig. 125) y (Fig. 126) Los teatros flotantes generalmente consistían en una plataforma tendida por encima de varias barcazas, sobre la que se disponían las mesas donde se celebraban banquetes, a la vez que se asistía al espectáculo; el resto de los habitantes observaban su devenir desde calles y puentes.

Todos los teatros de Venecia estaban regulados por la República, que fijaba la temporada, el número de representaciones, la duración y el horario de las mismas. El teatro fue desde sus inicios un asunto que preocupó al Estado; preferentemente por motivos de orden público. De hecho, existe un acta del Consejo de los Diez -una especie de agencia de inteligencia para los temas externos e internos de la ciudad, que tenía el poder de dictar leyes contra cualquier persona o grupo de individuos dentro y fuera de la ciudad y juzgarlas en secreto- que intentó el 31 de diciembre de 1508 acabar con estos espectáculos por problemas de moralidad con las obras escenificadas y por los disfraces. Mientras que el mundo teatral veneciano presentó una gran capacidad de supervivencia y presenció un nuevo resurgir con la ópera en el comienzo del nuevo siglo, el tipo de sociedad al que se dirigía y el modelo de gobierno que la regulaba comenzaron a desmoronarse con el ocaso del siglo XVI, a pesar de sus desesperados intentos por perdurar.

Vasari (1511-74) llega a Venecia el 1 de diciembre de 1541, llamado por el florentino Pietro Aretino para diseñar un teatro temporal para los Signori della Calza dei Sempiterni. El 22 de ese mes, antes de la llegada del resto del equipo -Cristofano Gherardi, Battista Cungi y Bastianno Fiori d'Arezzo-, Vasari ya había realizado de su propia mano el proyecto general y todos los diseños escenográficos.⁴³⁶ En el texto de la comedia, la *Talanta*, Aretino introdujo una alabanza al trabajo de Vasari: *Se me avisa, escribe y notifica que el señor Giorgio d'Arezzo, de 35 años, ha hecho un aparato escénico que ha fascinado a los admirables espíritus de Sansovino y Tiziano*⁴³⁷. Existen algunas notas autobiográficas del propio Vasari y

435.— Vid. SANNOVINO, F., *Venetia città nobilissima et singolare, Venetia: Apresso Iacomo Sansovino*, 1581, pp. 150-159. (Última visita: 05/06/2022).

<https://archive.org/details/venetiaccittanobi00sans>

436.— FENECH KROKE, Antonella, “Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542”, *Revue de l'Art*, n° 168/2010-2, pp. 53-64, p. 53. (Última visita: 27/01/2022).

<https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542_?auto=download>

437.— *Certo mi s'avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo di etade d'un XXXV anni ha fatto una scena, & apparato, che il Sansovino e Titiano, spiriti mirabili, 'ne ammirano.*

varias misivas -una carta de Vasari a Ottaviano de Médici y otra de uno de sus colaboradores, Cristofano- que ayudan a la reconstrucción del proyecto: por ejemplo, la decoración eran unos paisajes de estilo alegórico que adornaban las paredes de la sala.⁴³⁸ En cuanto al decorado en la escena, este representaba de forma realista la ciudad de Roma. En un ambiente de rivalidad entre las dos ciudades, el que en esta hermandad carnavalesca se decidiese representar una obra ambientada en la Ciudad Eterna, muestra el interés de algunos nobles venecianos por reivindicar la cultura clásica romana y la grandeza y solemnidad del Papa y del Emperador.⁴³⁹ La obra rememora un hecho histórico recientemente acontecido: la visita conmemorativa del emperador y rey de Italia, Carlos V a Roma, el cinco de abril de 1536. Alejandro Farnesio, el papa Pablo III (1534-49), con motivo de las preparaciones para dichos festejos, ordenó a Latino Goivenale Manetti, arqueólogo y responsable de las antigüedades del Pontífice,⁴⁴⁰ el derribo de algunos edificios con el fin de recuperar la antigua «Vía Triunfal» (Fig. 127) y (Fig. 128) Esta vía la recorrían los generales que volvían a Roma después de una campaña de éxitos militares, discurriendo desde la Vía Apia hasta el Capitolio, pasando en su desfile bajo los tres grandes arcos de la antigüedad romana: Settimio Severo, Tito y Constantino.

«en una operación profundamente simbólica (...) Con esta creación se buscaba la reinstauración de la antigua Vía Triunfal y el surgimiento de un nuevo “Axis urbis”, alternativo al eje sagrado de Roma, formado desde San Juan de Letrán hasta San Pedro (...) Manetti derribó muchas estructuras medievales con objeto de recuperar la antigua Vía Triunfal, uniendo en línea recta el arco de Tito con el de Septimio Severo, desde donde el Emperador pudiera admirar los monumentos romanos conservados. Igualmente en ciertos lugares del recorrido se erigieron diversos arcos triunfales. La mayoría de los pintores y estucadores, que intervinieron en la realización de las obras de arte efímero, eran de origen florentino, los cuales más tarde se encargarían de la decoración de las calles de Florencia (...). Esta glorificación del Emperador se realizó ocho años después del Saco de Roma y fue de una grandeza y riqueza excepcionales, marcando un hito importante en el Renacimiento.»⁴⁴¹

Comentario de messer Vergolo, en la treceava escena del primer acto.

ARETINO, P., *La Atalanta*, 1543, l.3. Edición consultada ARETINO, P., *Tutte le comedie*, G. B. De Sanctis (com.), Ugo Mursia (ed.), Milano: Coll. Grande Universale Mursia, 1968, p.352.

438.— Decoración reconstruida por Jürgen Schulz. Cada muro lateral estaba conformado con cuatro grandes paneles de las divinidades fluviales pintados al claroscuro, separados entre sí por nichos. A cada lado de estos, había vasos de fuentes con imágenes de las virtudes. Por encima corría un friso, de dos brazos de altura, con los escudos de armas de los Sempiterni y el león veneciano, con guirnalda y máscaras pintadas en escayola.

FENECH KROKE, Antonella, “Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l’apparato de 1542”, *Revue de l’Art*, n° 168/2010-2, pp. 53-64, p. 56. (Última visita: 27/01/2022).

https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542?auto=download

439.— Los Grimani y los Corner, dos familias filoromanas en Venecia, fueron los principales apoyos al asentamiento de Pietro Aretino en Venecia después del Sacco de Roma. Sus vástagos figuraban entre los miembros fundadores de los Sempiterni, que le encargaron a Aretino una obra para su representación durante los carnavales.

440.— MORALES FOLGUERA, José Miguel, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, *Diálogos del artista y la belleza*, pp. 327-342, p. 340. (Última visita: 21/06/2022).

https://www.academia.edu/26363236/Las_entradas_triunfales_de_Carlos_V_en_Italia

441.— MADONNA, Maria Luisa, “L’ingresso di Carlo V a Roma.”, en *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, Roma:1997, vol. I, 50–65.

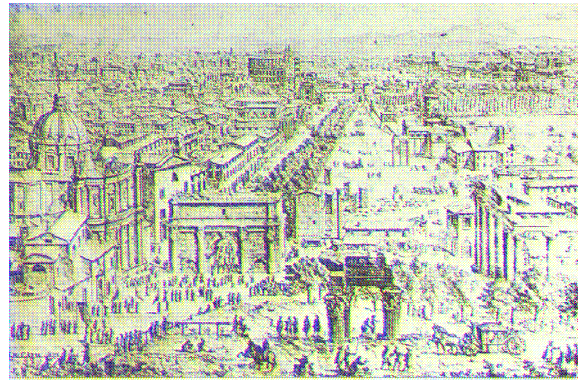
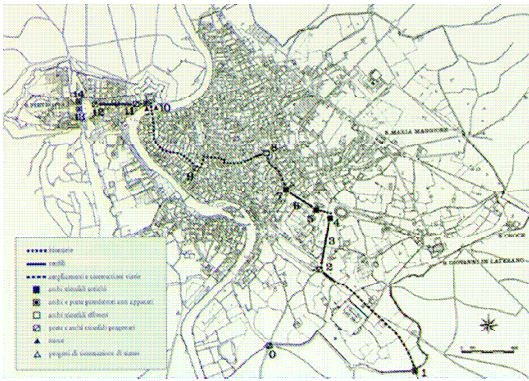


Figura 127: Plano del recorrido de Carlos V en Roma desde la Puerta San Sebastiano hasta San Pedro del Vaticano.

Figura.128: *Grabado del Foro Romano*, 1665, ambas imágenes tomadas del estudio de Maria Luisa Madonna, “L’ingresso di Carlo V a Roma”, en *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, dirigido por Marcello Fagiolo.

«Resaltar que Vasari plantea un acceso a la sala en forma de arco de triunfo, llevando hasta el extremo las semejanzas con el paisaje perceptible en las dos planchas de Maarten e introduciendo una simulación capaz de lograr un vivencia similar a la que se podía tener en la propia localización romana. Con esa decisión, Vasari intenta conseguir que el público que acudiera al espectáculo formara parte del mismo ya desde el umbral de la sala, convirtiendo todo el espacio teatral en un mecanismo perspectivo.»⁴⁴²

En el caso de la *Talanta*, para darle un marchamo de autenticidad, Vasari unió visualmente en su escenografía los arcos de Tito y Septimio Severo, accediendo a la sala por debajo del primero y teniendo enfrente, sobre la escena, el segundo. Como ambos arcos triunfales se encuentran a una distancia cercana, era posible ‘experimentar’ la propuesta escénica de una manera realista. Existen dos grabados de Maarten van Heemskerck realizados unos años antes (1532) que describen un paisaje muy parecido. (Fig. 129) Algún investigador [CAIRNS, 1995: 231-243]⁴⁴³ opina que Vasari debió haberlos visto, al estar realizados en un período en que el pintor toscano estaba en Roma, donde conoció, no se sabe bien si a su impresor, Ieronimo Cocca, o al propio Maarten: *Estudió poco después (hacia 1532) en Roma Martino Emskerck, buen maestro de figuras y paisajes, que en Flandes realizó muchas pinturas y dibujos para estampar, que, como ya se ha dicho, fueron grabados por Ieronimo Cocca, a quien conocí en Roma mientras estaba al servicio del cardenal Ipolito d’Este*⁴⁴⁴. También existe la posibilidad de que los hubiera copiado, aunque lo más probable es que reutilizara la idea y el planteamiento de la composición, en un trasvase que era habitual de la pintura a la escenografía.

442.— FENECH KROKE, Antonella, “Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l’apparato de 1542”, *Revue de l’Art*, n° 168/2010-2, pp. 53-64, p. 55. (Última visita: 27/01/2022).

[https://www.academia.edu/5908310/ Un th%C3%A9%C3%A2tre pour La Talanta Giorgio Vasari Pietro Aretino et l apparato de 1542 ?auto=download](https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542?auto=download)

443.— Ibid., p. 55.

444.— *Studio poco dopo (vers 1532) in Roma Martino Emskerck, buon maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra, molte pitture e molti disegni di stampe, che sono state, come s’è detto altrove, intagliate da Ieronimo Cocca, il quale conobi a Roma mentre io serviva il cardinale Ipolito de’ Medici.*

Ibid., p. 55.



Figura 129: Grabados de los foros romanos, 1532, Maarten van Heemskerck, Biblioteca de Nueva York.

«Sobre la perspectiva de la escena existe la teoría que descarta que el lenguaje empleado en los edificios monumentales que la conformaban fuese una idealización -como se puede encontrar en algunos diseños de Peruzzi-, sino una perspectiva de carácter realista, hipótesis que viene apoyada por el análisis del texto, donde todas las localizaciones que aparecen son lugares reales: la Capilla Sixtina, la Basílica de San Pedro o el Panteón; lo que supondría una interdependencia, entre decorado y texto inédita hasta entonces en la historia del teatro del Renacimiento. Si se analizan los edificios contenidos en la vista de Vasari, todos los monumentos están en un área específica de Roma: la vista se correspondería a la que se ve desde el arco de Tito de los Foros, si el punto de fuga se colocara en el arco de Septimio Severo. Monumentos que en parte, los que se situaban en la zona media de la escena (destacar la influencia serliana, tan importante en la ciudad, en esta disposición), probablemente fueran decorados en volumen, practicables para reforzar la acción teatral.»⁴⁴⁵

Para reforzar la sensación de estar entrando dentro de una 'realidad virtual', Vasari usó un mecanismo al fondo de la escena que simulaba el curso del sol a lo largo del día. Esta es una idea tomada del *ingegno* realizado en 1539 por Bastiano Sangallo, en la que Vasari ejerció de ayudante, y que aquel volverá a emplear en 1565. Ese *apparato* del decurso solar servía para materializar el concepto de unidad de tiempo que, complementado con la unidad de acción y lugar, eran utilizados por poetas y escenógrafos para asegurar la coherencia según los principios aristotélicos en los espectáculos. La secuencia, a la vez simbólica y natural, del movimiento del sol ascendiendo hasta alcanzar su cénit, para posteriormente descender, era capaz de crear una realidad espacio-temporal propia: con la unidad de tiempo se conseguía que los espectadores vivieran el espectáculo dentro de una realidad ficticia paralela a la realidad. Sebastiano Serlio describe un aparato semejante en su segundo libro: *Se ve entonces la cornuda y brillante luna alzarse despacio y, sin sentirla moverse, encontrársela en lo alto; otras veces se ve levantarse el sol y su devenir por los cielos, para al terminar la comedia, ponerse con tal artificio que provoca el estupor de los espectadores*⁴⁴⁶.

445.— Vid. POVOLEDO, Elena, "Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVI siècle." *Renaissance, maniérisme, Baroque*, (Actes du XI stage International de Tours, 1968), París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972, pp. 84-85; FENECH KROKE, Antonella, "Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542", *Revue de l'Art*, n° 168/2010-2, pp. 53-64, p. 62. (Última visita: 27/01/2022).

https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542?auto=download

446.— *Quindi si vede la cornuta, & lucida Luna, levarsi pian piano: & essersi inalzata, che gli occhi di spettatori non l han veduta muoversi, in alcune altre si vede il levare del Sole, & il suo girare, & nel finire della comedia tramontar poi con tale artificio che molti spettatori di tal cosa stupiscono*

II.2.0. LA REVISIÓN DEL MODELO ARQUITECTÓNICO TEATRAL

«dejando aparte mil pruebas y también mil objeciones de detalle, encontraremos que la Arquitectura fue, hasta el siglo XV, el registro principal de la humanidad; que en ese intervalo no haya aparecido en el mundo un pensamiento algo complejo que no se haya hecho edificio; que toda idea popular, como toda idea religiosa, ha tenido sus monumentos; que el género humano, en fin, no ha pensado cosa alguna importante que no haya escrito en piedras.»⁴⁴⁷

En un artículo aparecido el día 28 de septiembre de 2012 en el diario *El País*,⁴⁴⁸ se informaba sobre el hallazgo de una fortaleza de la Edad del Bronce en La Bastida, Murcia, una construcción a la que los expertos catalogan como *maravilla de la poliorcética*, que es el arte de defender y atacar las plazas fuertes. (Fig. 130) Su autor, Jacinto Antón, informaba de cómo la perplejidad se había adueñado de los estudiosos: *qué diablos hacía en Murcia es algo que hay que dilucidar*. Los investigadores habían observado que las técnicas empleadas en su construcción, contemporánea a la concepción de la segunda ciudad de Troya, con la que comparte soluciones en su diseño, hacían que se planteara la hipótesis de que hubiera sido construida por gente proveniente de Mesopotamia y Egipto que, debido a una crisis que asoló la región durante el período alrededor del 4300 a.C., hubieran emigrado hasta nuestra península importando *una nueva manera de combatir y la instauración de un poder violento y clasista*. Los estudiosos afirman que el hallazgo *replantea lo que se conoce sobre el origen de las desigualdades económicas y políticas de Europa, la formación del estamento militar y el papel de la violencia en la formación de tradiciones de identidad*, convirtiendo dicha construcción en la manifestación de un cambio de mentalidad en un determinado período de nuestra historia; ¡ahí es nada!



Figura 130: Ruinas de la Bastida, detalle del sistema defensivo de la ciudad, Edad de Bronce, Murcia.

SERLIO, Sebastiano, “Libro Primo D’Architettura e Il Secondo Libro di Perspettiva”, Venecia: Gio Battista et Marchi, p. 24bis. Biblioteca Nacional, *Biblioteca Digital Hispánica*, p. 25. (Última visita: 19-1-2022).

<https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=1136>

447.— FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Teorías de la Arquitectura y Pensamiento filosófico*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1987, p. 22. Citado en Roche Cárcel, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1989, p. 23. (Última visita: 08/06/2022).

https://www.academia.edu/30024702/La_escena_de_la_vida_una_interpretaci%C3%B3n_sociol%C3%B3gica_y_cultural_de_la_arquitectura_teatral_griega

448.— ANTÓN, Jacinto, “La Troya de Murcia”, diario *El País*, sección Cultura, 28 de septiembre de 2012. (Última visita: 17/01/2019).

https://elpais.com/cultura/2012/09/27/actualidad/1348779950_910952.html

Habría que destacar la aseveración de uno de los investigadores responsables, que plantea que dicha fortaleza *seguramente responde a un momento de cambio social y político -posiblemente la instauración de una primera estructura de tipo estatal- que requirió de un aumento espectacular de la violencia*. Este razonamiento va más allá del foco inicial de la investigación, el 'microcosmos' de la ciudadela descubierta, para pasar a centrarse en el estudio de la sociedad que la erigió: el 'macrocosmos'. Con esa alteración en el zoom empleado en la investigación, se logra una visión más amplia del fenómeno original, lo que a su vez posibilita la obtención de resultados de un mayor alcance y complejidad. Esta estrategia es la que se ha intentado reproducir en esta tesis; también el espíritu de raíz anglosajona, propio de los *storytellers*, presente en los artículos y columnas del periodista Jacinto Antón, capaz de narrar la Historia de una forma amena. Para alcanzar esa meta, el autor suele ayudarse de metadatos que excitan la curiosidad del lector, a veces ajenos al campo de lo que se está tratando, y son capaces de explicar con sencillez la realidad analizada.

La construcción en Atenas durante el siglo V a.C. del Teatro de Dionisio será el origen de una tipología que marcará una nueva época, pero esta vez no definida mediante el uso de la violencia, sino a través de la cultura. Este teatro está colocado en las faldas de la pendiente sur que lleva hasta la ciudadela elevada de la Acrópolis, el corazón no sólo de la ciudad de Atenas, sino de todo el Ática, donde los ciudadanos griegos levantaron los más majestuosos templos como ofrenda a sus dioses. El teatro de Dionisio se sitúa, por tanto, entre la ciudad de los hombres y la de los dioses, actuando como instrumento para facilitar la comunicación entre ambos mundos. En su orquesta se desarrollaban los ritos, codificados y transformados en algo que ya se puede denominar teatro. (Fig. 131)



Figura 131: Teatro de Dionisio en Atenas, vista de la extensión del graderío original, siglo V a. C.

Si se acude al diccionario etimológico de la R.A.E., se encontrará que la palabra teatro proviene de *theatron*, palabra griega que significa lugar para ver, y esta, del sustantivo *thea* que significa visión. A su vez, allí se puede buscar la proveniencia de la palabra *teoría*, relacionada con el verbo *théaomai*: contemplar, considerar, ser espectador, de tal modo que *tea*, con su sufijo *tro*, significa medio de contemplación. El estado habitual del texto y de la representación teatral es estar separados; pero en las ocasiones en que se presentan juntos, logran hacer que surja el espectáculo, aunque es precisa la presencia del público para poder existir como tal; otro de los requisitos fundamentales para la representación es la existencia de un lugar que la acoja, el teatro.

En sus inicios, tanto en Grecia como en Roma, estos lugares eran salas temporales, con un período de vida corto. En ellas los arquitectos pudieron experimentar con las soluciones que luego aplicarían en la

construcción de los teatros permanentes; lo mismo acontecería en el Renacimiento, tras un lapso de más de un milenio que supuso el medievo, cuando se recuperó otra vez la actividad constructiva de los teatros. En el desarrollo de la tipología se aplicó el modelo evolutivo obtenido de la idea vasariana del progreso en el arte. Se puede trazar el origen del edificio teatral del Renacimiento, aunque probablemente sería más preciso decir del Manierismo, en la formidable tradición del teatro clásico grecolatino y especialmente, por proximidad con las fuentes bibliográficas y arqueológicas, con el de raíz romana.

II.2.1. EL PAPEL DE LA ARQUEOLOGÍA EN LA RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO TEATRAL

«Roma quanta fuit, ipsa ruina docet («la grandiosidad de la Roma antigua, su propia ruina la muestra»), que figuraba en el frontispicio de los libros II y IV de *Architettura* de Sebastiano Serlio, publicado en 1547.»⁴⁴⁹

Roma había sufrido con el traslado de la sede papal a Avignon un decaimiento generalizado, pero con su regreso, de mano del Papa Martín V (1375), la situación comenzó a cambiar. Durante las primeras décadas del Quattrocento, los papas se empeñaron en recuperar la antigua grandeza de la capital cristiana, pero es a partir de los siglos XV y XVI cuando ese cambio fue más notable. Este es un período en el que los humanistas dirigen sus estudios hacia el conocimiento de los antiguos restos romanos. Leon Battista Alberti vuelve a significarse en la disciplina arqueológica (como lo hará en otras muchas) con su *Descriptio Urbis Romae* (1432-34).⁴⁵⁰ En él, Alberti establece un modelo para este tipo de trabajo, aunque hay diversos autores que lo interpretan como un ejercicio retórico dentro del contexto de debate intelectual de la época sobre la posible reconstrucción de la Roma imperial.⁴⁵¹ En su estela, Flavio Biondo (1392-1463) escribe *Roma Instaurata* en 1446, y dos años más tarde, Poggio Bracciolini *De Varietate Fortunae*: estos tres libros sirven como crónica de los descubrimientos arqueológicos en la ciudad. Otros escritos destacados de la disciplina son los de Giovanni Rucellai *Delle Belleza e anticaglia di Roma* (1457) y la de su familiar Bernardo Rucellai *De Urbe Roma* (1500 ca.); también los del humanista Pomponio Leto, *Excepta a Pomponio dum inter ambulandum cuidam bomino ultramontano reliquias ac ruinas urbis ostenderet* (publicado en 1510), donde a modo de guía de viajes, describe las ruinas romanas. Estos últimos trabajos recogen los principales teatros de la ciudad de Roma, entre ellos el Teatro Marcelo, el de Pompeyo, el Circo de Nerón y Gaia, y algunos más. Existen otros antecedentes que serán básicos a la hora acabar con el desconocimiento sobre la Antigüedad en general y con el edificio teatral en particular: la recuperación

449.— Ibid., p. 36.

450.— Otros autores (Eugenio Garin y Luigi Vagnetti, autor del estudio más minucioso sobre esa obra albertiana) lo enmarcan dentro de su segundo *soggiorno romano* (1443-1445).

Citado en el artículo de RIELLO, VELASCO, José María, “Sombras de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos”, *Anales de Historia del Arte*, 2004, 14, pp. 121-141. (Última visita: 09/02/2022).

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/676752>

451.— Vid. FURNO, Marine y CARPO, Mario, *Descriptio Urbis Romae*, edition critique, traduction et commentaire, Genève: Librairie Droz S.A., 2000, p. 7.

del teatro clásico basado en las ideas vitruvianas se convertirá en uno de los principales objetivos del mundo académico.

En esta labor de recuperación del legado clásico grecolatino, destacó Poggio Bracciolini (1380-1459), secretario del Papa Bonifacio IX (1389-1406). Bracciolini fue un incansable buscador de manuscritos antiguos, su colección será el origen de la futura Biblioteca Vaticana (creada por el Papa Nicolás V en 1447, con más de 9.000 libros). Su principal descubrimiento será el tratado de Vitruvio, que Bracciolini recuperará del monasterio de San Gall (1416). Bracciolini, tras su llegada a Roma en 1403, escribió *Silloge Poggiana*, catálogo de las inscripciones latinas en la ciudad, y *De varietate Fortunae*, cuatro volúmenes con los monumentos desenterrados en las campañas arqueológicas de Nicolás V, donde lamenta su progresiva destrucción. En concordancia con esa actitud, desde distintos sectores de la curia se comenzó a exigir la defensa del patrimonio frente a la destrucción que suponía la costumbre de reutilizar los materiales de los monumentos destruidos, algo que Pío II prohibió en 1462. Desde la *Renovatio Urbis*, escrita por el papa Sixto IV (1467-84), la ciudad recuperó su condición de *Caput Mundi*, cimentada en la grandeza de su historia.

Un acontecimiento fundamental para la valoración de las ruinas clásicas fue, durante el papado de León X (1513 a 1521), el encargo del levantamiento de un plano que reflejase el estado de la ciudad de Roma con todos sus principales edificios puestos en relación. El hecho de recoger en un plano todos los edificios del período clásico que habían sobrevivido, supone un punto clave en la historia de la arqueología, ya que ayudó tanto al perfeccionamiento del instrumental relacionado con la disciplina como al desarrollo de nuevos métodos de trabajo; además, el afloramiento de los restos permitió a muchos de los artistas y tratadistas que entraron en contacto directo con las ruinas de los edificios de la Antigüedad, también con las de los teatros, pudiendo aclararse así muchas de las incógnitas existentes. Su tamaño y complejidad superaba a todo lo construido durante la época, pero, sobre todo, llamaba la atención el uso para el que fueron levantadas, diferente al de todos edificios conocidos durante el Medievo y gran parte del propio Renacimiento. En dicha campaña arqueológica se observó la importancia de las estructuras dedicadas al ocio: teatros, coliseos, anfiteatros, termas, etc. Hay que resaltar la escala de todas las variables implicadas en la construcción y gestión de estas estructuras pensadas para el entretenimiento, increíbles incluso para los parámetros actuales.

Durante las primeras fases del Renacimiento, la actitud de dejar a un lado todo lo que hace referencia al mundo del teatro es llamativa, a pesar de que los teatros tuvieron gran relevancia en la Roma y la Grecia antiguas y de que sus restos arqueológicos tenían una importante presencia en algunas de las ciudades renacentistas, especialmente en Roma. El problema estaba en que dichas estructuras permanecían desligadas de su función original, con la consiguiente desconexión entre forma y función: para el habitante de Roma, era prácticamente imposible llegar a percibir el significado de esas ruinas teatrales como un lugar donde miles de personas se habían reunido para asistir a un espectáculo. Se desconocía la función que hubieran podido tener estas estructuras, pues a la hora de relacionar las situaciones -población, poder económico, estructuras y funciones administrativas, etc.- entre ambos períodos históricos, las realidades eran totalmente incomparables: es importante resaltar que entonces, la ciudad romana estaba en una situación de franco abandono, su población rondaba los 40.000 habitantes⁴⁵² (20.000 en 1348, una cifra que

452.— Según los censos practicados por el mismo Julio II en 1513.

a lo largo de los cincuenta años siguientes, solo aumentaría ligeramente; 60.000 en 1517; 65.000 en 1520; frente a los 300.000 de Milán en el siglo XIV y los 200.000 en el siglo XV o los 50.000 de Florencia en 1400).

Hay que señalar que la arqueología no permaneció al margen de la lucha del Papado por dotar a Roma de un carácter simbólico religioso, frente a la lectura más pagana que hacían de la Ciudad Santa parte de la intelectualidad humanística. La campaña arqueológica del papa León X se enmarca dentro de esa política de la Iglesia que en muchos casos buscó dotar a los monumentos antiguos de un nuevo significado cristiano; comportamiento que, por otra parte, fue recurrente en la Iglesia a lo largo de su historia.⁴⁵³

«Los vestigios de esa *Roma quanta fuit* comenzaron a ser objeto de alguna atención a partir del siglo XI en los *Mirabilia Urbis* o *Mirabilia Romae*, considerada como la primera guía de la Roma antigua y utilizada hasta bien entrado el Renacimiento. Aunque superaban en contenido al *Anónimo de Einsiedeln*, manuscrito realizado hacia el 800, estos *Mirabilia*, concebidos para los peregrinos que acudían a Roma atraídos por su condición de capital del cristianismo, reflejan la actitud con que la literatura medieval se aproxima al pasado, volcada hacia las leyendas y símbolos más que a la compilación de los monumentos que quedaban relegados al papel de unos meros indicadores para los peregrinos. Y es que la Roma de los emperadores había dado paso a la Roma de los Papas y los edificios paganos se habían adoptado a los usos cristianos, principalmente los templos.»⁴⁵⁴

Es importante destacar este proyecto de investigación, pues con él se intentaba comprender el pasado de la ciudad, como paso previo para poder plantear la renovación de la misma. Esta fue una campaña en consonancia con los trabajos de Alberti, uno de los mayores teóricos del momento, que sostenía la importancia de conocer la historia, de profundizar en el conocimiento de los restos que habían sobrevivido de la Antigüedad, no para copiarlos, sino para que permitieran el perfeccionamiento de los nuevos planteamientos tipológicos. Ese empeño de León X es necesario situarlo dentro de la historia del Renacimiento, porque fue de gran importancia para mejorar el conocimiento del mundo clásico; uno de los componentes fundamentales para comprender el Renacimiento. Un paso previo se puede encontrar en el encargo que hizo a Bramante su antecesor en el papado, Julio II (Giuliano della Rovere, 1443-1513) para reconstruir la Basílica de San Pedro.

Bramante (1444-1514) jugará un papel destacado en la recuperación de Roma como centro artístico de relevancia. En su traslado desde Milán a Roma a principios del XVI, arrastró a una gran cantidad de artistas y arquitectos, algo que será fundamental a la hora de acometer las reformas planteadas en la ciudad. En los trabajos del Belvedere en el Vaticano, demostró su magisterio en el uso de las referencias antiguas

BRUNO, Rafael, “Contribución al Estudio de la Historia de Roma”, *Revista de la Universidad de Córdoba*, Año 29, Nº 1-4, Marzo-junio 1942, pp. 59-89, p. 77. (Última visita: 17/10/202).

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/view/10373>

453.— Por citar algunos de los casos más conocidos: en el año 608 se quiso transformar el Panteón en una iglesia; posteriormente el templo de Antonio Pío y Faustina se convirtió en la iglesia de San Lorenzo en Miranda, etc. Destacar también el intento de Sixto V de convertir el Coliseo en un lugar de veneración para los mártires (1580-1585), no realizado, pero que a mediados del XVII Bernini quiso recobrar, con la erección de un altar sobre la arena. Carlo Fontana quiso erigir allí una iglesia a principios del XVIII.

454.— JIMÉNEZ SALVADOR, José Luis, “El resurgimiento de la arquitectura romana en los siglos XVI y XVII”, *Tratados de arquitectura de los siglos XVI XVII*, p. 36. Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de 10 de abril al 20 de mayo de 2001.

romanas; la misma mecánica que volverá a emplear en la iglesia de San Pedro, que funciona como símbolo del encuentro entre la grandeza del pasado y el futuro de la Iglesia. Según Bramante, *el Panteón era el edificio más perfecto de la Antigüedad, y nada más apropiado para unir pasado y presente que incorporar una cúpula semejante a la del Panteón en el centro de los cuatro brazos de la nueva Basílica de San Pedro, inspirada en otro estandarte de la arquitectura romana, la basílica de Magencio*⁴⁵⁵. A la lista de sus trabajos en Roma, se pueden añadir otros como la construcción del Tempietto. Este edificio fue incluido por Palladio en el último volumen de su tratado de arquitectura, pues lo consideraba a la altura de los templos antiguos y por tanto, merecedor de ocupar un lugar entre ellos, algo que por otra parte ya había hecho Serlio. (Fig. 132) y (Fig. 133)

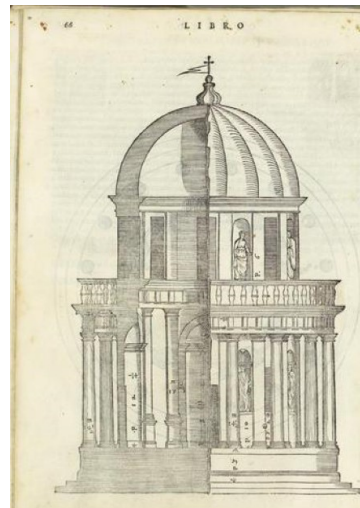


Figura 132: Vista del Tempietto de Bramante, 1537, *Il terzo libro*, Sebastiano Serlio.

Figura 133: Elevación y sección del Tempietto de Bramante en *I quattro libri di architettura*, 1570, Palladio.

El desconocimiento de la realidad del espacio teatral clásico supuso un grave problema a la hora de plantear un tipo de contenedor teatral que se relacionara con los de la Antigüedad. A mediados del siglo XV, el conocimiento de la información relacionada con el teatro latino era vago y distorsionado, no sólo para la gente de la calle, sino también para los estudiosos: si nos guiamos por lo escrito por un monje de San Gall, creían que las representaciones se hacían en salas oscuras, donde el público se sentaba en medio del recinto. Esto fue así hasta que a finales del siglo XV, Flavio Biondo (historiador, tratadista y uno de los primeros arqueólogos) y Alberti fueron capaces de desarrollar unas ideas precisas sobre los espacios para la representación partiendo del estudio profundo de los textos del tratado de Vitruvio y de las ruinas aún existentes, principalmente las del Coliseo, que en esa época eran el modelo arquetípico de teatro antiguo. Estas sirvieron de referente -los otros teatros de la ciudad estaban en aquel momento en bastante mal estado- pero también de confusión, como se puede apreciar en las abundantes malinterpretaciones de la tipología teatral clásica en los trabajos de Francesco Colonna, de Filarete, y otros.

La lista de artistas-humanistas interesados en el estudio y análisis de las ruinas de teatros es larga. Entre ellos, se podría destacar a los siguientes: Francesco di Giorgio, uno de los primeros que dibujó el teatro de Ferento, localidad cercana a Viterbo situada en el Lacio, a unos 90 kilómetros de Roma; a Giulio Sangallo,

455.— *Ibid.*, p. 43.

que visitó el teatro bien conservado de Orange en Francia; a Serlio, que lo hizo con el teatro de Pola en Croacia, todavía en muy buen estado de conservación hasta el siglo XVII, etc. Otros artistas destacables que mostraron gran interés en la temática teatral fueron Antonio Sangallo y Baldassare Peruzzi, quienes durante los trabajos preparatorios para la elaboración del plano de la Roma antigua encargado por el papa León X realizaron un estudio preciso del teatro Marcelo. Dentro de esa faceta de estudiar la arqueología como cualquier otra rama del saber, podemos enmarcar el trabajo que Pirro Ligorio escribió en 1533, *Della antichità di Roma, nel qual si tratta de i circi, theatri e anphitheatri d'essa città*, donde se describen de manera gráfica los monumentos y edificios teatrales, siendo el primer tratado arqueológico ilustrado. Esta recuperación del teatro clásico se convertirá en el modelo para el teatro académico basado en las ideas vitruvianas, pero para ello, habrá de pasar casi un siglo.

II.2.2. SEBASTIANO SERLIO (1475-1554 ca.) Y SU PROPUESTA TEATRAL.

«La excelencia de la tragedia, que en el teatro clásico se representaba con altos coturnos, requería un paisaje urbano noble, de palacios y templos de mármol. La comedia, de carácter burgués, por el contrario se desarrollaba en un barrio vulgar y de anodina arquitectura. Por último la sátira, mordaz y despectiva, tenía lugar en una naturaleza selvática, poblada de chozas o cabañas cubiertas de paja. Era una cuestión de orden jerárquico, género, clase y categoría dentro de una sociedad estamental.»⁴⁵⁶

Sebastiano Serlio publicó *I Sette libri dell'architettura* en Venecia en 1584. Es una recopilación de sus tratados que tuvo, por su carácter divulgativo y su lenguaje sencillo, una gran acogida en la época. Antes había ido publicando de manera desordenada algunas de sus partes. En *Il terzo libro* (1540), describe la arquitectura teatral de la Antigüedad, sus principales teatros y anfiteatros, ayudándose de textos e imágenes de plantas, alzados, secciones y algún dibujo en perspectiva; y en *Il secondo libro della prospettiva* (1545), pasa a referirse a los teatros de su época: *a los teatros y escenas como son habituales en nuestro tiempo*.⁴⁵⁷

Un dato relevante es que Serlio, en 1539, unos años antes de la publicación en París de este segundo libro, había construido un teatro temporal en el Ca'da Porto, en Vicenza. En ese proyecto el arquitecto materializará por vez primera sus teorías sobre la arquitectura teatral, pudiéndose entender como un campo de pruebas de sus ideas. Se trataba de un proceso que invertía la mecánica habitual, consistente en plantear primero una propuesta conceptual para comprobar posteriormente su idoneidad práctica. Quizás sea esta la razón por la que su segundo libro es un trabajo más práctico que teórico, pues era perfectamente consciente de las diferencias que existían entre el teatro clásico y el contemporáneo, y de las necesidades de orden práctico a las que se enfrentaban quienes se dedicaran al teatro.

456.— BONET CORREA, Antonio, *Discurso Honoris Causa en la Universidad de Málaga*. (Última visita: 09/03/2022)

<http://www.uma.edu.es/protocolo-institucional/info/64610/honoris-causa-antonio-bonet-correa/>

457.— *delle scene e de' teatro che a' nostri tempi si costumano*

Citado en ANDERSON, Michael, "The changing Scene: Plays and Playhouses in the Italian Renaissance", en *Theater of the English and Italian Renaissance*, MULRYNE, J.R., y SHREWRINK, Margaret, eds., Nueva York: St. Martin's Press, 1991, p. 6.

Entre las imágenes fundamentales que se puede encontrar dentro de la abundante información gráfica de ese segundo tratado, destacan los dibujos de la planta y sección de un teatro 'moderno', que era el resultado teórico de su experiencia personal como diseñador de salas teatrales. (Fig. 134) y (Fig. 135) El modelo de Serlio es un teatro de madera que se inspira en el que construyó dentro del patio de un palacio. La opción de cávea elegida por Serlio es la semicircular clásica, frente a los modelos habituales en el teatro cortesano de la época, de graderíos lineales o de geometría ortogonal. Su cávea está encajada -a la manera de los odeones romanos- en la forma geométrica del patio. Dicho *cortile* tiene una longitud total de 80 pies (27,76 metros),⁴⁵⁸ pero, a diferencia con los teatros romanos antiguos, el sistema de circulación para alcanzar las localidades es mucho más arcaico, con pasillos perimetrales, H e I, comunicados con una única escalera central, y el acceso entre la escena y la orquesta, anteriormente comentado, por los laterales de la zona D. La cávea está sectorizada en distintas áreas: la orquesta E se construye sobre una plataforma elevada medio pie, en cuyo diámetro exterior se colocan unos subsellia o sillones F al modo romano, para que se sienten los espectadores de mayor rango; en la zona G, en la parte inferior del graderío, se sientan las damas; la zona entre los pasillos horizontales es para que se sienten los gentiles y *otros personajes de calidad*; el resto del graderío se dedica a los comerciantes y artesanos. Serlio, favorecido por la estrechez de la parcela, consigue mejorar la calidad de visión desde todas las localidades. La altura del muro que cierra la sala M, es la misma -como sucede en los teatros romanos de la antigüedad- que la de la parte superior K de la cávea, zona destinada al pueblo llano y que según las posibilidades del local, *se agrandará lo más posible*⁴⁵⁹.

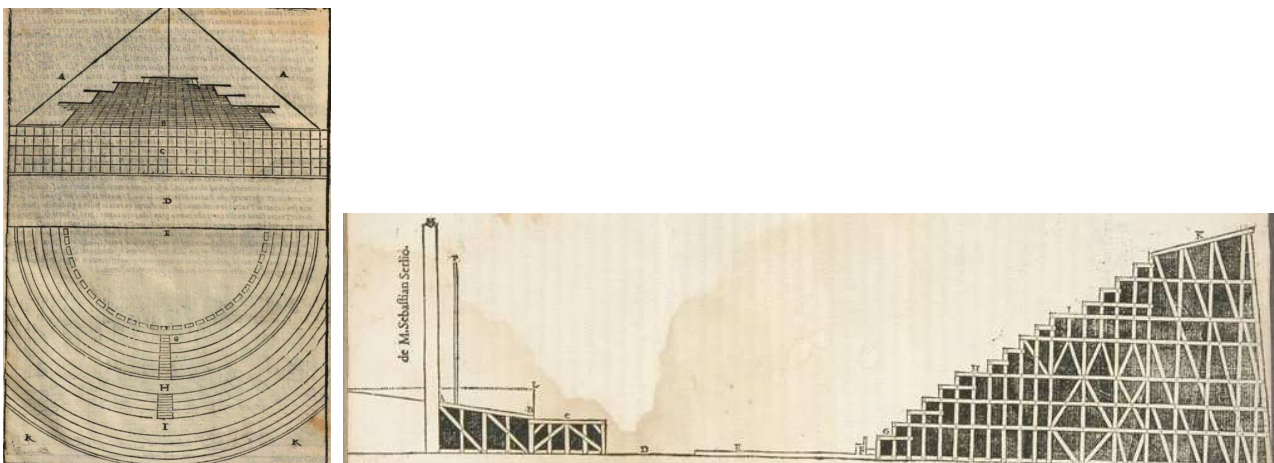


Figura 134: Grabado de la planta del teatro, *secondo libro della prospettiva*, ca. 1545, Serlio.

Figura 135: Grabado de la sección del teatro, *secondo libro della prospettiva*, ca. 1545, Serlio.

458.— Cuando los planos de Palladio fueron publicados por Ottavio Bertotti Scamozzi entre 1776 y 1783, el pie Vicentino había cambiado; ahora medía 35,7 cm., 1 centímetro más que en el siglo XVI, cuando Palladio.

SAINZ, Jorge, "Dibujo. Del cuerpo al cosmos. Evolución de las unidades de medida en el mundo real", *Revista Arquitectura*, 1999, n. 320, Madrid: COAM, pp. 106-110, p. 110. (Última visita: 27-8-22).

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiEz7_29eb5AhWFgs4BHRIHDGwQFnoECCUQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.coam.org%2Fmedia%2FDefault%2520Files%2Ffundacion%2Fbiblioteca%2Frevista-arquitectura-100%2F1993-2000%2Fdocs%2Frevista-articulos%2Frevista-arquitectura-1999-n320-pag106-110.pdf&usg=AOvVaw2aRsswB0DofBHTJuqgbpyR

459.— Ibid., p. 24 bis.

Es destacable la influencia de la planta del teatro romano vitruviano en su *Libro tercero*, donde además de la autoridad del teórico romano, existen ascendentes claros como las interpretaciones de Fra Giocondo y de Cesare Cesariano, así como el conocimiento directo de las ruinas de los teatros durante sus años de estancia en la ciudad. En los teatros romanos, el graderío de la cávea acomete directamente contra el edificio de la escena, por ello se accede a la orquesta por un túnel (Fig. 136); pero en el modelo serliano, el graderío y la escena están separados, dejando libre una zona entre ellos que se aprovechaba para alojar público de pie, al igual que se hará posteriormente en el Teatro Farnesio. (Fig. 137)

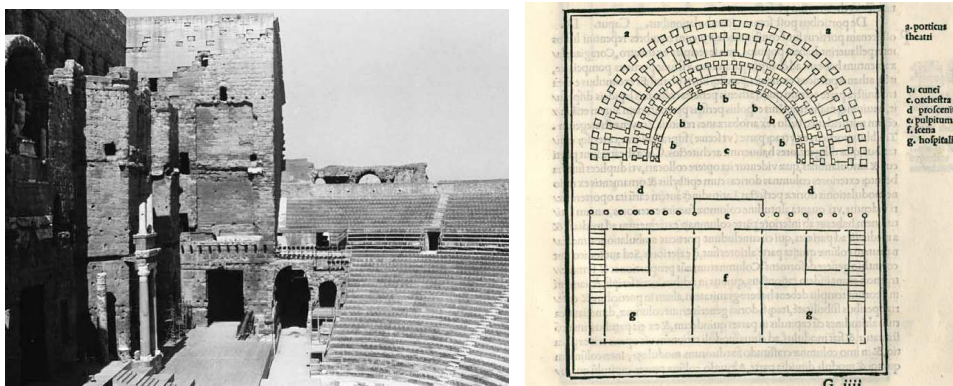


Figura 136: Teatro de Arausio (Orange), época tardía de Augusto (primeras dos décadas del siglo I d. C.).

Figura 137: Planta de teatro romano, reinterpretado a partir de Vitruvio, 1511, Fra Giocondo.

La propuesta de la cávea teorizada por Serlio pretende conjugar las características clásicas y modernas del teatro, como él mismo reconoce.

II.2.3. VASARI Y LA CONFORMACIÓN DEL EDIFICIO TEATRAL EN LA CORTE MEDICEA

«En la Arquitectura del Quattrocento y del Cinquecento existen continuos y sutiles lazos que unen la proyectación arquitectónica, la escenografía y las tentativas de recuperación filológica del teatro clásico. Tales lazos implican dos presupuestos ideológicos opuestos: de un lado, la manifestación de una cultura que tiende a reducirse a sí misma a abstracción intelectual, a culto de “representaciones” -ya sean teatrales o arquitectónicas- desligadas por completo de los nuevos temas impuestos por los desarrollos de la ciudad del siglo XVI; y de otro, el programa de un nuevo método de proyectación, dado que la libertad escenográfica puede identificarse con una desvinculación expresa de las rígidas codificaciones lingüísticas, sintácticas y simbólicas.»⁴⁶⁰

460.— TAFURI, Manfredo, capítulo III "Teatro y ciudad en la arquitectura palladiana", ("Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. X, 1968, pp. 65-78) del libro *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Arquitectura núm. 3, 1978, p. 75.

Con el Renacimiento, se produce una reintroducción del teatro intramuros del espacio palaciego, comenzando a acogerse algunas de las representaciones en las salas y patios de los palacios de los señores seculares o religiosos, pero sin abandonarse el teatro ciudadano. Estos ejemplos no dejan de ser el resultado de una demanda existente en ciertos ambientes sociales, pero en ningún caso se contempla aún la posibilidad de erigir un edificio que sirviera exclusivamente para acoger representaciones teatrales. Se produjo una paulatina recuperación de las escenas teatrales, aunque, como en el caso de la Roma clásica, los primeros intentos fueron estructuras de carácter puntual y efímero. En el castillo-palacio de los Gonzaga en Mantua, durante el carnaval de 1501, se levantó una estructura temporal para acoger las representaciones del *Penulo*, *Hipólito* y *Adelphi*, de Séneca.⁴⁶¹ Se trata de una de las primeras estructuras teatrales temporales palaciales de las que se tiene una descripción : *de forma cuadrangular con una loggia sobre la grada y un insólito escenario sobreelevado con decoración escenográfica que estaba constituido, al parecer, por un pabellón con columnas arquivadas, decoración vegetal, coronado de un cielo de esferas concéntricas con los signos zodiacales y la figura de la Fortuna, completado el aparato los Trionfi de Cesar y Petrarca, pintados por Mantegna sobre las paredes y la base del proscenio, a la manera de la arquitectura ilusionística y de su simbología también, de los frescos de la Camara de los Esposos*⁴⁶².

Florenia y los Médici ejercerán una papel relevante dentro de la escena teatral del Renacimiento italiano. En esa ciudad se podrán en práctica algunas de las soluciones escenográficas que servirán de modelo al resto de la península y que se exportarán a la mayoría de las cortes europeas. Igualmente allí se desarrollarán los primeros pasos para conformar un modelo de espacio teatral capaz de cumplir con los requisitos técnicos, dramáticos, políticos y sociales de la época. Las representaciones alojadas dentro de los palacios de la familia regente que dirige en esos momentos el destino de la ciudad, están relacionadas con los acontecimientos sociales y sucesorios de la misma. Estos se celebrarán en teatros temporales construidos primero en el Palazzo Médici Ricardi (1460-1540), para pasar después al palacio Vecchio (1540-1565) y finalmente, a partir de esa última fecha, se trasladan al palacio Pitti (comprado por Leonor de Médici al banquero Lucca Pitti en 1549). Paralelo a este proceso de la incorporación de la representación dentro de los muros del poder, existe otra transformación del carácter de esas estructuras palaciales. En un principio, no existía una separación clara entre la residencia del gobernante y el lugar donde este ejercía la administración del poder; posteriormente se optó por separar las tareas oficiales de la vida privada del dirigente, sacando de los palacios privados la administración pública y los espacios representativos del poder, que en el caso de los Médici, pasarían a ocupar el Palazzo degli Uffizi (1560-1581).

El primer teatro temporal se erige en el patio/jardín del palacio de la familia en 1533, con motivo de la celebración de la visita de Margarita de Austria para conocer a su futuro marido Alejandro (último de la

461.— MERINO, Esther, “Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La edad dorada florentina.”, *Itamar. Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, n° 4, Años 2011-2018, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia, pp. 176-201, p.179. (Última visita: 18/02/2022)

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjthpz_Yj2AhXVgP0HHaa0BGkQFnoECA4QAQ&url=https%3A%2F%2Ffojs.uv.es%2Findex.php%2FITAMAR%2Farticle%2Fdownload%2F12883%2F12053&usg=AOvVaw1yUZQa9YEF0mXegR5HQ1ew

462.— MERINO, Esther, *Escenarios de poder: Fiesta, Teatro y la arquitectura del espectáculo*, Capítulo III. (Última visita: 25/10/2021).

<https://www.google.com/search?client=firefoxbe&q=MERINO%2C+Esther%2C+Escenarios+del+Poder.+La+arquitectura+del+espect%3%A1culo.+>

rama primera de los Médici que gobernó Florencia), con quien se casará ese mismo año. Es un teatro delimitado por una galería de grandes arcadas, donde cuelgan tapices o pinturas que ensalzan la gloria familiar, emulando los nueve cuadros de *Los triunfos de Cesar* pintados por Mantenga⁴⁶³ para el palacio de los Gonzaga en Mantua (1485-1505), uno de los focos primigenios en la recuperación de la escena teatral de origen clásico.

Seis años más tarde (1539), gobernando ya Cosme I -nueva rama de la familia Médici después de la muerte de Alejandro en 1537-, se levantará otra estructura temporal para celebrar el casamiento de Cosme I con Eleonor de Toledo (hija del virrey de Nápoles). Para la culminación de dichos festejos, se representó, como era la moda, una obra de teatro: *Il Cómodo*, con escenografía a cargo de Bastiano Sangallo, representación que se acompañó con intermedios de escenas alegóricas y musicales. El patio alargado se transformó para alojar una estructura que adopta la forma típica del teatro de corte, donde *las mujeres se sitúan en las gradas dispuestas a lo largo de las alas mayores mientras que los hombres lo hacen en banquetas en el centro del patio y el príncipe junto a su corte lo contemplan desde un dosel colocado en la logia del fondo; el palco con la escena se levanta en el lado opuesto.*⁴⁶⁴ (Fig. 138) Si se examina la maqueta de la interpretación del teatro, se puede observar la transformación de dicho espacio rectangular: los muros laterales se cubren con telones decorativos, a los que se adosan unos graderíos para las mujeres; la zona central se aprovecha para que se sienten los hombres en banquetas y se cubre con unos toldos que limitan la altura del patio, humanizando la escala del mismo y protegiendo al público de los efectos del clima; al fondo, debajo de la arcada existente, se aloja la grada de honor para la familia propietaria y los miembros más cercanos de su corte, y frente a ella, la escena urbana en perspectiva, con dos niveles: uno para la actuación y el otro, para la escenografía. (Fig. 139)

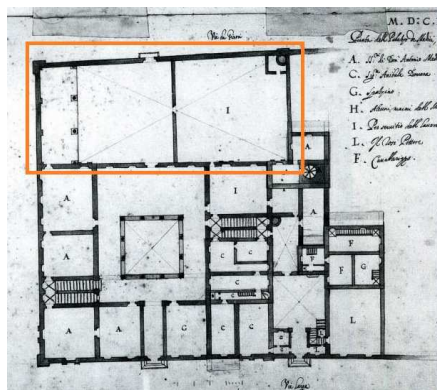


Figura 138: Zona donde se ubicó el teatro de 1539 dentro del Palazzo Médici Ricardi, realización propia.

Figura 139: Modelo de la interpretación por Ludovico Zorzi del teatro Mediceo de 1539, Bastiano Sangallo.

Vasari viajó en diciembre de 1541 a Venecia, donde trabajó para la sociedad de los Sempiterni diseñando los decorados para la obra de su amigo Aretino y una sala temporal que acogiera la representación de la misma. Se trata de una sala rectangular bastante alargada, de 40,5 x 9,3 metros, cuya entrada grandiosa evocaba los arcos de triunfo romanos, *una estructura capaz de apoyar al mismo tiempo el texto de la*

463.— Pintura en la que “el sueño de la Antigüedad recibe por primera vez un trato más o menos fidedigno”

CLARK, Kenneth, *Civilización 1 (Civilisation- A Personal View, 1969)*, Madrid: Alianza Ed. S.A., 1979, p. 184.

464.— ZORZI, L., *Il teatro e la città*, Torino: Ed. G. Einaudi, 1977, p. 94.

comedia y de amplificar las múltiples relaciones entre el texto, el espacio teatral y el espacio «natural» exterior⁴⁶⁵. Se accedía a la sala por uno de sus lados menores, y la escena, con una vista ideal fugada de Roma, se situaba en el lado opuesto. En los laterales se disponían los asientos en forma de graderíos destinados a las mujeres, y en el centro, para los hombres. Las paredes de toda la sala estaban pintadas con distintos motivos, decorados realizados por Vecellio Tiziano (1490?-1576), en el momento cumbre de su carrera.

En el año 1541, Cosme I encargó a Vasari que transformara el Salone dei Cinquecento, lugar para la administración del gobierno, en un aula regia para las recepciones y representaciones. Vasari, con la ayuda de V. Borghini en la iconografía, convirtió la sala en una maquinaria de exaltación del monarca, cubriendo el fresco sin terminar de la Batalla de Anghiari que ocupaba uno de los lados largos de la sala realizado por Leonardo en los tiempos de la República (enfrente estaba previsto que estuviera la Batalla de Cascina de Miguel Ángel). El hecho de contar con especialistas en iconografía a la hora de diseñar el interior de una sala de espectáculos, hace constatar cómo se va refinando y especializando la tarea de glorificación de un gobernante, un proceso que pertenece a un mundo difícil de entender hoy día. Para esa sala Vasari diseñó un teatro desmontable con forma octogonal. Allí se acogerán algunas representaciones, más o menos una obra cada dos años; lo que demuestra que no son las necesidades dramáticas en sí lo que está detrás de esa pulsión que obliga, cada vez más rápido, a cambiar el ambiente para la celebración de esos festivales. Existe un archivo de representaciones de obras griegas y romanas -las más habituales en los comienzos del Renacimiento- donde es posible ver en qué años y dónde se representaron las mismas:⁴⁶⁶ en Florencia, las representaciones de este tipo entre los años 1476 y 1612 serían doce (con la construcción de seis salas teatrales); en Ferrara serían veintisiete entre los años 1486 y 1601 (resaltar que entre los años 1499 y 1503 fueron diecisiete), con la construcción de tres salas. A mucha distancia, estaría en número las representaciones en Roma (1480-1513, siete); Venecia (1506-42, seis) y Mantua (1501-25, cuatro).

En 1565, Vasari transformó el Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio, que tenía un espacio de 18 x 54 x 23 metros, en un teatro temporal al *estilo antico* (con claras reminiscencias de la anterior solución veneciana), con gradas para los espectadores, un palco ducal, la entrada en forma de arco de triunfo y un telón que bajaba para ocultarse en el suelo, como en la Roma Imperial. El teatro tenía un *arco escénico semicircular y un área detrás del palco-escénico para músicos y actores, tal vez las primeras estructuras acondicionadas para ese fin durante el Cinquecento*⁴⁶⁷. El teatro tenía forma octogonal, con seis escalones

465.— FENECH KROKE, Antonella, “Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l’apparato de 1542”, *Revue de l’Art*, n° 168/2010-2, pp. 53-64, p. 54. (Última visita: 27/01/2022).

https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542_?auto=download

466.— Para conocer las representaciones de las obras de autores clásicos griegos y latinos, se puede visitar la página de la Universidad de Oxford. (Última visita: 27/01/2022).

www.apgrd.ox.ac.uk

467.— MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 154. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

de un graderío de madera imitando piedra que lo recorrieran perimetralmente, salvo en la zona de la escena. El suelo de esta y de la sala tenían pendiente, una de sus principales innovaciones.⁴⁶⁸ (Fig. 140), (Fig. 141) y (Fig. 142) Sobre este teatro, la estudiosa Elena Povoledo afirma que tanto este como el teatro que construyó Vasari en la ciudad de Venecia para una compagnia della Calza (1542) *son conformes al modelo típico de teatro de Sala (...) con una disposición longitudinal de los asientos, a lo largo de las paredes principales del espacio.*⁴⁶⁹ El día de Navidad del año 1565 se representa *La Cofanaria* de Francesco d'Ambrà, con escenografía de Vasari y del pintor y escenógrafo boloñés Próspero Fontana, para celebrar la boda de Francisco con Juana de Austria.⁴⁷⁰ La representación estuvo amenizada con seis *intermezzi*. En ellos se materializó la separación entre el espacio dedicado a la acción teatral y el destinado a la creación ilusionista, fijándose así las condiciones de madurez escenotécnica. El nivel de los hallazgos en el campo técnico y creativo de la escenografía no se correspondía con la definición lograda en el espacio teatral, a pesar de las distintas modalidades de espacios teatrales temporales planteados. Estas soluciones de espacios teatrales fueron evolucionando de manera progresiva hasta su definición tipológica en el Teatro de los Uffizzi.

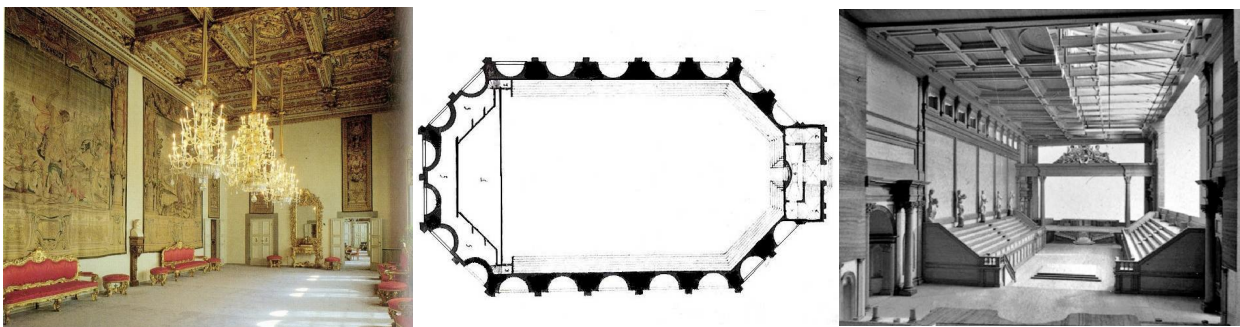


Figura 140: Salone dei Cinquecento, 1540, Simone de Pollaiuolo, Palazzo Vecchio, Florencia.

Figura 141: Proyecto de la planta del teatro temporal en el Salone dei Cinquecento, 1565, Vasari, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

Figura 142: *Reconstrucción del teatro temporal en el Salone dei Cinquecento* (Ludovico Zorzi), 1565, Vasari, Florencia.

El teatro del Salón de los Quinientos acogerá desde 1565 hasta 1569 toda una serie de bodas, recitales y celebraciones para conmemorar la visita de príncipes, embajadores y personalidades a la casa Médici, un caso peculiar de magnificencia, pues *el Teatro Mediceo cada vez que se utilizaba era enteramente decorado e instalado de nuevo, aunque probablemente los asientos y la maquinaria se conservaran*

468.— Ibid., p. 154.

469.— *conformi ai modi tipici del teatro da sala (...) con una disposizione delle assise, lungo de pareti Maggiore dell'ambiente.*

POVOLEDO, E., *Vasari, Giorgio, en la Enciclopedia dello spettacolo, Rome: Le Maschiere, 1962, Vol. IX, coll. 1466-471: 1467.*

Citado por TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, pp. 45-69. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27aventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

470.— Vid. LUCCO, M., "Qualche nuova opera di Prospero Fontana", *Arte a Bologna*, 1997, pp. 141-150 (sobre todo pp. 142-145).

Citado en VALLIERI, Lorena, "Prospero Fontana pittore-scenografo à Bologna", *Drammaturgia*, Anno XI / n.s. I - 2014, pp. 354-355. (Última visita 15/02/2022).

www.fupress.net/index.php/drammaturgia

*almacenados*⁴⁷¹. Estudiando alguno de los contratos que se firmaban en la época entre cliente y escenógrafos, se puede arrojar un poco de luz sobre qué es lo que ocurría con las escenografías y otros elementos provisionales después de acabar las representaciones. Los ejemplos son variados, pero se puede citar el caso de Fontana con la *Accademia degli Affumati* (Bologna). En 1543 Fontana construyó una escenografía para la puesta en escena de la comedia *Vecchi*, se trataría de su primer trabajo como pintor escenógrafo y figurinista de los *intermezzi* que acompañaban a la pieza principal.⁴⁷² Como pago a sus servicios, el escenógrafo exigía quedarse con parte del *atrezzo* y del decorado. Esta negociación sirve para hacerse una idea de cuál era la situación cuando estas representaciones acababan, aunque es evidente que en el caso mediceo las condiciones podrían ser diferentes.



Figura 143: Vista del anfiteatro de Boboli, Palacio Pitti, Florencia.

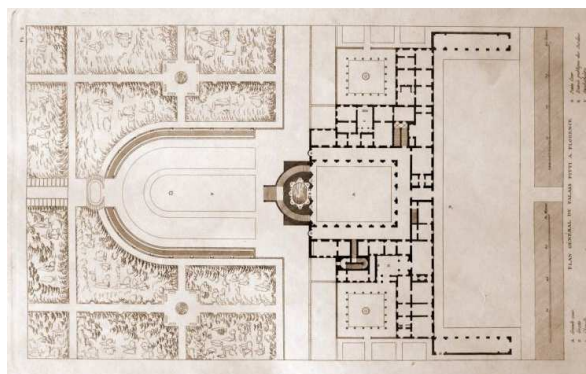


Figura 144: Planta del Palacio Pitti con los jardines de Boboli, siglo XIX, Florencia.

«Siempre en Florencia, el jardín Boboli del Palazzo Pitti, construcción iniciada en 1550 y ampliada varias veces en el transcurso de cien años, fue concebido por Buontalenti y Alfonso Parigi como un espacio múltiple. El área verde, que en el centro tenía un gran estanque, se conectaba con un patio y este a su vez con un anfiteatro, el último edificio creado para el conjunto. Numerosas son las crónicas que reseñan los espectáculos realizados en los distintos sectores y, en ocasiones, en todos a la vez. El jardín era lugar predilecto para los torneos que frecuentemente concluían en naumaquias, mientras que el patio era la antesala donde se hacían los espectáculos musicales y las representaciones teatrales. En el anfiteatro contiguo tenían lugar los combates de lanza o estoque. Es significativo el modelo utilizado para la planta del anfiteatro, que reproduce la forma rectangular y la orientación vertical de los salones y los patios.»⁴⁷³

Con el traslado de residencia al nuevo palacio Pitti, esta solución de sala temporal pasará a erigirse en los jardines anexos al palacio (Giardino Boboli), (Fig. 143) y (Fig. 144) para luego pasar a localizarse dentro de

471.— STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Madrid: Alianza Forma, 1988, pp. 136-137.

472.— Citado en VALLIERI, Lorena, “Prospero Fontana pittore-scenografo à Bologna”, *Drammaturgia*, Anno XI / n.s. I - 2014, pp. 347-368. (Última visita: 15/02/2022).

www.fupress.net/index.php/drammaturgia

473.— MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

un espacio de la estructura palacial. Con el éxito de estos eventos, comenzó una procura de espacios, existentes o creados exprofeso, que fueran más adecuados para alojar el nuevo tipo de espectáculos, donde la salvaguarda de la etiqueta social y la moda de escenografías de perspectivas urbanas y maquinarias teatrales se mostraron como factores determinantes de su evolución futura.

II.2.4. BERNARDO BUONTALENTI (1531-1608), EL TEATRO DEGLI UFFIZI (1576-86)

«Dentro de los muros del teatro de la corte, no se podía escapar de los símbolos de autoridad incorporados a la arquitectura teatral, los detalles decorativos y el espectáculo como semiótica sociopolítica. El poder de la corte contenía y utilizaba el arte para potenciar, y por tanto expresar, su poder de forma culturalmente significativa.»⁴⁷⁴

El primer teatro de corte permanente del que se tienen noticias es el que Ariosto diseña para el palacio-fortaleza de la familia estense en Ferrara (1531), pero antes de que transcurriera un año de su inauguración fue pasto de las llamas, sin que fuera remplazado.⁴⁷⁵ Habría que esperar más de medio siglo para ver construido el primer teatro de corte: el Teatro degli Uffizi en Florencia

El 23 de marzo de 1560 se iniciaron en Florencia las obras del Palazzo degli Uffizi, con Vasari como arquitecto. Debido a la farragosa y compleja burocracia, en junio de 1561, Cosimo I se ve obligado a nombrar a un responsable administrativo de la construcción: el técnico-ingeniero Bernardo Puccini, colaborador del célebre ingeniero militar Gian Battista Belluzzi. Puccini, acuciado por las demandas del príncipe para economizar, marginó al viejo Vasari de la dirección de obra, y si bien fuera él quien conducirá a buen término la unión con el Palazzo della Signoria mediante la Galleria degli Uffizi (1564-65), finalmente fue apartado totalmente de la dirección de las obras en el verano de 1569.⁴⁷⁶

474.— *Within the walls of the court theater, there was no escape from the symbols of authority built into theater architecture, decorative detail, and spectacle as sociopolitical semiotics. The power of the court contained and used art to enhance, and thereby express, its power in a culturally meaningful way.*

D'AMICO, Jack, *Drama and the Court in La Calandria*, *Theatre Journal* 43, 1991, pp. 93-106, p. 106. (Última visita: 25/05/2022).
https://www.jstor.org/stable/3207952?searchText=Fabrizio%20Cruciani&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFabrizio%2BCruciani%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad452a8448e3d24147d488be222affc48

475.— D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro dramático, Vol II*, Mexico: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961, p. 22.

476.— Entre dichas causas se pueden citar las dudas de Vasari respecto al sistema estructural elegido, específicamente por la gran cantidad de huecos en los muros que sujetaban la planta superior del Nuove Conservatore donde se alojaba el Salón, vacilaciones que retrasaban la obra y provocaron la impaciencia del príncipe.

TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducaale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 52. (Última visita: 08/06/2022)
https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducaale_degli_Uffizi_1586-1637

En 1576, dos años después de la muerte del dúo formado por Cosme I y Vasari, el gran duque de Toscana, Francisco I (1574-87), decide encargar a Bernardo Buontalenti (1531ca.-1608)⁴⁷⁷ la finalización de la sala permanente. Este teatro será conocido como el Salone della Commedia Grande. Francisco I quiso alojar el teatro *en la Sala donde se reúne el Consejo*⁴⁷⁸, una medida que significaba sacar la sala de espectáculos de su residencia para situarla en el Palazzo degli Uffizi, edificio donde se localizaba la dirección y administración del Estado. Esta elección remarca la importancia de las actividades representativas dentro del gobierno de los Médici, decisión que servirá de modelo para las restantes cortes en Italia.

Anna Maria Testaverde, en un trabajo muy interesante sobre la concepción del Teatro degli Uffizi, menciona los trabajos de acondicionamiento del Salone para poder representar una comedia en los últimos meses de 1585, acelerándose los trabajos para poner fin a la obra.⁴⁷⁹ El teatro será inaugurado oficialmente el 16 de febrero de 1586, con la representación de *L'Amico Fido* y los correspondientes intermedios, dentro de los festejos de la boda de Virginia de Médici con Cesare d'Este. El teatro, erigido en el salón del ala oriental del Palazzo degli Uffizi, tenía una sala forma rectangular de 55 x 20,3 metros, con una altura de 13,9 metros desarrollada en dos pisos.

Existen distintas teorías, obtenidas a través del análisis de la documentación oficial que nos ha llegado, de como podría haber sido la composición del Teatro degli Uffizi. Durante muchos años los investigadores habían fiado la hipotética reconstrucción del teatro a los documentos oficiales,⁴⁸⁰ pero desde el último cuarto del siglo pasado los investigadores han ampliado el campo de sus fuentes, contrastando dicha información con la de las personas que asistieron a las representaciones que allí se realizaron y con la nueva documentación descubierta.⁴⁸¹ Fruto de esta línea de investigación es la propuesta del equipo dirigido por el tándem Zorzi/Lisi (1975): quienes estudian la composición espacial del Teatro degli Uffizi durante los festivales del año 1586, centrándose fundamentalmente en la sala. (Fig. 145)

Esta investigación aporta una información muy valiosa sobre las soluciones eminentemente pragmáticas que manejaron los arquitectos florentinos a la hora de diseñar la cávea de un teatro de sala durante el siglo XVI, y las confronta con la solución basada en la interpretación del modelo vitruviano a partir del eje

477.— A Bernardo Buontalenti (c.1531-1608), se le apodaba el *delle Girándole* o el de los fuegos artificiales: fue un destacado escenógrafo, tapicero, ingeniero militar y arquitecto, y formó una empresa que asistía en todo lo referente a las actividades teatrales, desde la construcción de teatros al montaje de espectáculos.

478.— Ibid., p. 53.

479.— TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

480.— Bastiano de' Rossi, cronista oficial de ambos festivales.

DE'ROSSI, B., *Descrizione del magnificientissimo aparato e de' meravigliosi intermezzi fatti per la comedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'illustrissimi e eccellentissimi signori il signor don Cesare D'Este, e la signora donna Virginia Medici*, Firenze: Marescotti, 1586. p. 2.

481.— Por ejemplo, fue muy importante el descubrimiento por parte de Aby Warburg del *Memoriale di Girolamo Seriacopi* -proveedor para las obras de los Medici en esa época-, donde se describen todas las intervenciones, compras y órdenes dadas en referencia a la construcción del teatro de los Uffizi.

TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 56. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

Cesariano-Palladiano, basado en torno a la cávea en forma de hemiciclo, que resulta de inscribir un círculo en un cuadrado y, en ellos, un triángulo, del cuál el vértice fija el punto de fuga del proescenio, solución que permanecía ajena a la reflexión de los arquitectos florentinos sobre el espacio escénico⁴⁸². El equipo Zorzi/Lisi propuso una cávea formada por dos sectores de una U de brazos alargados de 43,3 metros de longitud, interrumpida en su centro para permitir el acceso directo a la arena. La cávea constaba de un graderío de seis escalones que no arrancaban directamente del suelo, sino desde una altura aproximada de 1,2 metros. Unas pequeñas escaleras, dos a cada lado, alojadas en unos nichos en el frente del muro del graderío, servían para alcanzar esa altura.⁴⁸³ La escena ocupaba el otro lado corto de la sala, frente a la puerta de acceso. La sala estaba decorada por una sucesión de arcos de medio punto entre pilastras de órdenes clásicos, alternados con paramentos ciegos de mármol. Estos muros estaban divididos en dos zonas: en el piso bajo, unos nichos con estatuas, y sobre ellos, unos huecos de ventana. El conjunto funcionaba como un artefacto que, mediante la decoración, buscaba la desmaterialización de sus paredes, proponiendo el aspecto de un teatro al aire libre, en lo que resultó una metarquitectura teatral. Este teatro de Sala se construyó con materiales baratos, pero se revistió y decoró como un artefacto lujoso, donde nada era lo que parecía: un concepto de interior que tendría bastante éxito en los espacios teatrales y que adoptarán los teatros venideros, tanto de la rama vitruviana como de *sala d'apparato*.

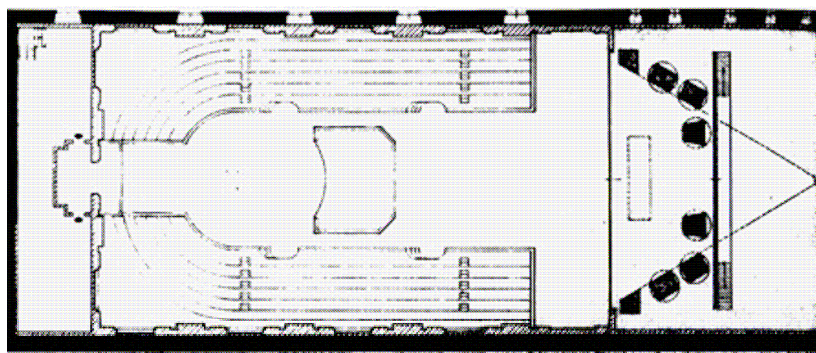
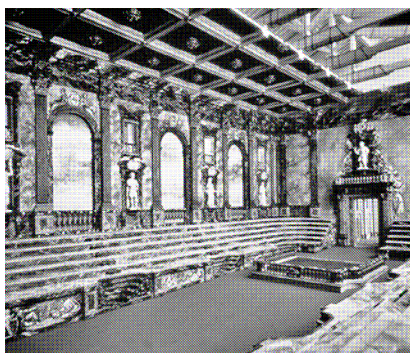


Figura 145: Hipótesis de la reconstrucción (Zorzi/Lisi, 1975) del teatro Mediceo degli Uffizi, 1586, Buontalenti.

Figura 146: Hipótesis de la reconstrucción (Testaverde/Balli, 1990) del teatro Mediceo degli Uffizi, 1589, Buontalenti.

482.— Para la exposición de 1975, Zorzi reconstruyó el teatro Mediceo de los Uffizi partiendo de fuentes filológicas y del ejemplo del anfiteatro de Boboli, *In questa ottica, proseguiva lo studioso, l'asse Cesariano-Palladio, rotante intorno alla cavea emiciclica (prodotto dell'iscrizione del circolo nel quadrato, e in un triangolo equilatero in esso, il cui vertice fissa il punto di fuga del proscenio), rimaneva estraneo alla riflessione degli architetti fiorentini sullo spazio scenico.*

Ibid., pp. 46-47.

483.— DE ROSSI, B., *Descrizione del magnificentissimo aparato e de' meravigliosi intermezzi fatti per la comedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl' illustrissimi e eccellentissimi signori il signor don Cesare D'Este, e la signora donna Virginia Medici*, Firenze: Marescoti, 1586. p. 2. (Última visita: 08/06/2022).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135085x.image>

Existen descripciones en POVOLEDO, Elena y PIRROTA, Nino, *Li due Orfei: da Polizino a Monteverdi*, Turín: Einaudi, 1975, pp. 432-435; NAGLER, Alois Marie, *Theatre Festival of the Medici 1539-1637*, Boston: Da Capo Press, 1976, pp. 59-61; MAMONE, Sara, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milán: Mursia, 1981, pp. 59-64 y ZORZI "Il teatro mediceo degli Uffizi e il teatrino della Dogana", *Il potere e lo spazio: La scena del principe*, Francesco Borsi (ed.), Florence: Edizioni Medicee, 1980, pp. 355-357. (Última visita: 12/05/2022).

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYfk5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usg=AOvVaw2wS7IzaCosWxgG5fEBf-9I

Se sabe que Ferdinando I -tercer Gran Duque de Toscana, desde 1587 a 1609- mandó a Giovanni Bardi a Urbino para estudiar los últimos avances escenográficos, de tal forma que el teatro estuviera dotado en el plazo de ocho meses, del más avanzado aparato escénico de la época con ocasión de su boda.⁴⁸⁴ Los festivales de la boda del gran duque Ferdinando I y Cristina de Lorena se celebraron el año 1589, y contaron con la escenificación de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli y sus correspondientes intermedios. Para acoger dichas representaciones, se precisó de una nueva reforma del espacio del teatro, cuya reinterpretación ha sido acometida por la pareja de investigadores italianos Testaverde/Balli (1990).

Su propuesta es la un espacio teatral formado por tres elementos: la arena, un graderío, y una escena apenas esbozada. La sala adopta la configuración de 'arena', a la que se accede desde el foyer atravesando por debajo del graderío; una solución que en el próximo medio siglo tendrá gran éxito y que se utilizará para habilitar los torneos de exhibición castrense dentro de los teatros de corte. La cávea es un graderío de brazos alargados en forma de U, donde la mayoría de las localidades se enfrentan entre sí. Este modelo de tribuna volverá a adoptarse en distintas ocasiones: *en forma de medio óvalo*⁴⁸⁵, para acoger *Il rapimento di Cefalo* de Ottavio Rinuccini en 1600; y *a semejanza de un circo romano entornado por gradas*⁴⁸⁶, para la representación de *Euridice* de Jacopo Peri en 1608. El graderío, como en la propuesta anterior de Zorzi/Lisi, no acomete contra la escena, dejando así una zona de transición entre este y aquella. El suelo de la sala, dada su gran profundidad, y para permitir una mejor visión desde la localidades del fondo, tiene un desnivel de 1,3 metros; también, debido a la gran altura a la que está construido el escenario -2,9 metros frente a los 1,4 metros habituales-, el suelo de la escena está en pendiente. El frente del escenario estaba pintado con un *trompe l'oeil*, imitando escaleras y tres fuentes, que en 1616 será sustituido por unas escaleras y dos rampas que permitían la interconexión entre escenario y orquesta, para que actores y bailarines pudieran ampliar su espacio de actuación.

Se desconoce con exactitud la forma de la escena, pero Testaverde/Balli proponen una de acuerdo al modelo vitruviano: un triángulo equilátero en el que uno de sus vértices indica el punto de fuga. Si se observa la planta de su propuesta, (Fig. 146) se percibe que ese triángulo marca la división entre la zona visible del escenario y la parte destinada a los decorados, la maquinaria escénica y los espacios técnicos. En la frontera entre la sala y la escena, son perceptibles unos muretes que encuadran la vista a modo de arco escénico. Esta hipotética reconstrucción de la escena, está basada en los diseños de Michelangelo Buonarroti el joven -sobrino del gran artista- para *Il giudizio di Parigi* (1608), de los cuales han quedado

484.— *La volontà di realizzare nell'arco di «otto messi» un nuovo teatro di corte, con «il più superbo aparato che si sia fatto mai in nessuna parte»*

Ibid., p. 57.

485.— Buonarroti, cronista oficial del festival.

BUONARROTI Jr., M., *Descrizione delle felicissime nozze delle cristianísima mesta di madama Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze: Marescotti, 1600, p.22.

Citado por TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 55. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

486.— RINUCCINI, C., *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana don Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze: Giunti, 1608, p. 33. Ibidem, p. 55. (Última visita: 16/06/2022)
<https://archive.org/details/dellefestefatten00rinu>

detalladas descripciones,⁴⁸⁷ y en los tratados de Furttenbach donde se mezclan *periaktoi* clásicos con bambalinas.⁴⁸⁸

Para las celebraciones de la boda de Maria Médici (1600), Buontalenti aumentó el tamaño de la escena: de 11,60 a 14,50 metros, ajustándose a la moda de escenografías cada vez más grandiosas, donde las vistas en perspectiva jugarán un papel fundamental.

«La decisión de confiar al experto Buontalenti la nueva versión del teatro de los Uffizi resultó ser la correcta. Su forma de intervenir en el nuevo diseño del salón y, sobre todo, en la organización técnico-maquínica, pensada para un escenario más amplio, permitieron realizar una estructura para una audiencia más reducida, para aumentar el espacio de la escena. Lo que se confirma en el *Memoriale del Seriacopi*».⁴⁸⁹

Otra innovación interesante en el Teatro de los Uffizi, será la inclusión de espacios auxiliares para los tramoyistas -pintores, carpinteros, doradores, sastrería, etc.- y la creación del «Paraíso», un espacio para poder colocar maquinaria en un nivel superior gracias a que el volumen interior de la sala lo permitía. Con la inclusión del Paraíso, se aumenta el número de niveles donde instalar mecanismos de la escenografía hasta tres: uno oculto en el techo, donde se colocaba la maquinaria -a modo de las plataformas metálicas en las que se apoyan los motores para subir y bajar los elementos colgados de los peines en los teatros modernos-, ampliando la funcionalidad del teatro al poder realizar descendimientos de una forma más realista e impactante y desplazar cargas cada vez más grandes; otro sobre el escenario (bambalinas deslizantes y trampillas en la zona visible, maquinaria en la oculta) y finalmente, un tercer nivel debajo de la escena, donde poder colocar las máquinas que suben y bajan los decorados. La razón detrás de este gran desarrollo de la tecnología teatral, es la creencia de que la *meraviglia* era la que abría la percepción en las mentes de los espectadores: *De las máquinas proviene la ilusión, la principal causa del entendimiento*⁴⁹⁰, supeditando a los efectos ilusorios la capacidad de persuasión. De esta forma se logró

487.— “Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il ‘Giudizio di Paride’”, recogido en *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze: Le Lettere, 2011, pp. 166-179.

488.— TESTAVERDE, Anna Maria, “L’Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)”, Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 62. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

489.— *La decisione di assegnare all’esperto Buontalenti la nuova versione del teatro degli Uffizi risultò vincente. Le modalità dei suoi interventi per il nuovo arredo del salone e soprattutto l’organizzazione tecnico-macchinistica, pensata per un più ampio palcoscenico, permisero di realizzare una struttura per l’udienza più ridotta, a vantaggio della spazialità della scena. Lo prova il Memoriale del Seriacopi.*

Ibid., p. 56.

Dato obtenido del *Memoriale de Girolamo Seriacopi*, proveedor del Castello di Firenze, descubierto por Aby Warburg.

WARBURG, A., “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il ‘Libro di conti’ di Emilio de’ Cavalieri. Saggio storico-artistico”, *Atti dell’Accademia del r. Istituto musicale di Firenze*, xxiii, 1895, pp. 103-146. Estudiado por F. Berti, bajo la dirección de Ludovico Zorzi.

490.— *From the machines, therefore, comes meraviglia, which is the principal means of understanding.*

BUONARROTI Jr., M., *Descrizione delle felicissime nozze delle cristianísima mesta di madama Maria Medici regina di Francia e di Navarra, edición moderna de Angelo Solerti, Gli albori dei melodrama*, Milan: R. Sandron, 1904 (reedición de Hildesheim: G., Olms, 1969), vol. 3, pp. 27-28. (Última visita: 16/06/2022)

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjAKbQ9rP4AhUXi_0HHVEPDVgQFnoECAQQAQ&url=http%3A%2F%2Fwarburg.sas.ac.uk%2Fpdf%2Fdb1325b2404993v1.pdf&usq=AOvVaw16bkY-nnHBpSSgE7QCAX7v

crear un mecanismo de gran complejidad, servido por un ejército de operarios: doscientos cincuenta durante las celebraciones de 1589, entre los cuales se elegían los manipuladores necesarios para cada representación, habitualmente alrededor de cien, organizados en escuadras bien entrenadas a base de ensayos: *en el primer intermedio, por ejemplo, veintidós trabajadores sostenían desde los balcones perimetrales las cuerdas y los contrapesos empleados en la maniobra de las dos nubes; en el foso, un equipo de cinco maquinistas, encargados de esa misma maniobra, mueve el cabrestante*⁴⁹¹.

En este teatro se probaron otras novedades, como la introducción de un telón de boca ricamente decorado, que salvaguardaba la ilusión antes de que el espectáculo comenzara -no así durante los intervalos, en los que se realizaban los cambios de decorados a la vista de los espectadores-. Este telón tenía la particularidad de estar formado por dos piezas que se escondían en los laterales, mientras que antes se trataba de una única pieza que se dejaba caer, a veces con resultados desconcertantes. También fueron importantes las novedades introducidas por Buontalenti en el tema de la iluminación: por vez primera durante la representación del *L'amico* se iluminó de una manera realista tanto el escenario como la sala. Esta iluminación artificial se logró con gran número de velas, que superaron el millar, repartidas por todo el teatro, lo que se convirtió en una fuente de humo y calor, por lo que la sala tenía que tener un sistema de ventilación eficaz, mediante ventanas y huecos.

Un tema de interés es como se fueron introduciendo paulativamente tanto una mayor segregación como una especialización en el espacio teatral cortesano. Por ejemplo, en lo que respecta a la sala, en los festivales de 1586, los asientos de la grada se destinaban al público femenino y la orquesta al público masculino, sentado o de pie, con la familia ducal instalada en una plataforma cuadrada de 7 metros de lado y 56 centímetros de altura en el centro de la arena. Tres años después, la plataforma de la familia ducal se había desplazado hacia el fondo de la sala, para mejorar la visión de los decorados en perspectiva, y los músicos ocupan un palco encima del acceso de la sala,⁴⁹² como muestra de la gran importancia que estaba alcanzando la parte musical dentro del espectáculo. Once años después, en los festivales de 1600 la familia ducal pasa a ocupar ese palco, *el exagerato pulpito que describe Pellegrino Prisciani*,⁴⁹³ pasando a ser el centro de atención del espectáculo y los únicos que gozan de una visión

Citado en OSSI, Máximo, "Della machine... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo in the Medici Theater 1600", en *Opera in context*, Edited by Mark, A. Radice, Portland: Amadeus Presss, Reinhardt G. Pauly General Editor, 1998, p. 16.

491.— *nel I intermedio, ad esempio, ventidue addetti sostano sui ballatoi perimetrali per la manovra dei canapi e dei contrappesi per due nuvole; nel sottopalco la squadra di cinque macchinisti, incaricati della manovra delle medesime nuvole, muove l'argano.*

TESTAVERDE, A., M., "L'officina delle nuvole, il teatro mediceo nel 1589 e gli "Intermedi" del Buontalenti nel "Memorale" di Girolamo Seriacopi", *Musica e Teatro, Quaderni degli amici della Scala*, VII, 1991,11-12, pp. 93-101.

492.— *Una de las constantes a la hora de situar a los músicos en un teatro es colocarlos donde no los vea la audiencia. Sabbatini sugiere colocarlos en unos balcones en los laterales del muro detrás del arco escénico, también entre la orquesta y el escenario. Esta será la disposición adoptada por vez primera en 1607 en Mantua («L'Orfeo» de Monteverdi), solución que acabaría por imponerse.*

PIRROTA, "The Orchestra and Stage in Renaissance Intermedii and Early Opera", en *Music and culture in Italy from Middle Ages to Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 214.

493.— MAZZUCATO, Tiziana, "Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia", *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 157. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

frontal de la escena en perspectiva,⁴⁹⁴ anticipando con este diseño uno de los principios básicos asociados a la idea del poder absolutista. Existe una imagen del tipo de visión que se tenía desde ese lugar, porque es el punto de vista que adopta el artista Jacques Callot para hacer su famoso grabado sobre el primer intermedio *della veglia della liberatione del Tirreno* (1616). (Fig. 147) En él se ve la disposición del público en dos grandes graderíos laterales, el esbozo de arco escénico, la decoración de la sala y una escenografía mediante bambalinas y maquinaria de efecto (el Monte d'Ischia con el gigante Tifeo); también es interesante destacar la mecánica del espectáculo, donde la representación sucede en la escena y la orquesta, simultáneamente. Diez años más tarde, el palco se convertirá en un espacio cerrado para alojar a las mujeres de la familia, sus hijos e invitados.⁴⁹⁵ (Fig. 148) Dentro de esa moda por introducir localidades segregadas del resto, hay que resaltar la existencia de una galería con tres cubículos en la segunda planta; estos elementos pueden entenderse como el precedente de los palchetti del teatro all'italiana: *Aquel no es un lugar público, las ventanas quedan tan altas que, desde el nivel de la sala, difícilmente se ven los que allí están: por lo cual se puede decir que ven y no son vistos*⁴⁹⁶. (Fig. 149)

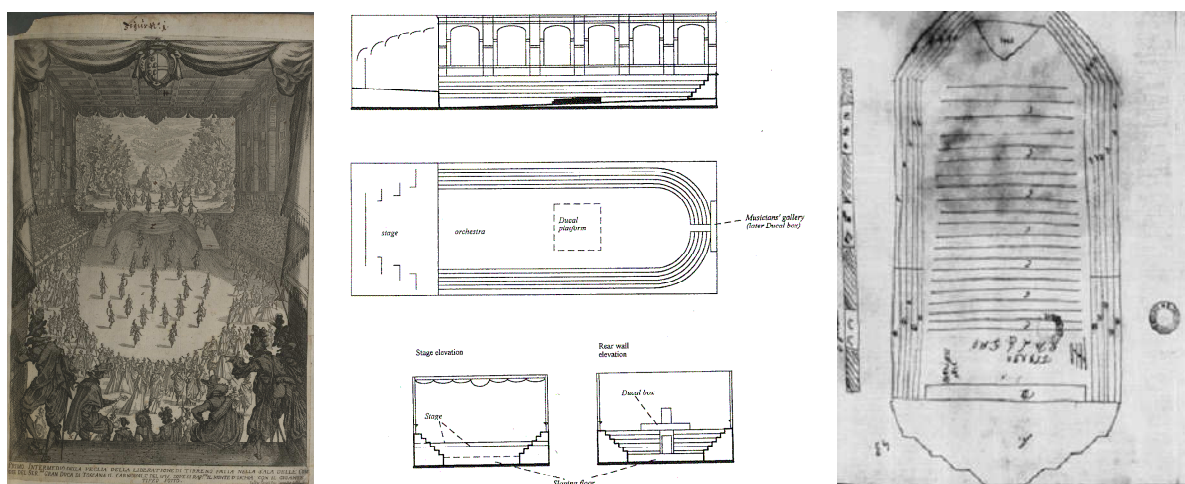


Figura 147: Grabado de la representación del primer intermedio del festival de 1616, Jacques Callot.

Figura 148: Hipótesis de la reconstrucción del teatro Mediceo degli Uffizi en los festejos de 1589 y 1600, Buontalenti.

Figura 149: Planta del teatro Mediceo degli Uffizi, 1624, Archivio di Stato, Módena.

La sala del Teatro degli Uffizi será donde se acogerán las representaciones teatrales y festivales de la corte medicea durante al menos los próximos cincuenta años,⁴⁹⁷ hasta que en el siglo XVII, con la llegada del teatro a la italiana y el traslado de la corte al Palazzo Pitti, se desmantele. El gran duque Ferdinando

494.— OSSÍ, Máximo, “Della machine... la meraviglia: Bernardo Buontalenti’s Il rapimento di Cefalo in the Medici Theater 1600”, dentro de *Opera in context*, Edited by Mark, A. Radice, Portland: Amadeus Press, Reinhardt G. Pauly General Editor, 1998, p. 24.

495.— *Ibid.*, p. 60.

496.— *Quello non è luogo pubblico, anche le finestre restano tanto alte che dal piano della sala difficilmente se scorgono quelli che vi sono, onde si può dire che veggono e non sono veduti.*

ASMO, Ambasciatori, *Firenze: Cesare Molza*, b.53, ins. 18, cc. 35r-v. *Ibid.*, p. 61.

497.— En la crónica del matrimonio Weaver se incluye *La Flora*, de Andrea Salvatori y música de Marco de Gagliano como el último espectáculo celebrado allí, en el año 1628.

WEAVER, Monica and Robert, “Chronology of Music in Florentine theater, 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezos and Plays with incidental Music”, *Detroit Studies in Music. Biography*, n° 38, Detroit: Information Coordinators Inc., 1978, p. 62.

Il ordenó el 10 de diciembre de 1636 reutilizar lo aprovechable del aparato escénico para la representación de *Le nozze degli dei*, durante las celebraciones de sus nupcias con Vittoria della Rovere (1637).⁴⁹⁸ Las razones para dicho abandono, según el relato oficial de Bardi,⁴⁹⁹ se justificaron por el gran calor de la sala durante el verano y la mala acústica del teatro; también se podría señalar la estrechez del espacio escénico y sobre todo, la obsoleta maquinaria escénica y la carestía de su utilización. En el tratado sobre escenografía que publica Nicola Sabbatini un año después, se insistirá en la necesidad de que las salas teatrales estuvieran dotadas de una escena con amplio espacio en los hombros y el fondo de la escena para poder manejar la maquinaria teatral:⁵⁰⁰ por ejemplo, en el caso de las máquinas de nubes, serían necesarios alrededor de seis metros para alojar las palancas y contrapesos.

Existe una posible conexión entre los festivales florentinos de 1586 y el teatro Olímpico de Vicenza en la figura de Gian Battista Guarini (1538-1612). Este poeta y dramaturgo era amigo de Giovanni di Bardi (1534-1612), quien había coordinado los festejos de 1586 y era el autor de la obra lírica *L'Amico Fido* que cerró dichas celebraciones, por lo que es muy probable que Guarini estuviera presente en ellas,⁵⁰¹ aunque el cronista oficial del festival florentino, Bastiano de Rossi,⁵⁰² no lo cite entre los asistentes. Lo que sí es seguro es su presencia en la ceremonia de inauguración del teatro vicentino, donde Guarini tuvo un papel importante; estableciéndose así un posible nexo de unión en la concepción artística de ambos eventos.

«aquella doble experiencia florentina de fin de siglo (1586, 1589) alimentó el caldo de cultivo de la espectacularidad de corte europea, convirtiéndose en modelo para las reflexiones teóricas y las realizaciones prácticas de muchos arquitectos italianos y extranjeros. (...) Además de ampliar las informaciones documentales, no será inútil volver a leer las teorías tratatísticas que inspiraron la tipología de aquel teatro; y la cuestión hay que contextualizarla en el estratégico paso de la maquinaria metamórfica de algunos lugares teatrales (hay que pensar en el concepto de *sala d'aparato* formulado por Elena Povoledo) a los primeros teatros contemporáneos (1580-1585, teatro Olímpico de Vicenza de Antonio Palladio y Vincenzo Scamozzi; teatro de Scamozzi de Sabbioneta).»⁵⁰³

498.— Archivio di stato di Firenze, Fabbriche medicee, f. 127, c. 209r. Citado en TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 62. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

499.— D'BARDI, F., *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II gran duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Firenze: Zanobi Pignoni, 1637, p. 24. Ibid., p. 62.

500.— SABATTINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna: Piero di Paoli e Giovanni Battista Giovanelli, 1638.

501.— Testaverde cita a ROSSI, V., *Battista Guarini ed il 'Pastor Fido'. Studio biografico critico con documenti inediti*, Torino: Loescher, 1886, p. 79, TESTAVERDE, Anna Maria, "L'Aventura del Teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", Firenze: Firenze University Press, *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, p. 54. (Última visita: 08/06/2022)

https://www.researchgate.net/publication/309287440_L%27avventura_del_teatro_granducale_degli_Uffizi_1586-1637

502.— DE'ROSSI, B., *Descrizione del magnificentissimo aparato e de' meravigliosi intermezzi fatti per la comedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'illustrissimi e eccellentissimi signori il signor don Cesare D'Este, e la signora donna Virginia Medici*, Firenze: Marescotti, 1586.

503.— *quella duplice esperienza fiorentina di fine secolo (1586, 1589) ha alimentato l'humus della spettacolarità di corte europea, ponendosi a modello per le riflessioni teoriche e le realizzazioni pratiche di molti architetti, italiani e stranieri. (...) Oltre ad ampliare le informazione documentarie non sarà inutile revisitare le teorie trattatistiche che spirarono la tipologia di quel teatro; e la questione è da contextualizar nello strategico passaggio dal metamorfico aparato di taluni luogho teatrali (si pensi al concetto di sala d'aparato formulato da Elena Povoledo) ai*

En estas palabras de Anna Maria Testaverde, se encuentra una de las claves de esta investigación, consistente en cómo las experiencias florentinas, basadas en la mejora del modelo de teatro de sala cortesana, se mostraron fundamentales en los trabajos posteriores de muchos arquitectos relacionados con el género teatral, tanto a nivel teórico como práctico. La historiadora italiana cree conveniente visitar la tratadística que inspiró la tipología del Teatro degli Uffizi, como paso estratégico desde las «sala d´aparato» *hacia los primeros teatros contemporáneos* (teatros Olímpicos de Vicenza y Sabbioneta). Personalmente, considero que el teatro Olímpico de Vicenza está más relacionado con las experiencias académicas vitruvianas y las experimentaciones de Palladio en los carnavales del Véneto que con el teatro cortesano florentino, aunque ambos modelos compartan muchas similitudes. Algo diferente ocurre con la solución de Scamozzi en Sabbioneta, porque ese teatro recoge muchas influencias del teatro de corte y sirve de síntesis de las ideas sobre el espacio teatral de toda una época.⁵⁰⁴

II.2.5. ANDREA PALLADIO (1508-80), EL TEATRO OLÍMPICO DE VICENZA (1580-85)

«La ciudad de Vicenza se sitúa en una región de clima suave, y bien regada; en ella prosperaron la agricultura y la ganadería. La crisis del comercio mediterráneo a inicios del siglo XVI fue una oportunidad para exportar los productos, y, por tanto, para que se cultivaran las tierras con mayor intensidad y eficacia. La pequeña y numerosa nobleza local propietaria de las tierras obtuvo mayores dividendos. Y la ciudad y sus próceres se permitieron ambiciosas construcciones como el palacio cívico, la «basílica», las residencias nobiliarias y las villas señoriales. Los buenos años pasaron y muchas de estas obras quedaron detenidas.»⁵⁰⁵

La relación del trabajo de Andrea Palladio (1508-1580) con las prácticas escénicas es estrecha. Esto es especialmente notorio en sus edificaciones religiosas, donde utiliza los instrumentos ´escenográficos` de manera habitual. Se pueden resaltar en este sentido el diseño de la fachada de San Giorgio Maggiore -del que Wittoker comenta que, *a pesar del mayor rigor, aumenta la sutileza arquitectónica: una composición espacial de planos que sugiere un efecto escenográfico*⁵⁰⁶ - y también el interior del Redentore, donde la repetición de elementos en los espacios se puede asemejar al del uso de las bambalinas en la escena; este concepto escenográfico alcanza su cúlmen en la exedra transparente de columnas de la tribuna. (Fig. 150)

primi teatri contemporanei (1580-1585, teatro Olímpico di Vicenza di Antonio Palladio e Vincenzo Scamozzi; 1585-1590, teatro scamozziano di Sabbioneta).

Ibid., pp. 45-46

504.— Vid., II.2.6., pp. 220-235.

505.— Texto colgado en la hoja web de la Oficina de Turismo de Vicenza. En la época de Palladio tenía una población de unos 20.000 habitantes, donde nobles y burguesía enriquecida con el comercio conformaban las instituciones y ostentaban el poder.

506.— *Nonostante la maggiore severità aumenta la sottigliezza architettonica: una composizione di piani spaziale che suggerisce un effetto scenografico*

WITTOKER, Rudolf, “L’influenza del Palladio sullo sviluppo dell’Architettura religiosa veneziana nel Sei e Settecento”, *Bolletino de Studi di Architettura A. Palladio*, vol. V, 1963, pp. 61-72, p. 62. (Última visita: 12/05/2022)

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1963/8/pdf>



Figura 150: Vista de la exedra detrás del altar de la iglesia del Redentore, 1577-1592, Palladio, Venecia.

«la repetición de motivos en los sucesivos espacios, dota a la arquitectura de un carácter escenográfico. De hecho, este tipo de arquitectura se puede comparar al escenario en el que se ven las bambalinas una detrás de la otra. El concepto escenográfico culmina en la transparente exedra de columnas de la tribuna.»⁵⁰⁷

Dentro de la historia de la arquitectura teatral en la región del Véneto, existen noticias de varios teatros diseñados por Palladio en la segunda mitad del siglo XVI. Son salas que responden a condicionantes de distinta naturaleza, pues en algunos casos fueron construidas para acoger celebraciones de carácter temporal, generalmente relacionadas con las festividades del carnaval, y en otros casos para proporcionar un lugar estable a las representaciones teatrales académicas. Poco después de la creación de la Academia vicentina, sus miembros empezaron a organizar representaciones teatrales en locales de distinta condición. De la preparación de esos espacios se encargaban los propios académicos, destacando la participación de Palladio, quien diseñó los decorados y los teatros temporales para esas representaciones. Y si bien su trabajo como escenógrafo no tendría tanta trascendencia, sí serán destacables sus espacios teatrales. Estos trabajos palladianos se pueden clasificar de pasos previos, de ejercicios de experimentación para el logro de uno de los teatros más ilustres y fascinantes de la arquitectura europea: el teatro Olímpico de Vicenza (1580), restitución del teatro antiguo en la modernidad.⁵⁰⁸

Entre las primeras representaciones de los académicos vicentinos, destacar los recitales en 1558 de versos de autores clásicos frente a un decorado en forma de templo, en cuya elaboración colaboraron Palladio, el pintor Giovanni Antonio Fasolo y el escultor Lorenzo Rubini. Palladio construirá varias salas teatrales. La primera de ellas fue un encargo de la *Compagnia degli Accesi* para los carnavales en la ciudad de Vicenza de 1561, un teatro temporal erigido en el Palazzo de la Ragione. De ese teatro solo se sabe que era *un teatro provisional «en todo igual al de los antiguos»*,⁵⁰⁹ de cuyo aspecto el único dato que existe son dos

507.— *la ripetizione di motivi corrispondenti nei vari spazi attribuisce un significato scenografico all'architettura. Questo tipo di architettura si può infatti paragonare al palcoscenico in cui si vedono le quinte susseguirsi una dopo l'altra. Il concetto scenografico culmina nella trasparente esedra di colonne della tribuna.*

Ibid., p. 64.

508.— PUPPI, Lionello, “Verso l’Olímpico”, revista *Dionysus Ex Machina* 4, 2013, pp. 267–279. (Última visita: 07/03/2022) https://dionysusexmachina.it/?page_id=1748

509.— MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 155. (Última visita: 17/06/2021)

frescos posteriores (1596) que se encuentran en el odeón del teatro Olímpico de Vicenza.⁵¹⁰ En ambos se puede percibir un frente escénico muy similar al del teatro Olímpico vicentino (aunque viendo los decorados en detalle, se puede vislumbrar una calle en perspectiva detrás de la porta regia, algo poco probable para la época, por lo que se pueden describir como documentos de poca credibilidad). (Fig. 151)

En ese teatro estaban previstas dos representaciones: *L'Amor Costante* de Piccolomini y el *Sofonisba* de Trissino. La primera obra ya se había querido representar diecinueve años antes en Siena para celebrar el paso de Carlos V en su viaje por Italia tras la victoria de Túnez, aunque en aquella ocasión no hubo finalmente representación. Es un texto de marcado carácter político, encargado por la *Accademia degli Intronati* de Siena, concebido como «instrumentum regni» o altavoz de las ideas del gobierno sienés en un momento en que la ciudad se encontraba en manos del emperador Carlos V y de su guarnición. El motivo de haber querido presentarla frente al emperador era intentar recabar el apoyo de Carlos V en la lucha de la ciudad contra las políticas papales.⁵¹¹ Su escenificación durante los carnavales vicentinos, fue una muestra significativa de *sintonía ideológica* de la aristocracia vicentina con la sienesa: es destacable el uso de las representaciones teatrales por algunas de las comparsas carnalescas del Véneto como arma ideológica de carácter político, defendiendo generalmente políticas afines al Imperio español.⁵¹² Palladio dirigió también la representación con la ayuda de G. Schio.

Respecto a la segunda representación programada para los carnavales de ese año, el *Sofonisba*, es considerada como la primera tragedia escrita en italiano. Por lo complejo y ambicioso de su puesta en escena, la representación tuvo que posponerse a los festejos del año siguiente. Este teatro provisional palladiano estaba alojado en la Basílica vicentina, sede del gobierno ciudadano y de los tribunales, un edificio que Palladio estaba en aquel momento renovando (de ahí que también sea conocido como la Basílica palladiana). Que este teatro pudiera permanecer montado durante más de un año en el interior de un edificio público de estas características, aunque estuviera en obras, para poder ser utilizado en los carnavales del año siguiente, resulta difícil de imaginar.⁵¹³ Se considera que probablemente el teatro se

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

510.— CHASTEL, A., “Palladio et l’art des fêtes”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, Vicenza 1960, II, pp. 29-33, p. 30. (Última visita: 12/05/2022)

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1960/5/pdf>

511.— *La commedia fu «composta per la venuta dell’Imperatore in Siena l’anno del XXXVI» dietro richiesta della Balìa all’Accademia degli Intronati. Doveva essere parte integrante dei festeggiamenti per l’annunciata visita di Carlo V in viaggio cerimoniale lungo la nostra penisola dopo la vittoria di Tunisi. Poco importa se in quella occasione nonandò in scena. (...) la pièce era in linea con l’ambizioso progetto del governo di affidare la propria ‘sopravvivenza’ politica all’Asburgo e, nel contempo, di invitarlo a mettere mano alla riforma della Chiesa.*

la comedia fue compuesta para la ocasión de la visita del Emperador a Siena en el año 1536 por petición de la Balía a la Accademia degli Intronati. Tenía que ser parte de los festejos para la anunciada visita de Carlos V de viaje ceremonial por nuestra península después de la victoria de Tunez. Poco importa si en aquella ocasión no se puso en escena. (...) Las obras estaban en la línea con el ambicioso proyecto del gobierno de confiar propia sobrevivencia política a los Asburgo y, de paso, pedirle que actuara en la reforma de la iglesia. (traducción propia)

PUPPI, Lionello, “Verso l’Olímpico”, revista *Dionysus Ex Machina* 4, 2013, pp. 293-294 (Última visita: 07/03/2022)

https://dionysusexmachina.it/?page_id=1748

512.— VALLERI, Lorena, “Drammaturgie imperiale à Bologna: ‘L’Amor Costante’ di Alessandro Piccolomini (1542)”, *Drammaturgia*, Anno XV / n.s. 5 - 2018, pp. 291-323, p. 296. (Última visita: 28/02/2022)

www.fupress.net/index.php/drammaturgia

513.— Algunos autores, como Attolini, sostienen que este teatro era el mismo que se había utilizado en el año anterior.

desmanteló y se volvió a montar -al menos las partes principales del mismo-, en una práctica que posiblemente fuera la habitual con algunas de este tipo de estructuras temporales.

En fechas 1564-65, Palladio construye un segundo teatro en el vestíbulo del palazzo dei Foscari a Santa Croce, convento de la Caridad en Venecia, proyectado por él mismo en 1561. Este es un espacio ya ideado como una estructura permanente. Se tiene de él la descripción de Vasari al comentar ciertos pasajes de la vida de Federico Zuccaro, arquitecto que se encargó de la realización de los doce paneles utilizados como decorados. Vasari lo describe como *un teatro de madera con la forma de medio coliseo*⁵¹⁴. La sala se estrenó con una tragedia bíblica, *Antigona*, del vicentino Conte da Monte. Como curiosidad, comentar la existencia de una carta (guardada en la Biblioteca Cívica Bertoliana de Vicenza) enviada por Palladio a su amigo y cliente Vincenzo Arnaldi, donde sostiene *he accedido a realizar ese bendito teatro, en el que he cumplido penitencia por los pecados cometidos y los aún por cometer*⁵¹⁵. Este teatro fue destruido por un incendio y se le puede catalogar como antecedente directo del Teatro Olímpico de Vicenza.



Figura 151: Fresco de la Representación de el Sofonisba , 1596, Alessandro Maganza (?), Ódeon del teatro Olímpico.

Figura 152: Decoración para recibir al rey francés, Enrique III, en el lido de Venecia, 1574, Palladio.

Palladio, además de construir estos teatros, participó en la concepción y realización de otras arquitecturas efímeras, como las de 1565 para la entrada del obispo Matteo Priuli en Vicenza o, en 1574,

ATTOLINI, Giovanni, “I luoghi teatrali e il teatro”, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari: La Terza, 2000, pp. 87-88. Citado en MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 155. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

514.— *un mezzo teatro di legname a uso di colosseo.*

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, comentado y anotado por MILANESE, G., Florencia: Sansoni, (ed.), 1906, to. VII, p. 100. Citado en PUPPI, Lionello, “Verso l’Olímpico”, revista *Dionysus Ex Machina* 4, 2013, p. 268. (Última visita: 07/03/2022)

https://dionysusexmachina.it/?page_id=1748

515.— *En ella Palladio sostenía ho fornito di fare questo benedetto teatro, nel quale ho fatto delle penitencia de quanti peccati ho fatti e son per fare.* Esta carta fue publicada en 1778 por Temanza, *Vita de Andrea Palladio*, Venecia, MDCCLXII, p. XIX. Citado en VENTURI, Lionello, *Le Compagnie della Calza*, Venecia: Nuovo Archivio Veneto, (1909) n° 73, nuova serie n° 33, pp. 141-233, p. 193.

Reeditada también por MANZINI, F., MURARO, M.T., POVOLEDO, E., Colección “I teatri del Veneto”, t. I, *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venecia: Fiore Editore d’Arte, 1995, p. 81.

para conmemorar el desembarco del rey de Francia en Venecia. (Fig. 152) Para la ocasión, Palladio diseñó un arco triunfal -siguiendo el modelo del de Septimio Severo- y una logia de columnas jónicas rematada con un frontón, que servía como espacio para exhibir unos paneles históricos y unas estatuas alegóricas. Palladio logra con esta solución conjugar los conceptos presentes en tres de los elementos escénicos fundamentales provenientes de la tradición: la logia como espacio para la actuación; el arco de triunfo a modo de *frons scaenae*; y los fondos como escenografía en perspectiva. En palabras de André Chastel: *La superposición de tres elementos: arco, logia y perspectiva lejana, y su combinación simultánea dan como resultado el frons scaenae del Teatro ; encontramos así, de forma precisa y determinada para su fin escenográfico, todos los elementos del aparato escénico tradicional*⁵¹⁶.

Tras el éxito de su teatro temporal en Vicenza, la Academia Olímpica decide encargar a Palladio la construcción de un teatro permanente. Palladio hace una interpretación del teatro clásico latino, e inspirándose en ese tipo de teatro bien conocido por él a través de los textos Vitruvianos y las ruinas arqueológicas, logra su obra más clásica. Palladio comenta en alguno de sus escritos cómo en su época las enseñanzas del arquitecto romano eran casi desconocidas, incluso para los estudiosos: *después de haber leído atentamente a Vitruvio (...) me parece que aquellas cosas que en su época eran muy familiares ahora se desconocen por completo. (...) Leon Battista Alberti quiso seguir sus pasos (...) pero a pesar de la extensión de su tratado, creo que en él faltan muchas cosas y se encuentran otras muchas que son superfluas*⁵¹⁷. Es notorio que en la interpretación que hizo Alberti del texto vitruviano la orquesta se había sido reducida, desde el círculo propuesto por Vitruvio a un semicírculo. Esta malinterpretación inicial albertiana, llevó a cometer errores en las siguientes interpretaciones de Fra Giocondo, Cesariano y Bárbaro. En palabras de Tiziana Mazzucato: *Alberti, Giocondo, Cesariano y Bárbaro inscriben los cuatro triángulos que determinan toda la planta del edificio teatral diseñada por Vitruvio, no en la orquesta – donde originalmente estaban emplazados– sino en el perímetro mismo del teatro. Con ello, van desplazando y, literalmente, reduciendo el escenario*⁵¹⁸. (Fig. 153)

516.— *La superposition des trois éléments: arc, loggia, perspective lointaine, et leur combinaison simultanée donne le frons scaenae du Théâtre Olympique; on y trouve, précises et fixés dans leur destination scénique, tous les éléments des apparati traditionnels.*

CHASTEL, A., “Palladio et l’art des fêtes”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, Vicenza 1960, II, pp. 29-33, p. 30. (Última visita: 12/05/2022)

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1960/5/pdf>

517.— WITTOKER, Rudolf, *Fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1995, p. 87.

518.— MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, Nota 4, p. 144. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

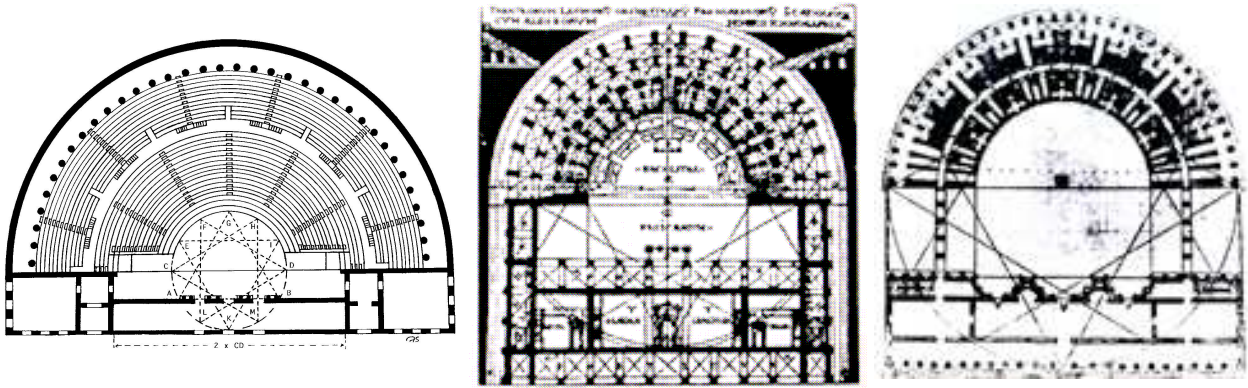


Figura 153: Planta del teatro latino de Vitruvio, interpretación gráfica de la planta del teatro romano de Cesare Cesariano (1521), y de Andrea Palladio/Danielle Barbaro (1556).

El teatro Olímpico de Vicenza fue diseñado sobre un solar cedido por el Ayuntamiento de la ciudad el 23 de febrero de 1580, donde se ubicaba el *loco delle prigioni vecchie*: una antigua fortaleza que sirvió como prisión. (Fig. 154) Se ha señalado con una línea el espacio cedido en un principio a la academia para que Palladio desarrollara su proyecto, donde se refleja que la parcela original tenía su límite en el muro del frente de escena. (Fig. 155)

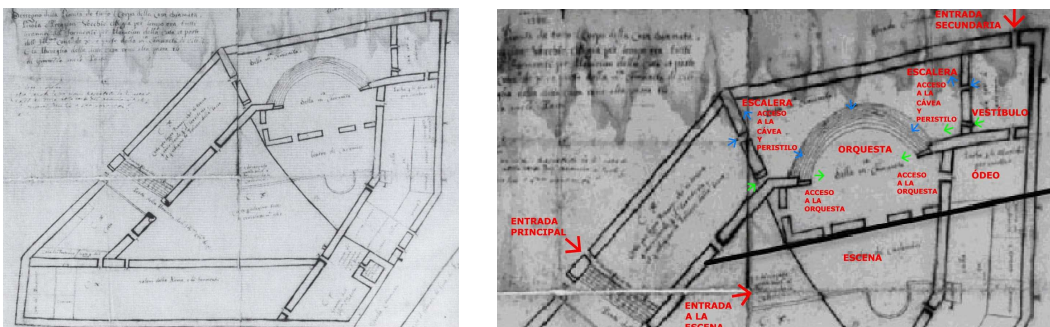


Figura 154: Planta general del *loco delle prigioni vecchie* (copia a partir del plano de 1585), 1599, anónimo.

Figura 155: Planta del conjunto, con línea del límite de la parcela original y accesos (realización propia).

La fachada exterior del teatro de Vicenza en el lado sudoeste era el muro del castillo, donde se situaba el acceso principal previsto por Palladio en forma de arco lombardo; (Fig. 156) posteriormente Scamozzi diseñó otro, en el lado noroeste, en forma de arco de triunfo (1584-1585). Este último tiene el mismo tamaño que la porta regia del frente de escena, funcionando a la manera de un juego de espejos: desde su localidad, la audiencia divisa la imagen de la ciudad ideal a través del arco de la porta regia del *frons scaenae*, y desde el vestíbulo de acceso al teatro se puede entrever la ciudad real. (Fig. 157) Hay que aclarar que la intervención scamozziana dotó al conjunto de una mayor lógica en cuanto al acceso y las circulaciones dentro del edificio. (Fig. 158) Desde 1914 se accede al teatro por un patio de ingreso que da al jardín, incorporado al teatro en esa fecha.

La forma externa de los teatros en Italia, desde el Renacimiento y hasta casi el siglo XVIII, era la de un contenedor inidentificable desde el exterior. Las salas se solían construir en lugares ya existentes, cuyas fachadas no eran transformadas por acogerlos. Los antecedentes conocidos de teatros de la antigüedad no

sirvieron de gran ayuda a la hora de plantear cómo debían ser estas estructuras en su relación con la ciudad, y aunque los arquitectos renacentistas ya habían resuelto la manera de cómo debía ser la fachada de un templo, un palacio, u otras tipologías arquitectónicas, no lo consiguieron con el teatro.

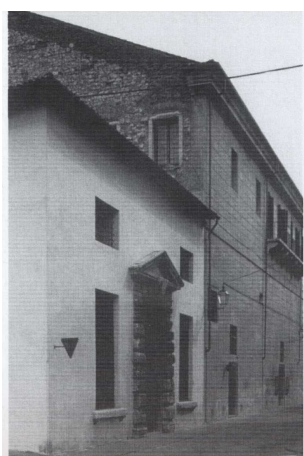
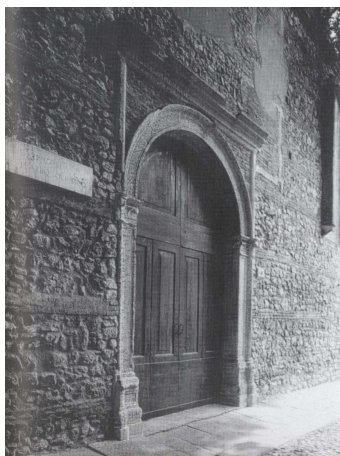


Figura 156: Entrada principal prevista por Palladio al teatro Olímpico, siglo XV, Vicenza.

Figura 157: Entrada principal, 1584-1585, Scamozzi.

Figura 158: Entrada secundaria a la escena, 1584-1585, Scamozzi.

En cuanto a la imagen interior de los teatros del período, hay que tener en cuenta la poca información que se podía extraer de la interpretación bibliográfica de los textos vitruvianos y que la correcta interpretación de los restos arqueológicos de los teatros clásicos latinos, debido al cambio de escala existente entre las estructuras teatrales de ambos períodos y a una contextualización social muy diferentes, era muy complicada. A pesar de todas las dificultades, los estudiosos y arquitectos de la época fueron capaces de describir con cierto grado de aproximación ese tipo de estructuras y fueron competentes a la hora de proponer soluciones sobre cuál debería ser el aspecto interior de un teatro. En el caso de los teatros efímeros de corte, el margen de acción a la hora de configurar un interior, al estar alojados dentro de estructuras ya existentes, era reducido y la decoración de este tipo de salas estaba pensada más para lograr una imagen política, que para intentar solucionar dicha cuestión; pero si fue destacable su aportación en el caso del teatro permanente de degli Uffizi, en el que se asiste a una primera tentativa de reproducir la imagen de un teatro al aire libre bajo la apariencia de un objeto lujoso, aunque construido con materiales baratos. Esta propuesta, la de intentar trasponer al interior el aspecto de los teatros clásicos latinos al aire libre, fue una de las ideas más brillantes y exitosas aplicadas al teatro del período, la cual sería adoptada en el teatro Olímpico de Vicenza, primer ejemplo representativo del teatro estable de los círculos ilustrados de la Academia.

La arquitectura del teatro Olímpico de Vicenza representa la materialización de una aspiración que se había dilatado durante casi un siglo, la de crear un teatro permanente inspirado en los modelos de la Antigüedad. Un teatro formado por una escena arquitectónica, una orquesta y un graderío semicircular rematado por una logia. En el teatro Olímpico de Vicenza, además de la rememoración a través de la arquitectura de la imagen de un teatro clásico, se utilizaron otros elementos para lograr ese mismo fin, como por ejemplo el Velarium o la cobertura de la escena. A lo largo de la historia a mbos elementos han conocido distintas modificaciones: por ejemplo existe un dibujo de 1620, de Ottavio Orefici, donde se

describe la cobertura de la escena con un techo *alla ducale*, una solución que se ha identificado como original; también se tiene la descripción de Giacomo Marzari en *La historia di Vicenza* de 1591 y otro dibujo posterior, de Steffano Scolari en 1637, recuperado -junto al de Orefici- para la restauración de 1646 a 1650, por Ottavio Revese Bruti. (Fig. 159) Posteriormente, durante otra restauración en 1743, se eliminó el techo original a causa de unas goteras y se construyó otro techo nuevo en forma de casetones de madera, decorado con molduras de yeso que enmarcaban pinturas, tanto en la zona del graderío como en la escena. Esta última intervención fue la causa para que a partir de 1755 se produjera una polémica entre los partidarios de recuperar la propuesta considerada como original (Enea Arnaldi, 1716-94) y los que abogaban por cubrir todo el techo con un gran velario (Ottone Calderari, 1730-1803). Se impuso la segunda opción, pero a principios del siglo XX se volvió a la idea original, esta vez pintada por Ferdinando Bialetti (1914).⁵¹⁹ (Fig. 160)

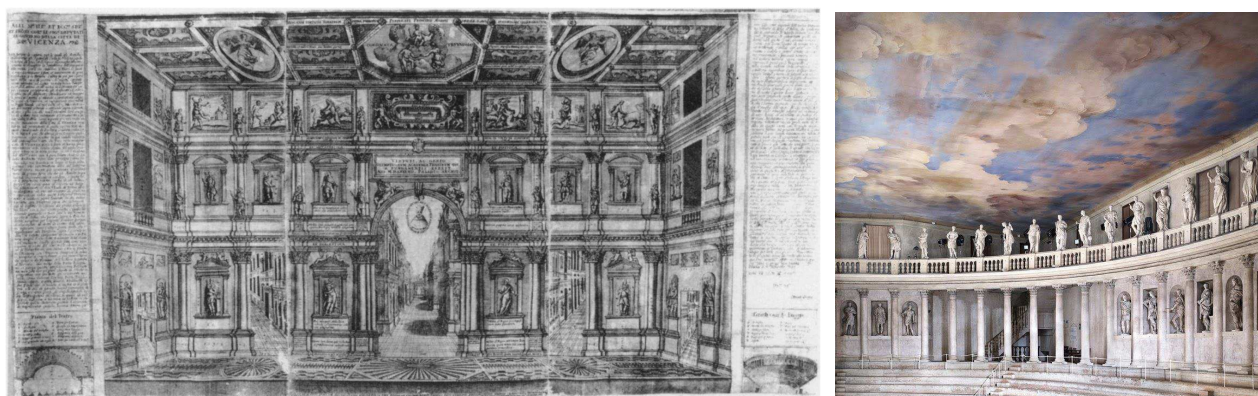


Figura 159: Stefano Scolari (a partir de Ottavio Revese Bruti), 1637, teatro Olímpico, Museo Civico, Vicenza.

Figura 160: Teatro Olímpico, vista del celaje, 1914, Ferdinando Bialetti.

«Es necesario avisar, antes que nada, que al distinguido arquitecto, para ubicar la planta del teatro, se le ofreció un terreno irregular, 108 pies de largo y 66 de ancho. Es conocido para todo el mundo cuánto la estrechez e irregularidad de un solar condiciona la idea de un arquitecto, que sufre restricciones y limitaciones ahí donde anhele el recibir honor y admiración. Aquel que, a pesar de esos condicionantes, sepa adaptar al lugar un edificio que una, al mismo tiempo, funcionalidad, comodidad, grandeza y superior elegancia a la que parecían permitir las circunstancias, este habrá superado las dificultades naturales, poniéndolas al servicio del diseño que se había propuesto. Por eso merece ser comentada la inteligencia y experiencia del Maestro arquitecto, que en un espacio angosto e irregular haya podido situar un teatro que inspira solemnidad y elegancia y que es capaz de acoger un número considerable de espectadores.»⁵²⁰

519.— BARBIERI, F., “Il teatro Olímpico: dalla città esénciale alla città ideale”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, n° XVI, 1974, p. 309-322, p. 311. (Última visita: 10/03/2022)

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974/19/pdf>

Citado en SUÁREZ LÓPEZ, Adrián, *El Teatro Olímpico*, pp. 1-79, p. 27. (Última visita: 10/03/2022)

https://www.academia.edu/41570332/El_Teatro_Ol%C3%ADmpico_de_Vicenza

520.— È necesario avvertire prima di tutto, che all'insigne Architetto, per situarvi la Pianta del Teatro fu aseguato un spazio di terreno irregolare lungo piedi 108, e largo 66. È noto a chicchessia quanto la ristrettezza e l'irregolarità del suolo angustii l'idea d'un Architetto che non soffre prescrizioni e limitazione, dove ambisca di farsi onore destare l'ammirazione. Quegli, che malgrado l'angustia e l'ineguaglianza del luogo sa adattarvi un corpo di Fabbrica, il quale e per la capacità, e pel comportamento unisca nel medesimo tempo e comodità, e grandeza, ed

El teatro consta de tres partes principales: las zonas del público, tanto para facilitar sus movimientos por el espacio como sus zonas de estancia, en las últimas hay que diferenciar entre la cávea y la orquesta; la zona para los actores o de la actuación, el proescenio; y la parte donde se colocan los decorados, en este caso, una escenografía fija en perspectiva de cinco calles con edificios a ambos lados. Entre el proescenio y dicha escenografía, sirviendo de frontera entre ambas, se levanta el frente escénico.

La cávea del teatro tiene una forma de semielipse ligeramente abombada en su eje más pequeño para poder acomodar mejor al público, con unas medidas de 18,1 metros de diámetro el lado mayor y de 6,7 metros el menor. Su planta forma un conjunto con la escena, inscribiéndose de acuerdo con la interpretación gráfica palladio/vitruviana del teatro clásico⁵²¹ en una geometría estrellada de doce puntas, pero intercambiando el círculo por una elipse. (Fig. 161), (Fig. 162) y (Fig. 163) Esos doce vértices, en una época de recuperación del lenguaje mitológico clásico, podrían tener también una lectura simbólica: hacen referencia a los doce signos del Zodiaco, *a la manera que lo hacen los astrólogos cuando en el diagrama de los doce signos celestes calculan las armonías de los astros*⁵²², y a la armonía musical que los rige (tema profano muy del agrado de la iconografía relacionada con el poder), pero también alude a los doce apóstoles y a las doce tribus de Israel. El teatro tiene trece filas de asientos en forma de graderío semielíptico, capaz de acoger un aforo de 752 espectadores sentados [IZENOUR: 1978], 380 según otras fuentes,⁵²³ pudiendo alcanzar los 1400 espectadores si se cuenta con los que podrían ver el espectáculo de pie, alojados en la orquesta. La orquesta está adosada a la cávea y su superficie, de 6,40 metros, cuando no está ocupada por público, sirve para reflejar el sonido hacia la audiencia. La primera fila del graderío se encuentra a 2,71 metros sobre el foso de la orquesta, pero solo 1,31 metros por encima el escenario. Esta solución permite al espectador sentado en la cávea tener una visión elevada sobre lo que ocurre en la escena y ver por encima de las cabezas del público de la orquesta.

eleganza Maggiore di quello permettevano le circostanze, quegli avrà superate la naturali difficoltà facendole servire al Disegno, che si era proposto. È perciò merita d'essere commentata riguardo a questa parte e la sagacità, e l'industria del Maestro Architetto, che in uno spazio angusto e irregolare abbia saputo situarvi un Teatro, che spira maestà ed eleganza, e chi è capace di ricettare un numero considerabile di Spettatori.

BERTOTTI SCAMOZZI, Ottavio, *L' origine dell'academia Olimpica di Vicenza*, Vicenza: Giuliani, 1804, pp. 33-34. (Última visita: 11/03/2022).

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10048446?q=%28%22Teatro+Olimpico%22%29&page=12,13>

521.— Palladio colaboró realizando los grabados para la edición latina del Vitruvio del cardenal Daniele Barbaro, entre los cuales se encuentra su interpretación de la planta del teatro clásico. En Vitruvio, P., *I Dieci Libri dell'Architettura*. Cap. VII, Del Coperto del Portico del Teatro, 1567. pp. 258-259. (Última visita: 17/07/2019).

<http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/Barbaro1567it.asp?param=en>

522.VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Ed. Iberia, S.A., 1982, Libro V, Cap. VI, p. 121.

523.— MAZZUCATO, Tiziana, "Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia", *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 154. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

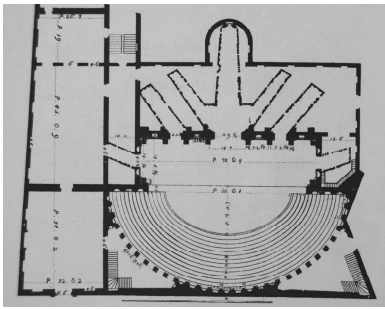


Figura 161: Planta del teatro, 1776, realizada por Ottavio Bertotti Scamozzi.

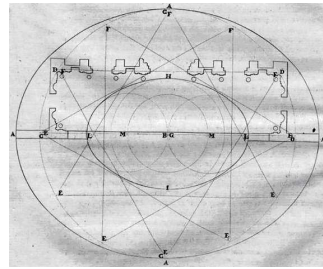


Figura 162: Trazado regulador del teatro, 1796, Ottavio Bertotti Scamozzi.

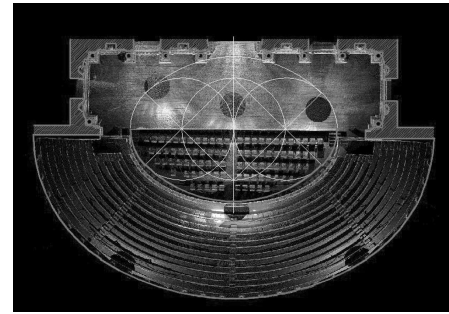


Figura 163: Trazado regulador del teatro superspuesto sobre planta escaneada, 2018.

Se intuye que la adopción de esa forma oval fue una decisión marcada por los muros existentes y el tamaño de la parcela (la sala principal ronda los 38,5 metros de largo por 23,5 metros de ancho), y que gracias a ello se consiguió acercar más al público a la escena y mejorar la acústica. Se trata de una solución más cercana a las teorías y gustos manieristas de Jacopo Vignola (1505-73) que a los intereses más clasicistas palladianos. Para Vignola -a veces inspirado en Peruzzi, su maestro- la planta oval era un tema recurrente de estudio, habiéndola utilizado en varias iglesias: Sant'Andrea (1550 ca.) y Sant'Anna dei Palafrenieri (1570-1775). Con el uso del óvalo, Vignola consigue aunar la planta central y la planta organizada según un eje longitudinal, solución que tendría gran éxito en la arquitectura barroca de Bernini y Borromini; frente a ello, Palladio centra sus estudios e intereses en el círculo y su expresión volumétrica, el cilindro. Vignola proyectó un teatro para el patio del Palazzo Farnesio en Piacenza, entre 1558 y 1560, donde sus elementos pueden recordar al teatro de Palladio: la forma oval de la cávea, la interconexión del teatro con la arquitectura del palacio a través del remate posterior del graderío, el muro de separación entre este y la orquesta, y otros detalles más. (Fig. 164), (Fig. 165) y (Fig. 166)



Figura 164: Modelo del teatro del patio del Palazzo Farnesio, 1558-1560, Jacopo Vignola, Piacenza.

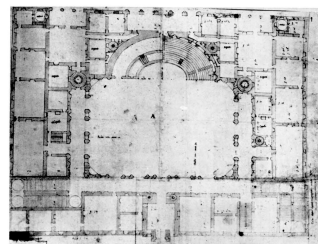


Figura 165: Proyecto del Palazzo Farnesio, 1558, Jacopo Vignola, Archivio di Stato, Parma.

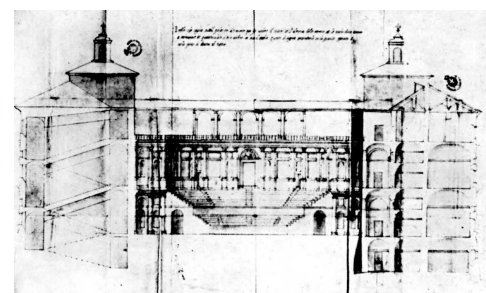


Figura 166: Proyecto del Palazzo Farnesio, 1558, Jacopo Vignola, Windsor Castle, Berkshire

El graderío está coronado por una columnata corintia, reinterpretación de la logia albertiana de orígenes clásicos y del remate de los graderíos de los espacios dedicados al espectáculo en la antigua Roma. El limitar el espacio del teatro por la parte trasera del graderio mediante una exedra coronada con una balaustrada, recuerda a la forma empleada detrás del altar de la iglesia del Redentore (ver fig. 141) o a la manera en que el Veronese remataba el espacio interior de su iglesia en el cuadro *Jesús ante los*

doctores, en el Museo del Prado (1558). (Fig. 167) Una manera magistral de limitar un espacio sin cerrarlo del todo, utilizada por Giulio Romano en los jardines de su Palazzo del Te (1525-1534). (Fig. 168)

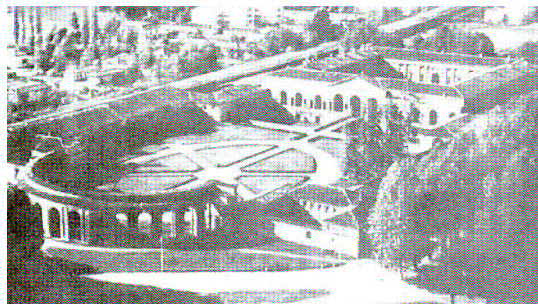


Figura 167: *Jesús ante los doctores*, 1558, Pablo Veronés, Museo del Prado.

Figura 168: Vista aérea del Palazzo del Te, con la columnata de remate, 1525-1534, Giulio Romano, Mantua.

«Y el *frons scaenae* de Palladio es de hecho un verdadero y formal arco de triunfo: registra en sus relieves el triunfo de Hércules, el triunfo de la Virtud sobre los Vicios. De nuevo, Palladio eligió lo que le convenía del repertorio de formas arquitectónicas del «manierismo». El arco de triunfo era un motivo que recordaba el mundo clásico con el que soñaba. Era una forma arquitectónica mucho mejor adaptada que el marco del proscenio para servir como uno de los muros de este gran recinto.»⁵²⁴

Como en los teatros romanos de la Antigüedad, la zona principal de actuación es el proscenio, funcionando el *frons scaenae* como un telón de fondo. (Fig. 169) Antes de su muerte, Palladio había realizado una maqueta y varios diseños que servirán de guía a lo largo de la construcción.⁵²⁵ De esta documentación lo único que ha quedado es un dibujo del frente escénico, que se cree fue realizado entre Palladio, su hijo Silla y Francisco Zamberlan. En él, se muestra una doble propuesta del frente de escena: una con tres pisos, frente a otra de dos pisos, más coronamiento mediante un ático: (Fig. 170) esta última opción es la que finalmente se ejecutará. El frente de escena constituye en esencia un arco de triunfo, con un arco de medio punto, la *porta regia*, en el centro y dos vanos adintelados a los lados u *hospitalia*. El muro se compone con la superposición de dos pisos, separados por un arquivado, coronados por un ático con relieves que narran las hazañas de Hércules. El conjunto alcanza los 13,5 metros de altura y tres

524.— *And Palladio's frons scaenae is in fact a true and formal triumphal arch: it records in its reliefs the triumph of Hercules, the triumph of Virtue over the Vices. So it is again a case of Palladio choosing what served his purpose from "mannerism's" repertoire of architectural forms. The triumphal arch was a motive recalling that classical world of which he dreamed. It was an architectural form far better adapted than a proscenium-frame to serve as one of the walls of this great enclosed.*

MAGAGNATO, Licisco, "The Genesis of the Teatro Olimpico", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol XIV 1951, p. 216-217, p. 216. (Última visita: 31/05/2022)

https://www.jstor.org/stable/750339?searchText=%28The+Journal+of+the+Warburg+and+Courtauld+Institutes%2C%29+AND+%28Palladio%29+AND+%28Genesis+of+the+Teatro+Olimpico%29&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGenesis%2Bof%2Bthe%2BTeatro%2BOlimpico%26so%3Drel%26prq%3D%2528The%2BJournal%2Bof%2Bthe%2BWarburg%2Band%2BCourtauld%2BINstitutes%252C%2529%2BAND%2B%2528Palladio%2529%26swp%3Don&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refr eqid=fastly-default%3A8bd900bad82abef09d5e20aa9b6aa065&seq=10

525.— Según aparece en las actas de la Academia Olimpica del 15 de febrero de 1580. Actas transcritas por B. Ziggotti, *Memorie dell'Accademia Olimpica*, segunda mitad del XVIII, *Biblioteca Civica Bertoliana.*, aunque algunos expertos dudan de la existencia de la maqueta, por ejemplo Giangiorgio Zorzi sostiene che Palladio non avrebbe realizzato il modello di cui si parla nella deliberazione del 15 febbraio 1580. ZORZI, Giangiorgio, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza: Neri Pozza, 1969, p. 285.

niveles: el primer piso se articula mediante columnas corintias sobre plintos que enmarcan nichos flanqueados por pilastras y rematados por frontones triangulares; el segundo piso se resuelve mediante semicolumnas adosadas al muro y frontones alternos de formas curvas y triangulares; finalmente, el ático dividido verticalmente por pilastras adosadas. Se trata de una fachada llena de movimiento, que se desplaza hacia el fondo en distintas direcciones, gracias a las calles en perspectiva, y que mediante la estatuaria, establece múltiples focos de atención, haciendo que la arquitectura palpite.

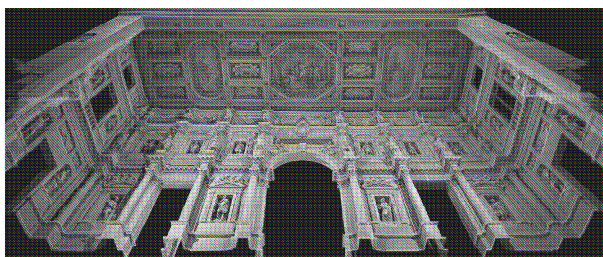


Figura 169: Volumen de la escena obtenido por un escaneado 3D de la misma, 2018.

Figura 170: Doble propuesta de frente de escena (dibujo XIII/5r), 1580, atribuido a Andrea, Silla Palladio y Francesco Zamberlan, RIBA, Londres.

El frente de escena en el teatro Olímpico de Vicenza consta de tres partes: la principal, enfrentada al graderío y dos *versurae*, o muros laterales.⁵²⁶ La tipología del frente de escena quebrado proviene del último cuarto del siglo I a.C., y rápidamente comenzó a estar estructurado en uno o varios niveles mediante pisos arquivadados de vigas y columnas, *columnato*; aquí se trata de una solución mixta, que se asemeja a ese modelo en la planta baja, pero que en las partes superiores está formada por muros con columnas y pilastras adosadas. Es interesante comparar la realidad construida de ese frente de escena con la imagen que el propio Palladio utilizó en la portada de la reinterpretación que hizo en colaboración con Danielle Barbaro para *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio treinta y cuatro años antes. (Fig. 171)



Figura 171: Portada de *Los diez libros de arquitectura*, 1556, Barbaro/Palladio, Francesco Marconi da Forli (edit.).

526.— *ángulo o cambio de dirección*. Significado en latín de la palabra *versurae*, que hace referencia a los muros laterales de la escena de los teatros romanos que funcionaban cerrando el edificio escénico.

El dibujo XIII/5 está seccionado por el graderío para poder mostrar el frente de escena en su totalidad, aunque obvia la presencia del muro que separa la escena de la sala, sin dar ninguna pista de su posible solución. Esto es algo sobre lo que Franco Barbieri ha comentado: *falta cualquier insinuación de los «versurae» (pared que cierra el escenario a los lados); apareciendo sin resolver, de hecho en blanco - excepto por algún atisbo de moldura-, la solución de continuidad entre el graderío, los palcos, la cávea y la 'vuelta' de los «versurae»⁵²⁷*, concluyendo Barbieri, *que hasta ahora sea un problema sin resolver, presentándose al observador, especialmente en el caso de la 'vuelta' de los «versurae», como una yuxtaposición casual de partes⁵²⁸*. Barbieri achaca estas y otras incongruencias a Silla Palladio.

«En los dos *versurae*, el discurso arquitectónico del frente escénico se interrumpe bruscamente. El espectador, de hecho, las percibe ajenas al alzado, grandioso y palpitante, que domina el espacio del teatro (...) Observando la ejecución, se valora que el encuentro de los *versurae* con el *frons scaenae* ha sido mal resuelto. Espacialmente inarmónicos y completamente ajenos a la composición sintáctica del gran frente, los *versurae* pueden considerarse como la parte más débil de toda la arquitectura del teatro Olímpico.»⁵²⁹

El encaje entre el escenario y la cávea es un tema de gran interés, pues nace del difícil equilibrio logrado por Palladio, aunque sin poder evitar cierta descompensación por la importancia que adquiere la escena como volumen unitario. Otro problema al que se enfrentó el arquitecto a la hora de armonizar las partes del conjunto, es la articulación entre los *versurae* y los muros laterales de la sala. La dificultad estriba en que no se tratan como un elemento unitario, continuo, sino como dos separados: uno pertenece a la escena y el otro a la cávea. Esta es una situación semejante a la que se habrían encontrado Serlio y Palladio cuando estuvieron estudiando y dibujando en detalle las ruinas del Teatro grande de la ciudad de Pola (Dalmacia).⁵³⁰ (Fig. 172) El teatro clásico de esa ciudad es del primer siglo antes de Cristo, por lo tanto de acuerdo con los modelos vitruvianos. En él, como en otros teatros de la Antigüedad, el muro de cierre de la sala servía de apoyo y barrera para los *tribunalia*: palcos situados sobre los accesos laterales a la zona de la orquesta de los teatros. El problema es que ese muro generalmente solo se elevaba entre 0,5 y 1 metro sobre el nivel de los palcos y no hasta el techo, como en el teatro de Palladio. (Fig. 173) Hay que resaltar que la prolongación en ambos extremos del paramento que limita la sala con la escena, sumado a

527.— *manca un qualsiasi accenno delle versure: e appare sospeso, anzi addirittura in bianco, tranne qualche accenno di modanature, il tratto di sutura tra i gradoni, la loggia della cavea ed i risvolti delle versure.*

BARBIERI, F., "Il Teatro Olímpico: dalla città esistenziale alla città ideale", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, n° XVI, 1974, pp. 309-322, p. 310. (Última visita: 17/06/2022)

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974/19/pdf>

528.— *che restano tuttora irrisolti, presentandosi all'oservatore, specie ai risvolti delle versure, quasi un mero accostamento casuale di parti.* Ibid., p. 310.

529.— *Nelle due versure, il discorso architettonico della frons scaenae si interrompe bruscamente. Lo spettatore, infatti, le sente avulse dal prospetto, grandioso e pulsante, che domina lo spazio del teatro. (...) Considerando la realizzazione, osserviamo come sia stato mal risolto l'attacco delle due versure con la frons scaenae. Spiacevolmente disarmoniche in se stesse e del tutto estranee alla composizione sintattica della vasta fronte, le versure sono da considerare tra le parti più deboli dell'intera architettura olimpica.*

CEVESE, Renato, "Incongruenze nel Teatro Olímpico", *Annali di architettura* 15/2003, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, pp. 179-182, pp. 181-182. (Última visita: 07/04/2022).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/2003/10/pdf>

530.— Serlio, S., *Tutte le opere di architettura raccolte da G. D. Scamozzi*, 3 (Venice, 1584), Venezia: Appresso Giacomo de' Franceschi, 1619. (Última visita: 15/03/2022)

<https://archive.org/details/tutteloperedarch00serl>

la utilización de un lenguaje decorativo muy distinto en ambas caras del muro, y a que se dejara sin decorar la transición entre un lado y el otro, rompe la continuidad de la sala con la escena; tampoco ayuda a lograr dicha unión espacial entre los distintos elementos del teatro, el que el foso de la orquesta cree un vacío entre graderío y escena, remarcando, una vez más, la composición por elementos. (Fig. 174)

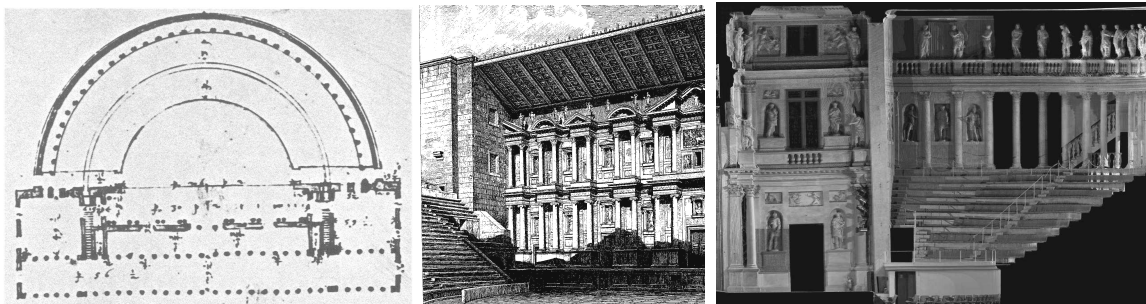


Figura 172: Planta de las ruinas del teatro de Pola, 1540s., Palladio, R.I.B.A., Londres.

Figura 173: Reconstrucción del teatro de Aspendos con tribuna, 1892, Lankoronski.

Figura 174: Sección longitudinal por el eje, obtenida por un escaneado 3D, 2018, teatro Olímpico de Vicenza.

«Los más agudos análisis del Teatro -nos referimos a los de Magagnato y Puppi- han subrayado la unicidad programática de ese complejo arquitectónico, en el cual las escenas perspectivas y los cerramientos murarios, que interrumpen la continuidad de la cávea y la escena, avalan la tesis (por otra parte apoyada en evidencia documental) de una intervención de Scamozzi antitética respecto a la primitiva concepción espacial palladiana.»⁵³¹

El foso de la orquesta es un elemento importante a la hora de remarcar la independencia entre sala y escena. Esta parte, curiosamente no está presente en dos de las escasas imágenes del interior del teatro de la época: los dos frescos que se localizan en el vestíbulo del edificio o Antiteo. En ellos se puede apreciar el aspecto que mostraba el teatro en la jornada inaugural y en el día del recibimiento de la embajada japonesa por parte de los académicos y autoridades. (Fig. 175) y (Fig. 176) Si bien en el primer caso puede deberse a un recurso de representación, algunos expertos han señalado sus inexactitudes; y en el segundo, donde se muestra una fila de personalidades sentadas en primer término en la recepción a la embajada japonesa, puede que indique una disposición de la sala donde el foso de orquesta se hubiese cubierto. Esta configuración convertiría la sala en un espacio muy diferente, semejante a un teatro griego sin palco escénico. (Fig. 177) Lo que sí se sabe a día de hoy es que, en los trabajos de restauración y consolidación realizados en los años cincuenta, se *alteraron gravemente los desniveles originales entre los diferentes ambientes de la construcción*,⁵³² (antiguamente el foso de la orquesta estaba a una cota inferior, como se puede observar en la sección hecha por Ottavio Bertotti Scamozzi en 1776, ver Fig. 177).

531.— TAFURI, Manfredo, capítulo III "Teatro y ciudad en la arquitectura palladiana", ("Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. X, 1968, pp. 65-78) publicado en el libro *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Arquitectura núm. 3, 1978, p. 78.

532.— MAZZONI, Stefano, *L'Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 183, Nota 254.



Figura 175: Fresco de la inauguración del teatro Olímpico: *Edipo tiranno*, 1596, Alessandro Maganza, vestíbulo del teatro Olímpico de Vicenza.

Figura 176: Fresco de la recepción a la embajada japonesa, 1596, Alessandro Maganza, vestíbulo del teatro Olímpico de Vicenza.

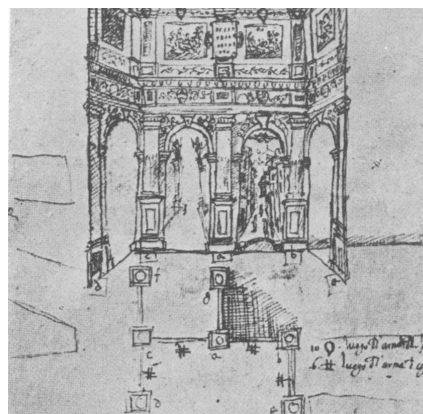


Figura 177: Reconstrucción hipotética del teatro sin foso (realización propia).

Figura 178: Diseño de arco de triunfo en honor de Francesco de Médici y Giovanna de Austria, 1665, Borghini.

«Y el *frons scaenae* de Palladio es de hecho un verdadero y formal arco de triunfo: registra en sus relieves el triunfo de Hércules, el triunfo de la Virtud sobre los Vicios. De nuevo, Palladio eligió lo que le convenía del repertorio de formas arquitectónicas del "manierismo". El arco de triunfo era un motivo que recordaba el mundo clásico con el que soñaba. Era una forma arquitectónica mucho mejor adaptada que el marco del proscenio para servir como uno de los muros de este gran recinto.»⁵³³

533.— *And Palladio's frons scaenae is in fact a true and formal triumphal arch: it records in its reliefs the triumph of Hercules, the triumph of Virtue over the Vices. So it is again a case of Palladio choosing what served his purpose from "mannerism's" repertoire of architectural forms. The triumphal arch was a motive recalling that classical world of which he dreamed. It was an architectural form far better adapted than a proscenium-frame to serve as one of the walls of this great enclosed.*

MAGAGNATO, Licisco, "The Genesis of the Teatro Olímpico", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol XIV 1951, p. 216-217, p. 216. (Última visita: 31/05/2022)

https://www.jstor.org/stable/750339?searchText=%28The+Journal+of+the+Warburg+and+Courtauld+Institutes%2C%29+AND+%28Palladio%29+AND+%28Genesis+of+the+Teatro+Olímpico%29&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGenesis%2Bof%2Bthe%2BTeatro%2Bolímpico%26so%3Drel%26prq%3D%2528The%2BJournal%2Bof%2Bthe%2BWarburg%2BAND%2BCourtauld%2BINstitutes%252C%2529%2BAND%2B%2528Palladio%2529%26swp%3Don&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A8bd900bad82abef09d5e20aa9b6aa065&seq=10

El *scanae frons* se despliega en el alzado frontal y en los muros laterales, creando un espacio escénico de gran fuerza y unidad. Los muros de la escena muestran una composición como si los alzados de un arco de triunfo se hubieran desplegado y proyectado sobre los paramentos, una solución semejante a la que años después Borghini utilizó en el diseño en 1665 de un arco de triunfo en honor a Francesco de Médici y Giovanna de Austria. (Fig. 178); este es un recurso compositivo efectivo, ya que dota al espacio de la escena de gran fuerza y unidad, maximizada por la presencia del techo *alla ducale* que la cubre, una solución que debe su configuración formal a una intervención hecha en 1914, pero que se puede relacionar con la propuesta de 1596.⁵³⁴ (Fig. 179) y (Fig. 180)



Figura 179: El teatro Olímpico, vista general, 1585, Andrea Palladio/Vicenzo Scamozzi, Vicenza.

Figura 180: Monocromo central: Hércules flanqueado por la Virtud y el Vicio, 1914, Ludovico Pogliaghi.

Algunos de los postulados teóricos en relación con el espacio teatral de Palladio se pueden vislumbrar a partir de la edición comentada del tratado de Vitruvio que realizó en colaboración con Daniele Barbaro (1556). En esa revisión vitruviana, Palladio se encargaría de la realización de los dibujos, por lo que su análisis puede servir de ayuda a la hora de conocer la información referente a los teatros clásicos manejada por Palladio: por ejemplo, el dibujo de la planta del teatro latino y su geometría generadora, trazado regulador que inspirará la planta de su teatro casi un cuarto de siglo después; o la tipología del frente de escena clásico articulado con dos pisos superpuestos. (Fig. 181) Palladio, en su búsqueda de una solución escenográfica que cumpliera con los requisitos de la 'autenticidad clásica' y los preceptos vitruvianos, decidió prescindir de los decorados en perspectiva, optando por una escena fija, salvo por la inclusión de unos *periaktoi*⁵³⁵ colocados detrás de las puertas de *frons scaenae*.⁵³⁶ Esta decisión viene

534.— *Un techo alla ducale con casetones*. En 1914 Umberto Brambilla decoró los casetones, y los tres monocromos sobre el proscenio, fueron ejecutados por Ludovico Pogliaghi.

BARBIERI, F., *Il teatro Olímpico: dalla città esénciale alla città ideale*, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, n° XVI, 1974, p. 311. Citado en SUÁREZ LÓPEZ, Adrián, *El Teatro Olímpico*, p. 28. (Última visita: 10/03/2022) https://www.academia.edu/41570332/El_Teatro_OI%C3%ADmpico_de_Vicenza

535.— *Definidos en 1452 por Alberti en su Re Aedificatoria (publicado en 1485), en el capítulo Spectacula.*

Citado en ANDERSON, Michael, "The changing Scene: Plays and Playhouses in the Italian Renaissance", en *Theater of the English and Italian Renaissance*, MULRYNE, J.R. y SHREWRINK, Margaret (eds.), Nueva York: St. Martin's Press, 1991, p. 4.

536.— *Existe una teoría que sostiene que para la representación pastoral de Fabio Pace, que es la que se iba a representar para inaugurar el teatro, Palladio diseñó una escenografía en perspectiva para colocar detrás de la porta regia y unos fondos pintados, quizás sobre unos periaktoi, para las hospitalaria.*

inspirada, además de por el tratado de Vitruvio, por los descubrimientos arqueológicos en su momento de un teatro romano en la ciudad: el teatro de Berga. (Fig. 182) Lo que sí está documentado son los comentarios de Danielle Barbaro referentes al funcionamiento de la escenografía, afirmando *que no niega, a pesar de todo, que es posible conectarlos (la escena y la sala) y diseñar la escena de manera distinta. Pero después de mucha consideración y al carecer de un modelo que hubiese pervivido desde la Antigüedad, habían decidido -junto a nuestro Palladio- que esta era la disposición más conveniente.*⁵³⁷

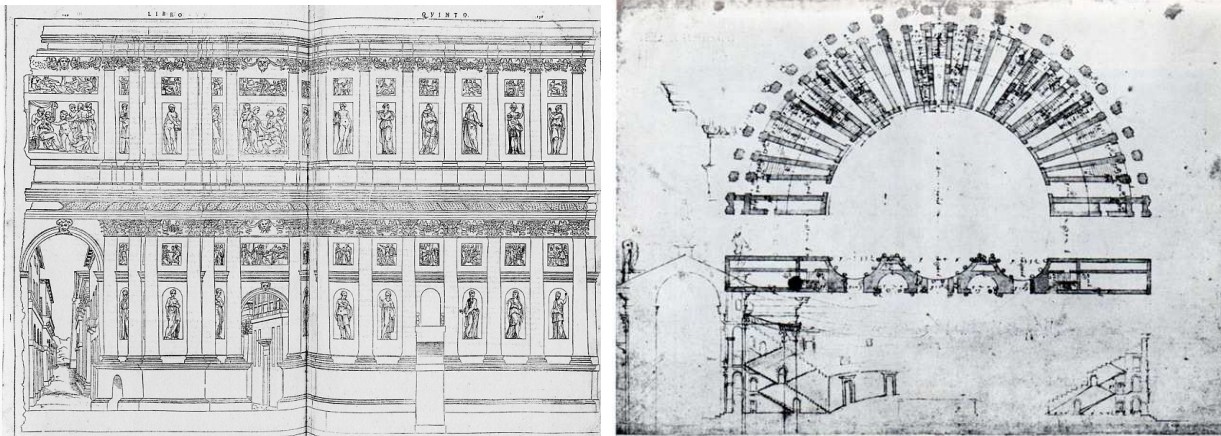


Figura 181: *I dieci libri dell'architettura*, diseño de frente escénico, 1556, Andrea Palladio.

Figura 182: Dibujo de las ruinas del teatro de Berga, 1560, Palladio, Burlington-Devonshire Collection.

Desde que Palladio recibió el 10 de agosto de 1579 el encargo de construir un edificio para cobijar a la Academia Olímpica de Vicenza para poder realizar *espectáculos públicos*, se dedicó a la preparación del proyecto, partiendo ya de una idea clara de propuesta teatral, gracias a los trabajos realizados en el campo teórico y práctico de la disciplina. Cuando Palladio muere el 19 de agosto de 1580, el diseño del proyecto estaba casi terminado, la preparación del terreno ya se había hecho y se estaban comenzando a levantar algunos de los muros. El tamaño del solar, ancho y corto, no fue óbice para que el diseño del teatro adoptara el modelo, más o menos ajustado, del *teatro all'antica*. El arquitecto diseñó con claridad y elegancia la cávea, el proscenio y el frente escénico. El teatro es un espacio caracterizado por su practicidad y proporcionalidad, claramente volcado hacia su interior, tendencia solamente contrarrestada por el impulso excéntrico del anexo de la calle central de la escenografía scamozziana.

Los trabajos de construcción fueron continuados con bastante celeridad, primero por un encargado del que se desconoce el nombre (desde el 1 de abril de 1581), que no tardó mucho en ser despedido y ser sustituido por Silla Palladio (15 de abril de 1581).⁵³⁸ Un tiempo después de la muerte del maestro se

PUPPI, "Verso l'Olimpico", *Dionysus ex machina IV*, 2013, pp. 271-273.

537.— *I do not deny, however, that it is possible to connect them (the scene and the cavea) and to design the scene differently; but after a great deal of consideration of this matter, for which we have no ancient example surviving, together with our Palladio we have judged this to be the most convenient disposition.*

Citado en ANDERSON, Michael, "The changing Scene: Plays and Playhouses in the Italian Renaissance", en *Theater of the English and Italian Renaissance*, MULRYNE, J.R. y SHREWRINK, Margaret (eds.), Nueva York: St. Martin's Press, 1991, p. 10.

538.— Fechas sacadas de las actas de la Accademia Olimpica publicadas por ZORZI, Giangiorgio, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza: Neri Pozza, 1969, pp. 287 y 311.

compró un terreno adyacente, siendo importante resaltar el motivo esgrimido en el permiso solicitado a la Municipalidad de Vicenza. En dicho permiso, uno de los argumentos empleados era que el nuevo proyecto estaba *en concordancia con las líneas marcadas por Palladio, que diseñó la escena para alojar vistas en perspectiva*⁵³⁹. Hay que destacar ese dato, pues supuso adherirse a la moda de las vistas en volumen profundas en perspectiva, una exigencia que servirá de acicate para realizar los cambios más significativos en los teatros durante los próximos 50 años. (Fig. 183)



Figura 183: Sección longitudinal del teatro Olímpico, 1776, Ottavio Bertotti Scamozzi, Museo Palladiano de Vicenza.

El 8 de mayo de 1583, tras solventar los problemas de la construcción del edificio, los académicos decidieron dejar de lado su primera intención de representar una comedia y se decidieron por una tragedia (diciembre de 1583). Para la inauguración del teatro Olímpico se eligió *Edipo rey*, de Sófocles, en la versión de O. Giustiniani, con música de A. Gabrielli. *El Edipo de Sófocles se consideraba como el más notable ejemplo del arte dramático clásico, como lo señalaba Aristóteles en su Poética*⁵⁴⁰. En diciembre de 1583 se le encargaron a Angelo Ingegneri (1550-1613) los preparativos para la inauguración, que ya había dirigido diversas puestas en escena en Ferrara y que había ingresado como académico el 22 de abril de 1580⁵⁴¹. En sus instrucciones para el montaje, Ingegneri exigió que los decorados se asemejaran en todo lo posible al lugar en que se desarrollaba la tragedia, la ciudad de Tebas, ejemplo de gran predicamento entre monarcas y gobernantes por ser el lugar de nacimiento de Hércules. Para ello, era necesario que se trazaran siete calles que conducirían a las legendarias siete puertas de la ciudad.

539.— MAGAGNATO, Licisco, “The Genesis of the Teatro Olimpico”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol XIV 1951, p. 216-217. (Última visita: 31/05/2022)

https://www.jstor.org/stable/750339?searchText=%28The+Journal+of+the+Warburg+and+Courtauld+Institutes%2C%29+AND+%28Palladio%29+AND+%28Genesis+of+the+Teatro+Olímpico%29&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGenesis%2Bof%2Bthe%2BTeatro%2Bolímpico%26so%3Drel%26prq%3D%2528The%2BJournal%2Bof%2Bthe%2BWarburg%2Band%2BCourtauld%2BINstitutes%252C%2529%2BAND%2B%2528Palladio%2529%26swp%3Don&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A8bd900bad82abef09d5e20aa9b6aa065&seq=10

540.— *Ibidem*, p. 58.

541.— MAZZONI, Stefano, *L'Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 96.

La opción de escenas en forma de calles remite a la solución medieval de escenarios múltiples, pero en este caso se trataba de unos decorados *que duraran para siempre*.⁵⁴² Ya se ha comentado como Palladio, en las ilustraciones que hizo para la traducción del libro *I dieci libri d'architettura* de Vitruvio (en colaboración con Daniele Barbaro),⁵⁴³ planteó unas perspectivas semejantes en relación con el aspecto que debería tener un teatro ideal romano, pero no dejó ninguna traza de como debería ser la escena. Los académicos se pusieron en contacto con Vincenzo Scamozzi -a más tardar en mayo de 1584- para que cumpliera con estos requisitos Scamozzi, el arquitecto veneciano más renombrado del momento, estaba acabando en ese tiempo otro gran proyecto del mismo Palladio, la Villa Rotonda, que aquel había dejado sin terminar. Scamozzi diseñó las vistas de las calles en perspectiva que se iban a construir tras los huecos del frente escénico: tres detrás de la porta regia, la mayor de 13 metros de longitud y una detrás de cada uno de los menores u *hospitalia*, (Fig. 184) y (Fig. 185) no pudiendo evitar la idea de ver la ciudad a través de un arco de triunfo, ni la tentación del uso del concepto moderno del teatro en profundidad que, entre otros, había teorizado Serlio en *Il secondo Libro dell'Architettura*. En cada una de ellas, el suelo está en pendiente para acentuar el efecto la perspectiva.

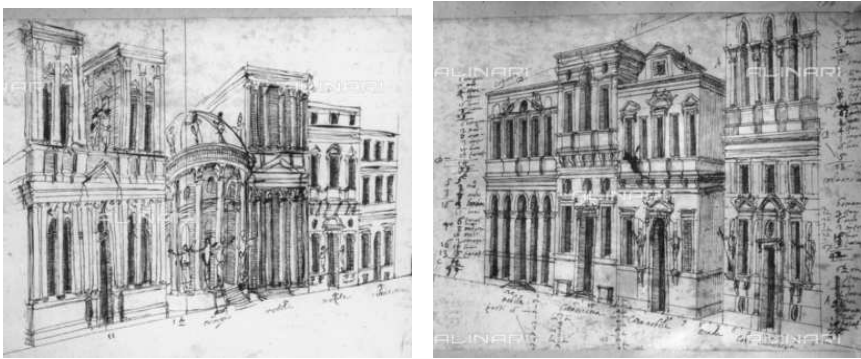


Figura 184 y Figura 185: Escenografías, 1585, Vincenzo Scamozzi, Vicenza.

Para que la percepción de los decorados fuera mejor, Scamozzi aumentó el tamaño de las puertas que flanquean el arco principal, haciendo desaparecer el cargadero en forma de relieve decorativo, como el que existe encima de las puertas de retorno, engrandeciendo así la porta regia. (Fig. 186) y (Fig. 187) *Scamozzi amplió las puertas del frons scaenae para intensificar el efecto espacial, a costa del principio de las proporciones -severamente mantenido por Palladio-⁵⁴⁴*.

542.— Ibid. p. 109. Citando a PIGAFETTA, 1585, p.54. Una carta de Filippo Pigafetta, recogida en *Tragedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, ms, coloc XVI, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 322r-325r (in GALLO 1973, documento VII, 53-58).

543.— Daniele Barbaro, (1514-1570) fue uno de los intelectuales más importantes de Venecia del siglo XVI -existe un retrato suyo en el Museo del Prado ejecutado por Ticiano-. Su interés por la Antigüedad se inició en la Universidad de Padua y fue influido por el neoplatonismo aristotélico del momento. Su obra más famosa fue el libro *Comentario a Vitruvio* de 1556, del que existe en España un magnífico ejemplar en la colección de la Real Academia de San Carlos de Valencia. (Sign. B.H.7-1.R.21). Escribió dos años después otro *Comentario a la obra de Vitruvio*: en este caso tratando de la "Perspectiva y la Escenografía". En él, Barbaro recoge el método que Pompeo Piedemonte inventó para acordar las fábricas de las escenas con las pinturas de los muros y paredes, la perspectiva en relieve de la planta. Este método perdurará en la práctica escénica.

Tratados de Arquitectura de los siglos XVI y XVII, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre el 10 de abril y el 20 de mayo de 2001. p. 239

544.— Vid. BARBIERI, Franco, *Vincenzo Scamozzi, Vicenza: La Cassa di Risparmio Verona Vicenza Belluno*.



Figura 186: Interpretación propia de las dos propuestas del frente escénico: arriba la construída y abajo la proyectada.

Figura 187: Vista de la perspectiva central, 1584, Scamozzi.

Existe entre los historiadores cierta polémica sobre la autoría de la escenografía de las calles en perspectiva del teatro. Hay que resaltar, que sobre los trabajos de Palladio finalizados por Scamozzi a la muerte de aquel, existen problemas para poder saber con certeza hasta dónde alcanzó la labor del primero y dónde comenzó la del segundo. En *Dell'idea della architettura universale* de Scamozzi (Venecia, 1615) no se llega a reflejar toda la realidad sobre este asunto, debido a la difícil relación existente entre ambos: *Scamozzi, ejecutor del testamento arquitectónico de Palladio, debía saber la verdad, aunque también es posible que, llevado por el odio a su predecesor, que Jones (Iñigo) menciona, fuese capaz de tergiversarla*⁵⁴⁵. Aquí Ackerman está haciendo referencia a la participación de Scamozzi en la terminación de un palacio iniciado por Palladio, pero es posible que esa suspicacia se haya extrapolado a otros trabajos del arquitecto paduano finalizados por Scamozzi.

Pompeo Trissino, Príncipe de la Academia durante la construcción, distingue entre *el modelo de teatro de nuestro Palladio y las perspectivas hechas por Vincenzo Scamozzi*⁵⁴⁶; Tafuri también señala que no existen dudas sobre la autoría de Scamozzi de las perspectivas para los dos principales especialistas del tema:

«Sobre el tema del Teatro y de la importancia de la intervención scamozziana, aún están divididas las opiniones: por un lado, Magagnato y Luppi -con los que, personalmente, estamos de acuerdo- ven en Scamozzi el autor de las perspectivas construídas en el escenario; por otro lado, Zorzi atribuye los cinco dibujos en los Uffizi y Chatsworth a Silla Palladio, quien habría continuado el proyecto del padre, desde la muerte de este en 1585.»⁵⁴⁷

Ibid., p. 49.

545.— ACKERMAN, James S., *Palladio*, Madrid: Xarait Editores, 1980 (original 1966), p. 70.

546.— AVAGNINA, M. E., *Il Teatro Olímpico*. Vicenza, Venecia: Marsilio, 2016, p. 18. Citado en SUÁREZ LÓPEZ, Adrián, *El Teatro Olímpico*, p. 24. (Última visita: 10/03/2022)

https://www.academia.edu/41570332/El_Teatro_Ol%C3%ADmpico_de_Vicenza

547.— *Nos parecen fundamentales a este respecto las observaciones de Puppi sobre el manuscrito del XVIII de la Biblioteca Bertoliana y sobre la cuestión de la primera representación. Cfr. L. Magagnato, The genesis of the teatro Olímpico, en «Journal of the Warburg and Courtauld*

Sobre el tema de quién fue el autor de los decorados del teatro Olímpico de Vicenza, decir que Steffano Mazzoni da una respuesta que considero plausible, aunque para esta tesis no pase de ser una cuestión secundaria frente a los efectos que dichas decisiones tuvieron sobre el espacio teatral:

«Es obvio que en mayo de aquel año los académicos llamaron a Scamozzi a la obra de su inacabado teatro. A él, vicentino formado en el círculo y del Seminario bérico, con buenas relaciones con la aristocracia de la laguna de tradición científica y romanista, polémico heredero de la tradición arquitectónica palladiana, apreciado en Venecia por los mecenas del maestro de Padua, serliano virtuoso de la perspectiva, experto en teatros, tratadista, coleccionista de antigüedades de gran formación y, en ese momento, ya involucrado en obras de prestigio, se le deben atribuir sin duda no sólo la realización de la magistral escenografía multifocal, sino también la iluminación, la racionalización del sistema de ingresos y del escenario -entre bastidores incluido- y todos los otros importantes trabajos para completar el edificio -incluyendo el Odeo realizados desde el seis de mayo de 1584.»⁵⁴⁸

Con la propuesta del decorado fijo para este teatro, surge el problema de englobar en un solo elemento dos conceptos diferentes: uno, es el del muro que, aunque está articulado mediante columnas, arcos y nichos de distintas formas, se entiende como un elemento lineal de cierre del espacio de la escena; y el otro, el de las escenografías fugadas en volumen. El resultado del conjunto es confuso porque el espectador no logra abstraerse de la imagen del *frons scaenae* como muro horadado, no acabando así de percibir la ilusión de la ciudad vista a través de los huecos de un arco de triunfo. Sobre este tema, se ha de resaltar un comentario de Renato Cevese que incide en esa idea del frente escénico como un elemento autónomo, al tratar la idoneidad de incluir una pequeña zona detrás del muro, donde se produce la intersección de las tres calles fugadas desde la puerta regia: *Haber separado del arco las escenas fijas de la calle central y de las calles divergentes, fue una decisión bastante perspicaz: oportuna para hacer que el amplio frente se percibiera como un muro casi estructuralmente autónomo*⁵⁴⁹. Esta decisión de Scamozzi llevó al enriquecimiento de la acción dramática; de hecho, a partir de la construcción del frente

Institute», 1951, pp. 209-220; *Id.*, *Teatri italiani del Cinquecento*, Vicenza, 1954; L. Puppi, *La rappresentazione inaugurale dell'Olímpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, 2, en «*Critica d'Arte*», 1962, IX, n. 51, pp. 57 ss.; *Id.*, *Il teatro Olímpico*, cit.; G. G. Zorzi, *Le prospettive del teatro Olímpico di Vicenza nei disegni degli Uffizi di Firenze e nei documenti dell'Ambrossiana e altre cose*, en «*Arte Lombarda*», 1965, n. 2, pp. 70 ss.; L. Puppi, *Prospettive dell'Olímpico, documenti dell'Ambrossiana e altre cose; argomenti per una replica*, en «*Arte Lombarda*», 1966, I, pp. 27 ss.; *Id.* *Palladio*, Florencia, 1966 (ed. Castellana, Barcelona, 1968); *Id.* *Per la storia del Teatro Olímpico di Vicenza; il testo originale del contratto tra l'Accademia e gli scultori Ruggero Bascapé e Domenico Fontana*, en «*Arte Lombarda*», 1967, II, pp. 144-145.

Ibid., p. 87-88.

548.— *Ovvio che nel maggio di quell'anno gli accademici convocassero Scamozzi nel cantiere del loro incompiuto teatro. A lui, vicentino formatosi nel milieu Olímpico e del Seminario berico, in buoni rapporti con l'aristocrazia lagunare di cultura «scientista e romanista», polemico erede della cultura architettonica palladiana, apprezzato in Venecia dai sostenitori del maestro patavino, serliano virtuoso di prospettiva, esperto di teatri, trattatista, coltissimo antiquario, all'epoca già attivo in cantieri prestigiosi, vanno attribuiti senza esitazioni non solo la realizzazione della magistrale scenografia plurifocale, l'illuminotecnica, la razionalizzazione definitiva del sistema di ingressi e del palcoscenico (retropalco incluso) ma anche tutti gli altri importanti lavori di completamento dell'edificio (odeo compreso) post sei maggio 1584.*

MAZZONI, Steffano, *L'Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 107.

549.— *L'aver distanziato dall'arco le scene fisse della strada centrale e delle due strade da essa divergenti fu decisione assai avveduta: opportuna a far sentire la vasta fronte come una realtà muraria quasi strutturalmente autonoma.*

CEVESE, Renato, «Incongruenze nel Teatro Olímpico», *Annali di architettura* n°XV/2003, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, pp. 179-182, p. 179. (Última visita: 07/04/2022).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/2003/10/pdf>

de escena del teatro vicentino, aparecieron algunos textos que aprovecharon las nuevas posibilidades escénicas.⁵⁵⁰ La creación de este lugar de actuación remite a otras soluciones, como la realizada en la Galería Falconetto. Es muy interesante la valoración que hace Renato Cevese de este espacio:

«Entre el altísimo arco del frente escénico y el arranque de las largas engañosas perspectivas se interpone un providencial intervalo espacial que ayuda mucho a que aparezcan como presencias delimitadoras de una realidad urbana, cuya ficción se percibe inmediatamente, pero que aceptamos por la extraordinaria habilidad de su autor.»⁵⁵¹

Desde ninguna de las localidades de la cávea existe la posibilidad de tener la vista ideal del conjunto del decorado, sino que, debido a su planteamiento multifocal, las vistas ideales de cada calle corresponden a un sector del graderío; el que la mayoría de las localidades tengan una similar calidad visual del decorado, demuestra un carácter democrático acorde con la institución de la academia. (Fig. 188) Este tipo de modelo escenográfico multifocal no tuvo demasiado éxito, principalmente porque el comitente solía ser un rey o un príncipe, quienes estaban interesados en una propuesta que mostrase su condición de líderes, imponiendo por tanto la solución que privilegiaba su visión sobre la del resto de la audiencia. Esta opción se convertirá a partir de la primera mitad del siglo XVII en la norma para todas las cortes europeas, contando con el apoyo de varios trabajos teóricos, como el de Andrea Pozzo, quien defenderá el sistema monofocal como el mejor modelo posible, porque con el sistema multifocal no se tenía una visión correcta desde ninguno de los puntos de la sala, mientras que con aquel, si se contempla desde una posición incorrecta la apariencia distorsionada de la obra, estaba lejos de ser una falta, ya que de antemano se sabía que la posición ideal la ocupaba el gobernante.

«El punto desde el que se tendría la visión ideal se ha calculado que coincidiría con un lugar situado a diez metros de la escena y tres metros sobre el foso de orquesta, es decir uno y medio sobre la escena. Localización que no corresponde con ningún asiento y desde el que no se percibirían todas las calles en perspectiva».⁵⁵²

Hay que añadir que, en el caso del teatro Olímpico de Vicenza, *el semicírculo de la cavea asegura la igualdad del ángulo de visión para todos los espectadores respecto al mismo frons scaenae, gracias a la utilización de las propiedades del arco capaz.*⁵⁵³ Las perspectivas de las siete calles adoptan una

550.— *La zona inmediata al muro/frente de escena, en ambos lados, se utiliza para actuar, escribiéndose incluso en ciertas obras ciertas situaciones donde se especifica que los actores deben comenzar la acción partiendo de la zona inmediatamente posterior a dicho muro (...) porque sino romperían la ilusión espacial.*

RABRENAU, Daniel, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des lumières*, Paris: Ed. du Patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008, p.

551.— *Tra l'altissimo arco della frons scaenae e l'inizio delle lunghe prospettive ingannevoli s'interpone un provvido intervallo spaziale, che molto giova a farle apparire presenze delimitatrice di una realtà urbana, della quale subito s'avverte la finzione, ma che accetiamo per la straordinaria capacità del autore*

CEVESE, Renato, "Incongruenze nel Teatro Olímpico", *Annali di architettura* 15/2003, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, pp. 179-182, p. 179. (Última visita: 07/04/2022) <https://www.palladiomuseum.org/annali/2003/10/pdf>

552.— BEYER, A., *Andrea Palladio. El Teatro Olímpico: una arquitectura triunfal para una sociedad humanística*, México D. F.,: Siglo XXI, 1997, pp. 40-41.

553.— BERMEJO, Jesús, "Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico", En *AXA, Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009, p. 7. (Última visita: 12/04/2020). https://revistas.uax.es/archivos/AXATYC09_003.pdf

disposición radial, y si bien cada una de ellas tiene un único punto de fuga centralizado, el conjunto se puede entender como una perspectiva en ángulo. Es interesante comparar la composición de la misma con el diseño centralizado y radial de la ciudadela de Palmanova (a partir de 1593), diseñada por el propio Scamozzi. (Fig. 189) El modelo del arco de triunfo utilizado por Palladio en el teatro, según Decio Gioseffi, podría ser uno de cuatro caras, vislumbrándose al fondo de cada una la puerta de entrada a la ciudad, que en el caso del teatro Olímpico, sería asimilable a las vistas radiales del tridente central, más la que estaría en la dirección perpendicular al frente escénico.

«En este punto cabrá preguntarse qué valor podría haber asumido en la mente de Palladio esa caja espacial «sin la cuarta pared», donde actuaban los actores, pero que se extendía indefinidamente en el espacio ficticio de las perspectivas. (...) Ahora pienso que en realidad Palladio consideró sus «dos» espacios igualmente «realistas»; y que verdaderamente había pensado que ya en el teatro antiguo (y puede ser que acertara) esos dos espacios eran un solo espacio y la caja seccionada hubiese que entenderla como una especie de cruce de caminos cubierto o arco de cuatro caras o basílica o galería (por decirlo en estilo moderno) situada en la intersección y en el origen de las calles de la ciudad.»⁵⁵⁴



Figura 188: El teatro Olímpico de Vicenza, puntos de vista óptimos de las escenas en perspectiva (realización propia).

Figura 189: Vista aérea de la ciudad fortaleza de Palmanova, 1593, Vincenzo Scamozzi.

El proyecto del teatro Olímpico está relacionado con un concepto de autoafirmación, donde la vocación noble de la academia se sublima en el evento teatral *digno de una «mención particular» por la potencialidad autocelebrativa que le es inherente*. Esta vocación establecería un nuevo punto de contacto con la arquitectura conmemorativa del edificio escénico clásico romano, en un sistema condensado en gran parte en sus estatuas.

Las esculturas del teatro dominan y delimitan el espacio escénico, tanto en el frente de escena como en

554.— *A questo punto converrà domandarsi quale valore possa avere assunto nella mente del Palladio quella scatola spaziale priva della quarta parete, dove agivano gli attori, ma che si prolungava indefinidamente nello spazio fittizio delle prospettive. (...) Ora io penso che in realtà, il Palladio abbia considerato i suoi due spazi parimenti realistici; e veramente abbia pensato già nel teatro antico (e può anche essere che cogliesse nel segno) quei due spazi fossero un solo ed unico spazio e la scatola sezionata avesse ad intendersi quale una sorte di quadrivio coperto o di arco quadrifronte o basilica o galleria (per dirla alla moderna) posta all'incrocio e all'origine delle vie cittadine.*

GIOSEFFI, Decio, "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano", *Bolletino CISA n°XVI/1974*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, pp. 271-286, p. 276. (Última visita: 10/03/2022).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974/17/pdf>

los muros que rodean la sala, descansando sobre los arquitrabes y las peanas que sostienen las columnas del *frons scaenae*, también sobre la balaustrada de la logia y en los nichos de los muros. *En la historia del teatro palladiano-scamosziano, el problema semántico de las esculturas es clave a la hora de comprender el proyecto cultural de la academia entre el Quinientos y el Setecientos, basado en la vocación autocelebrativa del mecenazgo*⁵⁵⁵. Estas esculturas, como señala Mazzoni, gran experto en el edificio, pertenecen a dos períodos distintos: las del frente de escena y los muros son del siglo XVI; las de la logia, sobre la balaustrada y nichos, del siglo XVIII. En el caso de las primeras, se trata de representaciones de los miembros de la academia. En la idea original palladiana, las esculturas que ocupaban el frente escénico tenían un origen alegórico: cada individuo fue retratado con vestimentas al estilo clásico, ocupando una posición más o menos relevante dentro del frente de escena según su aportación personal. (Fig. 190) Hay que destacar entre ellas la de Leonardo Valmarana retratado como el emperador Carlos V, veneración compartida por otro de los máximos dirigentes de la academia, Pompeo Trissimo, en un claro homenaje a la casa de Ausburgo española, en otra manifestación más del carácter político de este tipo de asociaciones: *Incluso los nuevos señores italianos encontraron en los géneros artísticos de aparato, en particular en los retratos alegóricos y en armaduras, una forma flexible de rendir homenaje a Carlos V, presentarse en las plazas y competir con las demás cortes*⁵⁵⁶. (Fig. 191) Este trabajo fue comenzado por Agostini Rubini y Cristoforo Milanese, pero como no satisfizo a los académicos, en 1584 contrataron a otros dos nuevos escultores: Ruggero Bascapè y Domenico Fontana. A finales de ese año, el trabajo estaba finalizado. En 1751, la academia encargaría a Giacomo Cassetti treinta y dos esculturas más de yeso, inspiradas en las que había dibujado Giambattista Maganza en el siglo XVI. (Fig. 192)



Figura 190: Decoración escultórica del frente de escena del teatro Olímpico.

Figura 191: Estatua de Leonardo Valmarana en el frente de la escena del teatro Olímpico, 1584, Ruggero Bascapè.

Figura 192: Decoración escultórica de la logia, 1751, Giacomo Cassetti.

555.— *Nella storia del teatro palladiano-scamosziano il problema del valore semantico delle statue è chiave di volta per comprendere il progetto culturale dell'accademia basato tra Cinque e Settecento sulla vocazione autocelebrativa della committenza.*

MAZZONI, Stefano, *L'Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 17.

556.— *Anche i nuovi signori italiani trovarono nei generi artistici d'apparato, in particolare nei ritratti allegorici e in armatura, una forma duttile per omaggiare Carlo V, presentarsi alle piazze e confrontarsi con le altre corti.*

GROSSO, Marcel, "Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)", *Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Mantova, 26-28 febbraio 2015), comisariado por Simona Brunetti. (Última visita: 14/05/2022).

https://www.academia.edu/35541319/Feste_e_apparati_effimeri_per_gli_ingressi_di_Carlo_V_nelle_Vite_di_Vasari_Da_Genova_a_Mantova_1529_1530_pp_91_110?email_work_card=title

En este teatro se mezclan soluciones ‘decorativas’ arquitectónicas, como el frente de la escena o el remate de la columnata, con decoraciones escultóricas y pictóricas. (Fig. 193) Decoración y arquitectura trabajan conjuntamente para crear la ilusión de estar en un teatro al aire libre, sensación reforzada por el uso confuso de elementos reales y figurados; entre estos destacar las estatuas pintadas encima de la balaustrada en los muros laterales que separan la sala de la escena y su combinación con las estatuas de los nichos inferiores, así como las sombras ‘arrojadas’ de las primeras para recrear una atmósfera de irrealidad que favorece la difuminación de los límites materiales de la propia sala. Ambas soluciones, la pintada y la volumétrica, no eran excluyentes, pues al emplearse de manera complementaria servían para reforzar aún más la ilusión ambiental de estar en un teatro all`antica al aire libre.



Figura 193: Decoración del muro que separa la escena de la sala.

La geometría generadora del edificio ayuda a alcanzar este efecto de irrealidad, estableciendo dos ámbitos: por un lado, el de ver y ser visto, y por otro el lugar desde el que se percibe, pero sin poder precisar con detalle qué es lo que se está viendo. Este concepto es semejante al de los dos centros ópticos serliano: el de la visión particular y el de la general. En el primero, las cosas *son como son*, y *no son posibles los engaños ni trampantojos visuales* (esto coincide con una medida de unos diez metros y medio, que sería la distancia que separa el frente de escena y la cávea, permitiendo el reconocimiento mutuo entre los asistentes, así como que el público pueda seguir lo que acontece en el escenario). En el caso de la visión general, *donde el relieve empieza a desaparecer y donde la contextura material y física de las personas y de las cosas, incluida la arquitectura, comienzan a esfumarse hacia el dominio de lo pictórico*⁵⁵⁷, la distancia sería el doble de la anterior: 21 metros. (Fig. 194)

557.— Ibid., p. 6.

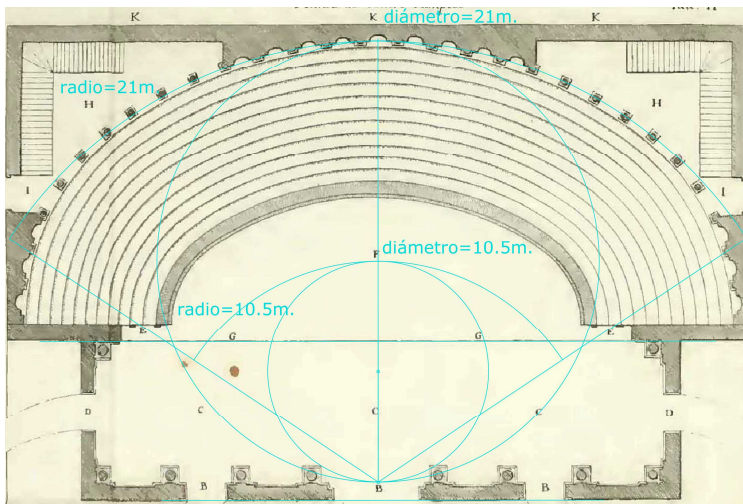


Figura 194: Reinterpretación propia del análisis geométrico de los dos ámbitos de percepción, sala y escena del teatro Olímpico de Vicenza.

Se sabe que otro de los cometidos de Scamozzi en el teatro fue proveerlo de la iluminación.⁵⁵⁸ La iluminación general interior se hacía mediante lámparas, y el auditorium permanecía con luz durante la actuación, practica común hasta el festival de Bayreuth a finales del XIX (1870). La iluminación localizada dentro de la escena es importante porque ayuda a potenciar la ilusión óptica. (Fig. 195) y (Fig. 196)



Figura 195: Vista de luminaria, 1584, Scamozzi.



Figura 196: Vista de la perspectiva lateral, 1584, Scamozzi.

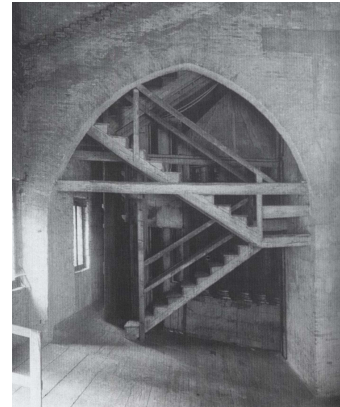


Figura 197: Detalle de una de las escaleras a los lados de la cávea, teatro Olímpico, Vicenza.

Las vías de acceso y comunicación fueron poco a poco perfeccionándose, tal y como corresponde a una arquitectura más desarrollada, donde el ir y venir del público ha de ser tenido en cuenta: esto se potenciará más tarde en el teatro comercial. (Fig. 197) A los asientos de la cávea se accedía desde la zona

558.— MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172, p. 160. (Última visita: 17/06/2021)

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_representacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

alta del graderío, a través de dos escaleras situadas en el encuentro de los muros y la curva de las gradas. La pendiente del graderío es bastante acusada, cerca de 45 grados, con un ancho de asiento rondando los 60 centímetros que no permite una circulación muy fluida, especialmente en sentido transversal: quizás por ello, se habilitaron dos nuevos accesos en la parte baja, en el encuentro del graderío con los muros que lo limitan por el frente para facilitar dichas circulaciones. (Fig. 198)



Figura 198: Vista del interior desde detrás de la logia, teatro Olímpico, Vicenza.

Figura 199: El Teatro Olímpico, vista del interior, 1585, Andrea Palladio/Vicenzo Scamozzi, Vicenza.

Antes de la inauguración, para salvaguardar el secreto y el efecto sorpresa de la escenografía, se prohibió a toda persona ajena visitar el teatro, sorpresa que (según los testimonios de asistentes a la representación inaugural) se logró, a pesar de las frecuentes infracciones a esa norma que se habían producido: *la curiosidad era grande, las violaciones del secreto frecuentes*⁵⁵⁹. La actividad teatral de este teatro fue bastante escasa: en 1598 se representó *Eugenio*, de Fabio Pace, y en 1605, *Torrismondo*, de Torquato Tasso, mientras que durante los siglos XVII y XVIII, en otros teatros de la ciudad se acogieron abundantes representaciones. Una generación después, los gustos habían cambiado definitivamente hacia piezas más entretenidas y espectaculares, con escenarios móviles, pero el teatro Olímpico se convirtió en uno de los orgullos de Vicenza, y aún hoy día, es una de las obras arquitectónicas más famosas de su género y uno de los interiores más bellos del Renacimiento, capaz de sorprender a todos los que lo visitan *al encontrarse en un entorno que parece llevarles de vuelta al clasicismo antiguo. El encuentro con una arquitectura que ofrece la ilusión de evocar los fantasmas de un mundo remoto e irremediabilmente perdido, es un motivo de asombro, estupor intenso y alegre.*⁵⁶⁰ (Fig. 199)

559.— *La curiosità era grande, le infrazioni alla segretezza frequenti.*

MAZZONI, Stefano, *L'Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 108.

560.— *nella sorpresa che tutti provano quando sentono di trovarsi entro un ambiente che pare ricondurre alla classicità antica. Incontrare un'architettura che offra l'illusione di evocare i fantasmi d'un mondo remoto e irremediabilmente perduto, è motivo di stupore: di stupore intenso e gioioso.*

II.2.6. VICENZO SCAMOZZI (1548-1616), EL TEATRO OLÍMPICO DE SABBIONETA (1588-90)

«el teatro de Sabbioneta, construido a finales del Renacimiento, es un espacio escénico que se integra en el contexto urbano optimizando la tecnología de la proyección en perspectiva de forma novedosa, un edificio que actúa como cámara oscura en el corazón de la ciudad.»⁵⁶¹

El teatro de Sabbioneta está situado dentro de la famosa ciudadela poligonal que en 1560 el duque Vespasiano Gonzaga (1531-1591) decide crear ex novo como estandarte de su poder frente al mundo. El emperador Maximiliano le confiere el título de ciudad en 1574 y tres años después, su sucesor Rodolfo II, el de ducado autónomo. Esta ciudad es un *productio tardío de una cultura urbana ya en ese momento inactual*,⁵⁶² dado que su construcción se basa más en un empeño personal del duque que en una necesidad real. Comparte con otras ciudades del alto Renacimiento (como Lerma en España) el trazado urbano definido por una trama en forma de cuadrado -herencia de los ejes utilizados por los romanos en la antigüedad-, con la salvedad de que en Sabbioneta, estos ejes están orientados según la salida del sol el día del nacimiento del duque. Dentro de esa trama, se distribuyen de una manera cuidada los edificios más importantes: entre los años 1560-1562, el palacio y la puerta Ducal; después el Hospital de los Pobres y la Casa de la moneda, y tras regresar Vespasiano de España en los años 80s, la iglesia de la Asunción y la galería de los Antichi. Finalmente se construyó el teatro en 1590, siendo el único elemento con `firma` de todo el conjunto, *realizado expresa y exclusivamente para la diversión y mayor honra de una figura humanística, militar y diplomática que tuvo una especial relación con el mundo hispánico*⁵⁶³.

Dentro de la estructura de la ciudad de Sabbioneta, el teatro ocupa una posición entre el palacio del príncipe -como sede representativa y administrativa del poder- y el área de la Rocca con la *Piazza d'Armi*, lugar de representación del poder militar, lo que se refleja en la decoración interior del teatro como se verá más adelante. Estos dos edificios estaban conectados mediante un corredor elevado para que el duque y sus invitados pudieran acceder del uno al otro sin tener que exponerse a las miradas de la

CEVESE, Renato, "Incongruenze nel Teatro Olímpico", *Annali di architettura* n°XV/2003, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, pp. 179-182, p. 182. (Última visita: 07/04/2022).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/2003/10/pdf>

561.— *the theater at Sabbioneta, built at the end of the Renaissance, is a performance space that engages the urban context by optimizing the technology of perspective projection in Nueva ways, a building that performs as a camera obscura at the heart of the city.*

BORYS, Ann Marie, "The Theater in the city- An architectural Mirror Game in Sabbionetta, en *Where do you stand*", *99th ACSA annual Meeting*, Alberto Pérez-Gómez, Annie Cormier y Annie Pedret (edit.), artículo colgado en la plataforma ACSA (an International Association of Architectural Schools). (Última visita: 31/05/2022).

<https://www.acsa-arch.org/chapter/the-theater-in-the-city-an-architectural-mirror-game-in-sabbioneta/>

562.— BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1981, p. 740.

563.— *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, p. 9.

población. El uso de la sala no se limita a eventos festivos, sino que también es parte de las actividades representativas del príncipe.⁵⁶⁴ No se debe pasar por alto que este es un momento marcado por un cambio de hábitos en la manera de ejercer el poder, en el que los gobernantes abandonan la costumbre de itinerar entre sus distintas residencias como forma de control personalizado y deciden fijar su vivienda en ciudades que convierten en un reflejo de su poder humanista, erigiendo palacios de eminente carácter civil y renunciando a vivir en castillos y fortalezas. Las ciudades elegidas acaban siendo sedes de la gestión administrativa, creándose todo un corpus de técnicos y administradores que ayudan en el florecimiento de las mismas. Como se ha comentado anteriormente, es así como las ciudades del Renacimiento empiezan a funcionar como si fueran empresas, dependiendo de su planeamiento y gestión para poder seguir creciendo con éxito. (Fig. 200)

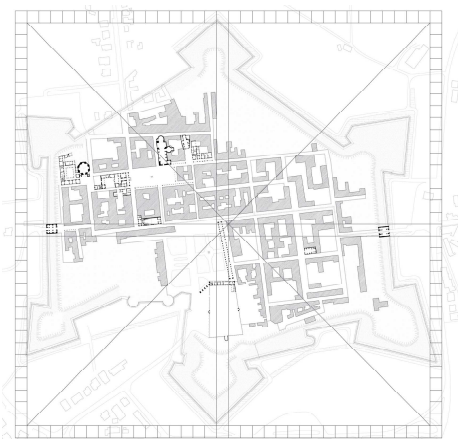


Figura 200: Plano de Sabbioneta, 2003-14, J. Pieper, R.W.T.H. Aachen.

«El teatro es un majestuoso espacio ceremonial de corte, proyectado entre la tradición y la innovación, para celebrar la apoteosis triunfal y celeste del duque; pero también y contextualmente, un recinto lúdico recogido, reservado a la fiesta del entretenimiento privado, al ludus apartado de un príncipe que encontraba placer en las actuaciones y en las performances de los cómicos de profesión.»⁵⁶⁵

En el teatro Olímpico de Sabbioneta se funden la tradición de las salas de corte florentina con la del teatro *all`antica* de Palladio, pero a diferencia del teatro Olímpico de Vicenza, es un espacio que se edifica ex novo. Se trata de uno de los primeros edificios cuya función exclusiva era la de servir como teatro (en él residía una compañía fija) y representa un punto intermedio entre el modelo de salón de planta rectangular del teatro degli Uffizi y el teatro Farnesio, prototipo de la sala barroca. Su historia vendrá marcada por la muerte de su promotor, Vespasiano, un año después de su construcción.

El volumen exterior del teatro corresponde a un prisma rectangular de dos pisos separados por una moldura horizontal, que ocupa todos sus frentes con la leyenda ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET

564.— BUGGERT, Daniel, “Das Teatro all’Antica von Sabbioneta. Vincenzo Scamozzis Idee des theatralen Einheitsraumes.” *Dialog*, n° 7, Julio 2018, Digital Peer Publishing, pp. 89-98. (Última visita: 10/01/2022).

https://www.academia.edu/37207708/Das_Teatro_all_Antica_von_Sabbioneta_Vincenzo_Scamozzis_Idee_des_theatralen_Einheitsraumes_archimaera_7_www_archimaera_de

565.— MAZZONI, Stefano, “«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p. 39.

«cómo de grande fue Roma, se lo dicen sus ruinas», lema que figura en la portada de dos de los siete tomos -tercero y quinto- del *Libro d'architettura* de Sebastiano Serlio. (Fig. 201) Tiene fachadas abiertas a tres de sus lados y una caja de escaleras adosada a uno de sus lados longitudinales. (Fig. 202) Esta solución 'exenta' representa un paso fundamental en la evolución de la tipología y lo diferencia de los teatros italianos de la época. La planta inferior del edificio está rematada con un zócalo de mortero de cemento pintado y huecos con marcos almohadillados, al igual que las esquinas, lo que le confiere un carácter de cierta robustez y funciona a modo de basamento para el piso superior. Este segundo piso, de apariencia más liviana y ligera, adopta el modelo de fachada propia de un palacio de la época, articulada mediante huecos alternos de ventanas y nichos, entre pilastras adosadas dóricas que sostienen una amplio entablamento con arquitrabe, friso con triglifos y cornisa de pequeño vuelo. Las ventanas están coronadas por unos frontones curvos partidos por un óculo ocluido en forma de óvalo, y los nichos con un frontón triangular, para acoger las estatuas de las divinidades mitológicas.

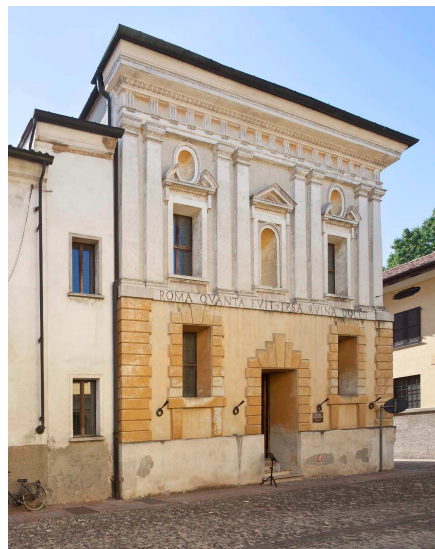
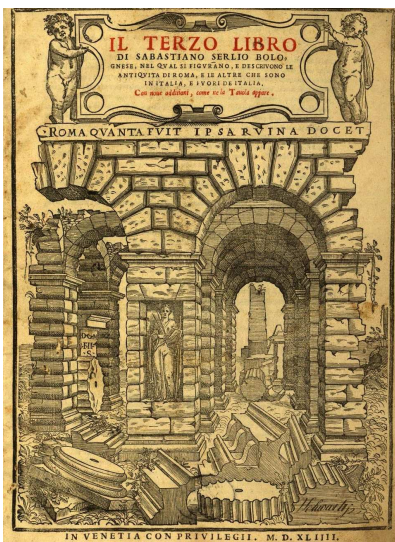


Figura 201: Portada del Tercer Libro del Tratado de Arquitectura, 1551, Sebastiano Serlio, Venecia.

Figura 202: Fachada del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1590, Scamozzi.

El teatro fue diseñado y realizado por el arquitecto Vincenzo Scamozzi para alojar la sala de la Accademia dei Confidenti por encargo del duque Vespasiano Gonzaga (1588-90). No era un simple teatro académico, sino que también hace las funciones de teatro de corte, algo que se descubre en el interior de la sala por la existencia de un escalón de mayor altura, aproximadamente de 75 centímetros, que funciona como una barrera entre el graderío y la plataforma detrás de la pérgola. En esa plataforma elevada, que ocupa todo el fondo del teatro, es donde se colocaban el duque y sus invitados. Se trata de un lugar reservado dentro del teatro, pues no existe un acceso directo desde la sala, sino que se entra por medio de la escalera situada en el exterior, a la que se accede desde un vestíbulo adyacente al vestíbulo principal. (Fig. 203)



Figura 203: Plataforma elevada del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1590, Scamozzi.

«Hicimos desde los cimientos el Odeo y Teatro, a la gloria del Duque Vespasiano Gonzaga en su ciudad de Sabbioneta, capaz de albergar [...] un buen número de personas, así como algunas salas, en un extremo y en el otro, dispuestas para diversos usos, con una orquesta y gradas para los hombres, y más arriba, una loggia para las mujeres.»⁵⁶⁶

La organización espacial segregada se plantea para poder acoger una mezcla de público inhabitual hasta este momento: por un lado están los miembros de la Accademia dei Confidenti, un grupo minoritario de una élite social y cultural; y por otro, la familia del duque, acompañada por sus huéspedes e invitados. Esa posición segregada, detrás y por encima del resto de la audiencia, es una solución que se desarrollará posteriormente en la tribuna de honor del Teatro Farnesio (1618) y es la que adoptará el Palco Real en los teatros barrocos. La dualidad de observar y ser observado, formará parte de un juego de poder que aquí aún no se despliega completamente, ya que en este caso la familia del duque queda a la espalda de las miradas del resto del público, pero que resultará fundamental a la hora de definir el teatro de corte y el teatro lírico comercial del siglo XVII.

La planta del teatro tiene una forma rectangular, con el acceso por uno de sus lados cortos. En uno de los extremos está la escena y enfrente la cávea, y entre ellos se dispone la orquesta. La planta rectangular queda dividida en dos espacios, uno para el público y otro para el espectáculo, más o menos equivalentes en tamaño. Aquí la relación de la cávea con la orquesta es directa, ya que el graderío se asienta sobre ella, convirtiéndolo en un lugar para reunirse y conversar, que puede identificarse con el foro romano o la plaza pública. En cuanto a la relación del proscenio con la orquesta, aquel se eleva con respecto a este

566.— [...] *facessimo fare tutto da fondamenti l'Odeo, e Teatridio all'Eccellenza del Sig. Duca Vespasiano Gonzaga nella sua città di Sabbioneta, capace [...] di buon numero di persone, oltre alcune stanze da un capo e dall'altro, accomodate a varj usi, e con l'Orchestra, e gradi per sedere gli huomini, e più ad alto una loggia per le Donne.*

TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venecia: C. Palese (edit.), 1778, p. 434.

Citado en MAZZONI, Stefano, ««Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p.20.

alrededor de un metro y medio como aconsejaba Vitruvio y adopta la forma de escena serliana, lo que se conoce como el *suolo piano*: un espacio abierto y plano en forma de plaza para la actuación, de la que parte una calle enmarcada por edificios a ambos lados y que fuga hacia el fondo (en el estado actual, dicha fuga no está tan acelerada como en el proyecto original). (Fig. 204) y (Fig. 205)

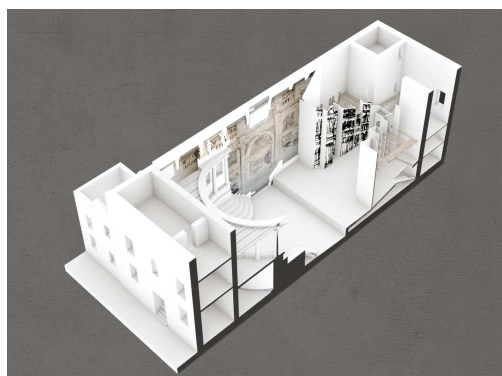
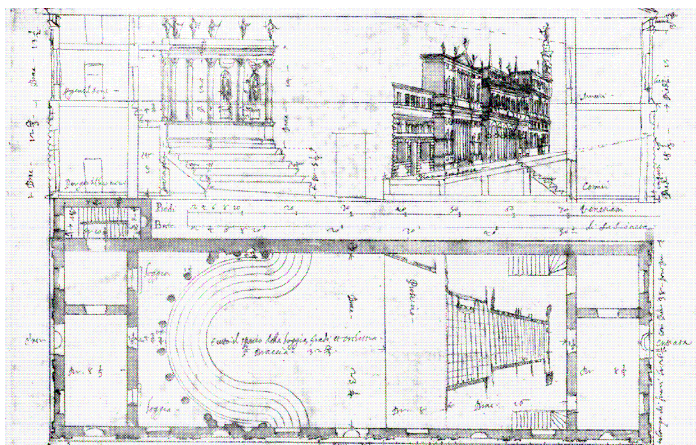


Figura 204: Planta y alzado original del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1588, Scamozzi, GDSU, Florencia.

Figura 205: Reconstrucción del volumen del teatro Olímpico de Sabbioneta, 2003-14, Jan Piepe, R.W.T.H. Aachen.

Los académicos ocupan un graderío de madera sobre la orquesta, cuyos asientos -cinco filas- son bancos corridos sin respaldo. En estas gradas se diferencian dos zonas: una superficie estrecha que sirve de asiento y otra, a un nivel inferior, para que la persona que se sienta en la grada de encima pueda poner sus piernas, espacio que sirve también para la circulación horizontal dentro del graderío. Este es un perfil que se asemeja al que se utilizaba en las cáveas de los teatros romanos al aire libre. El espacio para las piernas es escaso y la pendiente de la grada pronunciada, lo que hace que el conjunto de la grada ocupe poco, algo imprescindible dado lo angosto de la sala. (Fig. 206) Una curiosidad es la forma de su cávea. Esta adopta una forma en U que imita el diseño del graderío del Teatro degli Uffizi, pero aquí adquiere una peculiar ondulación en el encuentro con los muro del edificio, como resultado de 'encajar' la cávea dentro de un espacio cuya dimensión transversal es de solo once metros. Los graderíos de los teatros italianos de esta época, como el Olímpico de Vicenza o el Farnesio en Parma, son también de madera, pero de los tres, es el de Sabbioneta el único que trata las gradas como un mueble, no como un elemento estructural del propio teatro.

La sala tiene un aforo de 175 espectadores sentados, más 170 en la orquesta, de pie [IZENOUR: 1978]. Esto último resulta algo improbable, porque si el público estuviera de pie en la orquesta durante la representación, estorbaría la visión de la escena a los espectadores sentados en el graderío, y, aunque la orquesta presenta cierta inclinación -otro aspecto de modernidad, una vez más, de influencia medicea-, es un recurso de practicidad limitada; por lo que lo más plausible es que en ciertas ocasiones colocaran asientos móviles. (Fig. 207)



Figura 206: Vista de los bancos del graderío del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1590, Scamozzi.

Figura 207: Vista del parterre, con asientos móviles, del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1590, Scamozzi.

El escenario se construyó entre los meses de noviembre y febrero de 1589, estando listo para las celebraciones del carnaval. Mide once metros de ancho y tiene una profundidad de diez metros, de los cuales, tres constituyen el proescenio. Se ha intentado en varias ocasiones hacer una reconstrucción hipotética de la escenografía original, ya que solo se ha conservado información primigenia de la parte izquierda de la escena (ver fig. 194). Se ha debido acudir a otras fuentes: dibujos y cuadros de la colección del príncipe; (Fig. 208) así como a las propuestas de Scamozzi para la escenografía del teatro vicentino.⁵⁶⁷ (ver figuras 174 y 175) Entre las propuestas, hay que destacar los trabajos de investigación de Daniel Buggert, apoyado con dibujos de Jan Pieper. Este investigador alemán de la Universidad de Aquisgrán ha encontrado en las paredes laterales de la escena los ganchos de anclaje metálicos usados originalmente para fijar las construcciones escenográficas. Comparando las distancias entre estos ganchos y las dimensiones de las casas de la escenografía del dibujo de Scamozzi, ha demostrado que ambas coinciden, por lo que se puede concluir que el dibujo de Scamozzi es un plano de proyecto y *no, como se acepta en algunos casos, un simple boceto*⁵⁶⁸. (Fig. 209), (Fig. 210), (Fig. 211) y (Fig. 212)

567.— *Entre otros, se han utilizado los dibujos preparatorios para la escena central del teatro Olímpico de Vicenza (198A) y algunos frescos del Palazzo Giardino y un cuadro de Bresciani.*

MONTELEONE, C., "Teaching the rules of the space: the Olympic Theater in Sabbioneta", *International Conference on Innovative Methods in Product Design*, Junio 15-17, 2011, Venecia, 864-869. (Última visita: 17/01/2022).

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwixyP-ig5LzAhVMx4UKHTyzDcgQFnoECAMQAO&url=http%3A%2F%2Fwww.improve2011.it%2FFull_Paper%2F244.pdf&usg=AOvVaw3MLdenGWaLeUy8re33z8nZ

568.— *Die Abstände zwischen diesen Haken entsprechen eindeutig den Maßen zwischen den einzelnen Häusern in der Zeichnung Scamozzis, so dass davon auszugehen ist, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine konkrete Entwurfszeichnung und nicht – wie an mancher Stelle vermutet – um eine einfache Projektskizze handelt.*

BUGGERT, Daniel, "Das Teatro all'Antica von Sabbioneta. Vincenzo Scamozzis Idee des theatralen Einheitsraumes." *Revista digital archimanera*, n° 7, Dialog, Julio 2018, pp. 89-98, p. 95. (Última visita: 18/01/2022).

<https://www.archimaera.de/2018/dialog>

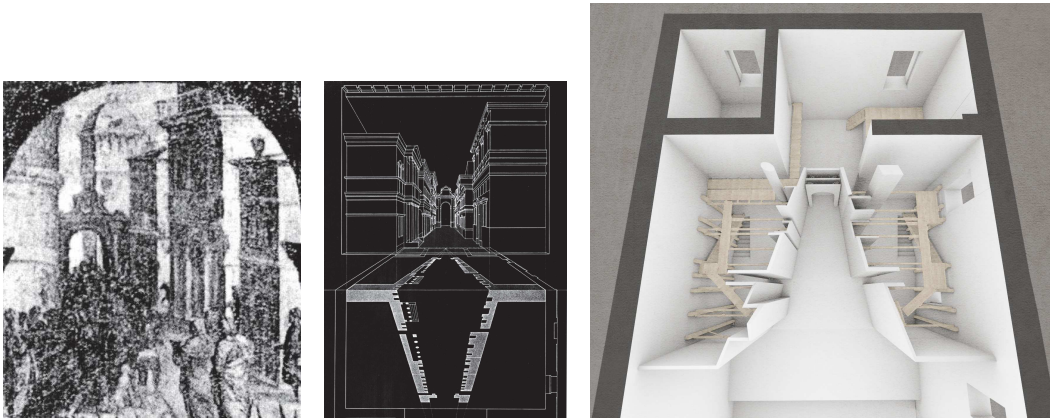


Figura 208 Fragmento de Santa Lucía, 1599, G. Bresciani, iglesia Santa Maria dell'Assunta, Sabbioneta.

Figura 209 y Figura 210: Reconstrucciones de la escena del teatro Olímpico de Sabbioneta por Monteleone y Jan Pieper.



Figura 211 Reconstrucción del teatro Olímpico de Sabbioneta, sección longitudinal, 2003-14, Jan Pieper, R.W.T.H. Aachen.

Figura 212: Reconstrucción del teatro Olímpico de Sabbioneta, vista de la escena desde el palco ducal, 2003-14, Jan Pieper, R.W.T.H. Aachen.

Scamozzi hizo construir un decorado en volumen de un motivo urbano en perspectiva, comparable al de Vicenza. La diferencia con aquel es que aquí el frente de escena se halla completamente ausente y el modelo de escena elegido no es el de un espacio urbano abierto al que desembocan siete calles, sino solo una, como en la propuesta de escena de Serlio, aunque con decorados no hechos de telas sobre bastidores oblicuos, sino como en Vicenza, contruidos en madera. Esta decisión de reducir las perspectivas urbanas a una sola calle hace que la relación entre escenario y escena sea mucho más directa y fluida. *La elección de un escenario con una escena fija, en cambio, se imputa no tanto a un anacronismo, sino a una poética teatral coherente, a una inteligente comprensión del clima cultural de la pequeña corte sabbionetana*⁵⁶⁹. Con esta variación en el concepto de la escenografía respecto a su anterior trabajo en el teatro vicentino, Scamozzi está optando por el uso de un punto de fuga centralizado y no radial, abandonando el modelo multifocal para centrarse en una solución monofocal, donde el punto ideal de la visión del príncipe se sitúa a 5,8 metros de la escena. Mazzoni defiende el carácter versátil y moderno de la escena sabbionetana, dado que no se adscribe sólo a la escena trágica -como en Vicenza- sino que busca lograr una síntesis entre las distintas escenas serlianas, procurando así adaptarse mejor al repertorio de las compañías de la Comedia del Arte que tanto gustaban a Vespasiano.

569.— MAZZONI, Stefano, “«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p. 21.

«A este propósito no debemos subestimar la reveladora didascalia «comici» propuesta por Scamozzi en el ya mencionado folio de los Uffizi.[figura 262] La síntesis de las tres escenas, teorizadas por Vitruvio y codificadas modernamente por Serlio, está comprendida en un lema de Scamozzi del ya citado Índice a Serlio, como también del mencionado diseño autógrafo (en el que se distinguen en el escenario edificios nobles ‘trágicos’ y ‘cómicos’ casa ciudadanas), además de los frescos supervivientes en la zona del escenario representando los restos de una panorámica boscosa y urbana y dos tiendas (muy bien conservada la del cirujano en la pared sur), es decir dos pinturas que se asomaban al «Proscenio» destinado al juego de los actores.»⁵⁷⁰

Es fundamental señalar cómo el tamaño de la escena, y con ello el de las escenografías, va aumentando progresivamente, tanto en ancho como en profundidad, por lo que se interrumpió la pared trasera en su parte central. Como se puede apreciar en la planta o en la sección longitudinal del teatro, el eje visual de la escena, una vez en la sala, alcanza la pared del muro de cierre posterior, alargando en lo posible la perspectiva. (Fig. 213) y (Fig. 214)

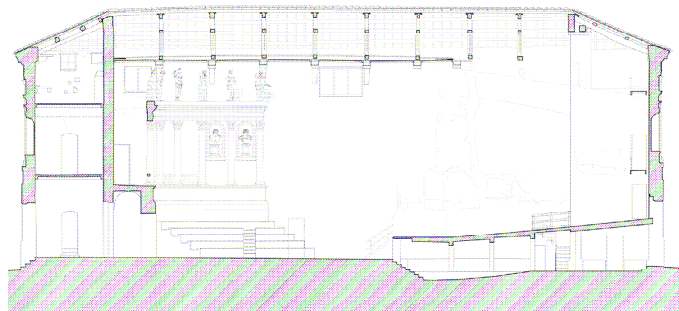
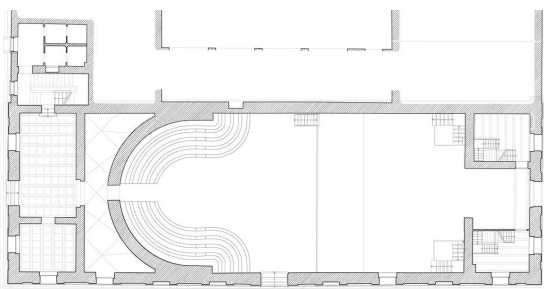


Figura 213: Planta del teatro Olímpico de Sabbioneta, Jan Pieper.

Figura 214: Sección longitudinal del teatro Olímpico de Sabbioneta, Jan Pieper.

Este es un teatro que aún no tiene una escena encuadrada por un arco escénico, aunque significa el paso previo a esa opción. Al adoptar una escena en correspondencia con las ideas serlianas (ya empleada por Sangallo en 1539 en el teatro Mediceo, ver fig. 131, y Vasari en 1565 en el Salone dei Cinquecento, ver fig. 133), supone la desaparición del frente escénico vitruviano y el comienzo hacia la solución del arco escénico (iniciado en el anteriormente citado teatro vasariano, con un arco escénico semicircular, y continuado por Buontalenti en 1586 en el Teatro degli Uffizi, ver fig. 138), algo que sucederá en el Teatro de Parma (1618) que está muy ligado al tipo de la escenografía utilizada en la escena. Porque en el caso de una escena escultórica, no es preciso tener que ‘aforar’ para ocultar el truco, algo que sí sucede con la solución de las bambalinas. El decorado fijo actual del teatro Olímpico de Sabbioneta, es el resultado de un proyecto piloto, desarrollado en el ámbito de la protección del patrimonio arquitectónico europeo, que llevaron a cabo Anna Di Noto y Francesco Montuori en 1996, recreando una vista idealizada de una escena urbana del siglo XVI. (Fig. 215) y (Fig. 216)

570.— Vid., SCAMOZZI, Vincenzo, *Discorso [...] intorno alle parti dell'architettura [...], antepuesto a Serlio, Sebastiano, Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva [...] con un indice copiosissimo [...] & un breve discorso [...] raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi [...]*, Venecia: Heredi di Francesco de' Franceschi (edt.), 1600, 2ª ed. (1ª ed. 1584).

Ibid., p. 22.



Figura 215: Proceso de reconstrucción de la escena actual, 1996, Anna Di Noto y Francesco Montuori, Sabbioneta.

Figura 216: Resultado de la reconstrucción de la escena actual, 1996, Anna Di Noto y Francesco Montuori, Sabbioneta.

«Fue un gesto creativo oportuno, el de Di Noto y Montuori, pues en ausencia de una adecuada documentación habría sido un error introducir una (pseudo) hipótesis de reconstrucción de la escenografía scamozziana perdida como enseña de un inerte, y además filológicamente inconveniente, “como fue”.»⁵⁷¹

La escena original, según Buggert y Pieper, tendría un techo inclinado, al igual que el suelo, que acabaría en curva para encontrarse con la pared del fondo, (ver fig. 201) reforzando el efecto ilusorio del conjunto con una especie de ‘fondo o plano de desvanecimiento’. La existencia de otras marcas (además de los anclajes ya mencionados anteriormente) en las paredes laterales y en el fondo de la escena, denotan la presencia de escaleras para actores y tramoyistas,⁵⁷² lo que prueba una acción teatral vivaz.

Como novedad, Scamozzi abrió entradas en ambos extremos de la sala, sirviendo la posterior de acceso directo a camerinos y a espacios técnicos. Con esta decisión, apoyada en la libertad que suponía trabajar en un edificio ex novo, consigue independizar la circulación del público de la de los trabajadores. En el fondo de la escena, sobre una plataforma construida en la esquina sureste de la primera planta (reflejada en el plano original de Scamozzi), se situaban los músicos fuera de la vista del público. Ese efecto de *musica da lontano* -como se prescribe para la representación del *Orfeo* en el teatro vicentino- es común en los dos teatros y semejante a la solución wagneriana del foso de orquesta de Bayreuth o a la usada por Vasari en el Salón de los Quinientos. Todas estas mejoras en las condiciones para el desenvolvimiento de la actividad teatral, referidas a las piezas dramáticas, los actores, la escenografía, los espacios técnicos, los accesos, etc., inciden directamente en la idea de un teatro profesional incipiente, que daría lugar a una disciplina artística ya más desarrollada y asentada durante el Barroco.

En cuanto a la decoración interior, se vuelve a emular el concepto de *teatro all’antica* al aire libre. Esto hace que algunos estudiosos encuadren la idea generadora de este teatro dentro de esa *incongruente* «etiqueta»⁵⁷³, sin tener en cuenta muchos de sus otros valores vanguardísticos e innovadores. Como en el

571.— Ibid., p. 14.

572.— BUGGERT, Daniel, “Das Teatro all’Antica von Sabbioneta. Vincenzo Scamozzi’s Idee des theatralen Einheitsraumes.” *Revista digital archimanera*, n° 7, Dialog, Julio 2018, pp. 89-98, p. 95. (Última visita: 18/01/2022).

<https://www.archimaera.de/2018/dialog>

573.— MAZZONI, Stefano, “«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p. 25.

teatro vicentino, la sensación de estar en un teatro al aire libre clásico se logra por la acción conjunta de ciertos elementos arquitectónicos y decorativos. Entre los primeros hay que destacar la logia coronada por estatuas y entre los segundos, la pintura parietal y la estatuaria iconográfica. En la columnata que sirve de cierre espacial de la zona del graderío, frente a la solución paladiana, aquí la balaustrada se traslada a la parte inferior de la columnata, ejerciendo una función más prosaica: evitar las posibles caídas desde la galería superior.

«En Sabbioneta, cada obra, sea cual sea su escenario imaginado (o prospettiva), habría tomado forma como parte de un mundo cortesano que se identificaba con los frescos, las columnas y las estatuas que representaban el poder político y la identidad cultural de los Gonzaga. Pero esa identidad era en sí misma una imagen fomentada por la familia gobernante. La apertura ilusionista de la escena potenciaba la identificación de la élite gobernante con el pasado clásico, Sabbioneta con Roma. Reservando un espacio para el entretenimiento, el gobernante adoptó los medios artísticos para dar expresión a una imagen política que se convirtió en una parte fija del teatro. Esta prospettiva permanente enmarcaba el espacio ocupado por el duque y los cortesanos. Así, la capacidad de ampliar la experiencia se puso al servicio del gobernante, ya que las propias paredes del teatro pasaron a formar parte de la escena teatral. El poder cultural y político que validaba y circunscribía el espacio ocupado por los actores estaba, a su vez, rodeado por la imagen de Roma y la autoridad del pasado. Esa identificación de la ciudad renacentista con el pasado clásico se sustentaba en el poder del arte. Así, al mismo tiempo que se apropiaba del arte, el gobernante se veía arrastrado al círculo de la imaginación, pues era la imagen la que validaba la pretensión de autoridad.»⁵⁷⁴

Las pinturas del interior del teatro presentan distintas soluciones según el lugar que ocupan, dando pie a diferentes lecturas. En los muros largos de la sala, estas pinturas adoptan la forma de un arco de triunfo de tres vanos. Una *porta regia* cuyo entablamento se continúa en la columnata, sirve de remate a la cávea, decisión que establece una identificación entre los elementos construidos y los motivos figurados semejante a la que existe en algunas partes del teatro Olímpico de Vicenza, aunque aquí está llevada a su extremo. A ambos lados del arco de la *porta regia* hay dos puertas arquitrabadas, recordando el motivo a la «serliana». La decoración al fresco mezcla motivos arquitectónicos con paisajes, en una reinterpretación de los estilos pompeyanos ya comentados: columnas, arcos y molduras enmarcan 'cuadros' de construcciones y paisajes a la manera de los *quadri riportati*, cubriendo todo el conjunto con un halo de realidad virtual y de misterio. Las decoraciones principales se ven a través de los arcos

574.— *At Sabbioneta, each play, whatever its imagined setting (or prospettiva), would have taken shape as part of a court world that was identified with the frescoes, columns, and statues which represented the political power and the cultural identity of the Gonzagas. But that identity was itself an image fostered by the ruling family. The illusionistic opening up of theatrical space enhanced the identification of the ruling elite with the classical past, Sabbioneta with Rome. Setting aside a space for entertainment, the ruler adopted the methods of the artist to give expression to a political image that became a fixed part of the theater. This permanent prospettiva framed the space occupied by the Duke and the courtiers. Thus, the ability to open up experience was brought to the service of the ruler as the very walls of the theater became a part of the theatrical scene. The cultural and political power which validated and circumscribed the space occupied by the players was, in turn, encircled by the image of Rome and the authority of the past. That identification of the Renaissance city with the classical past was sustained by the power of art. Thus, while appropriating art, the ruler was also drawn within the circle of imagination, for it was the image which validated the claim to authority.*

D'AMICO, Jack, *Drama and the Court in La Calandria*, *Theatre Journal* 43, 1991, pp. 93-106, p. 105. (Última visita: 25/05/2022).

https://www.jstor.org/stable/3207952?searchText=Fabrizio%20Cruciani&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFabrizio%2BCruciani%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad452a8448e3d24147d488be222affc48

centrales y de los huecos menores más cercanos a la cávea, haciendo alusión a la Roma imperial clásica. En su lado derecho o muro sur se vislumbra, entre los huecos del arco de triunfo, un paisaje de la ciudad en la lejanía enmarcado entre árboles, donde se distingue el castillo de Sant'Angello, que se asoma por encima de la línea de murallas, ruinas y edificios clásicos; en el hueco más cercano a la escena se ve una ventana bipartita vertical, tratada como un trampantojo, en la que se apoyan ciertos cuencos cerámicos, un pequeño estandarte, un paño, etc., que corresponden al atrezzo del negocio de un cirujano. En el otro de los muros longitudinales de la sala, en el lado norte, se puede observar a través del arco principal una escena urbana de la plaza del Campidoglio, que se continúa en el hueco más cercano al graderío, y al otro lado de la *puerta regia*, se repite el esquema utilizado en la pared de enfrente, aunque en este caso no se sabe el tipo de negocio que se representa.

Todas estas imágenes son una trasposición interna/externa del ideal representado y de la realidad construida: entre la figura simbólica del poder, definida por la vista de la Piazza del Campidoglio y su par, el palacio ducal, localizado a unos pasos al otro lado de la pared; y entre la residencia-fortaleza de los Papas, *trasposizione urbana del castello feudale*⁵⁷⁵, que encuentra su reflejo en la ciudad lombarda de Sabbioneta en el área de la Rocca (acepción italiana para torre-refugio) y la Piazza d'Armi, ejemplos del carácter militar de Vespasiano y de su ciudadela.⁵⁷⁶ Las vistas urbanas a través de los huecos de los dos arcos de triunfo funcionan como un recuerdo del pasado glorioso, pero también como un recurso que desmaterializa los muros del contenedor teatral, incidiendo en esa idea de arquitectura ficticia y espacio sin límites a cielo abierto. (Fig. 217) y (Fig. 218)

575.— Sobre la necesidad que sienten algunos poderosos de defenderse del pueblo, *ibid.*, Machiavelo en *Il principe* dirá: *fidandosi della fortezza, stimerá poco essere odiato dai popolo*.

MACHIAVELO, N., *Il principe*, Florencia, 1964, pp. 97-99. Se puede acceder en la web, Capítulo XV, pp. 78-79. (Última visita: 18/06/2022) https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjZmsP02bb4AhV7gc4BHfb3AV8QFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Focw.uca.es%2Fpluginfile.php%2F1491%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FEI_principe_Maquiavelo.pdf&usg=AOvVaw1I6hra7aVaKQvj_63Gwpav

Véase además HALE, J., "To fortify or not to fortify? Machiavelli's Contribution to Renaissance Debate", *Essays in Honour of J. H. Whitefield presented to him in his retirement from the Serana Chair of Italian of the University of Birmingham*, Londres: St. George's Press for the Department of Italian University of Birmingham, H.C. DAVIS (ed.), 1975, pp. 99-129.

576.— FORSTER, Kurt. W., "Stagecraft and Statecraft: The Architectural Integration of Public Life and Theatrical Spectacle in Scamozzi's Theater at Sabbioneta", *Oppositions*, 9, 1977, pp. 63-87. Citado en MAZZONI, Stefano, "«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta", en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p. 22.



Figura 217: Detalle de los frescos de la pared derecha del teatro Olímpico de Sabbioneta.



Figura 218: Detalle de los frescos de la pared izquierda del teatro Olímpico de Sabbioneta.

«Los arcos de sabor antiguo, pero tomados conceptualmente del modernísimo teatro mediceo de los Uffizi, de las efímeras tipologías del metamorfismo urbano, y retomados después, transfigurados plásticamente en parte, en el gran Teatro Farnesio de Parma, evocaban la idea de una terraza-jardín uniéndose al escenario.»⁵⁷⁷

En la parte superior de la sala, las pinturas adoptan la forma de una banda que rodea y enmarca el espacio: se trata de una solución de carácter lúdico-festivo inspirada en los teatros al aire libre de los patios palaciegos, que tuvieron en Roma su lugar predilecto, y cuyo modelo artístico se puede encontrar en las pinturas de la Villa Barbaro en Maser. Veronés (1528-88) había participado en la decoración de algunas de las salas de la villa Maser de Palladio durante los años 1560-61, por ejemplo, en la estancia del Amor Conyugal, Veronés pintó una escena donde los personajes se asoman a las barandillas, como si observaran a los visitantes, y pintó paisajes que reproducían fielmente la llanura del Véneto que rodea a la villa, consiguiendo una apariencia engañosa que preludiaba el sentido espacial del Barroco.⁵⁷⁸ (Fig. 219)

577.— Ibid., p. 23.

578.— Años después (Veronés) colaborará con Tintoretto y Tiziano en la preparación de los fastos de bienvenida del rey francés, Enrique III, (el encargado de dirigir esos trabajos en 1574 fue Palladio). Para la ocasión, como era habitual, se erigió un arco de triunfo.

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Colección Fundamentos 69, Madrid: Ediciones ISTMO, 4ª Edición, 1987, p. 306.

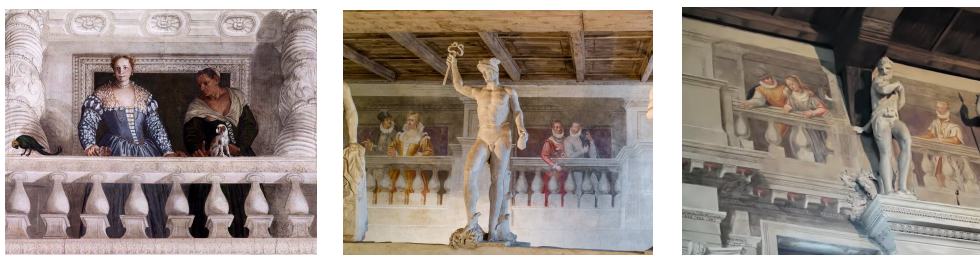


Figura 219: La Sala del perrito, Villa Maser, ca. 1560, Veronés, Treviso.

Figura 220 y Figura 221: Vistas de la decoración del ático del teatro Olímpico de Sabbioneta.

En esta zona del teatro, se observan escenas con espectadores pintados asomándose entre esculturas y volúmenes arquitectónicos, jugando a crear una atmósfera donde se confunde lo real y lo imaginario. (Fig. 220) y (Fig. 221) Este efecto manierista se repite en el interior de l Olímpico de Vicenza y en el Farnesio de Parma, aunque aquí en Sabbioneta es donde alcanzará una escala hasta entonces desconocida. Finalmente, en la zona del palco ducal, las pinturas adquieren un halo de grandeza. En ellas se representan algunos de los emperadores romanos: Julio Cesar, Tiberio y Vespasiano, retratado el último como el propio duque, según teoría de Mazzoni compartida por la mayoría de los estudiosos. Atención especial merece el detalle del tímpano donde dos personas sostienen sendas coronas, lo que particulariza la representación del emperador por encima del resto. (Fig. 222) La situación central de esa pintura-escultura alude a la de Leonardo Valdamarana como Carlos V en el centro del peristilo del teatro Olímpico vicentino, y a la estatua de bronce de Vespasiano vestido como un emperador antiguo de Leone Leoni situada ante el palacio ducal en mayo de 1588 *¡el mismo año y el mismo mes del proyecto de Scamozzi para el teatro!*⁵⁷⁹ (Fig. 223) Existe una relación clara entre la imagen del poder y la arquitectónica, tema estudiado por los tratadistas, teóricos y humanistas del período, como Machiavelo. Dice Alberti: *El poder, sea en mano de un tirano (...) o de quien lo adquiere y conserva, como una magistratura concedida por otros, modifica casi siempre los edificios y las mismas ciudades*⁵⁸⁰.

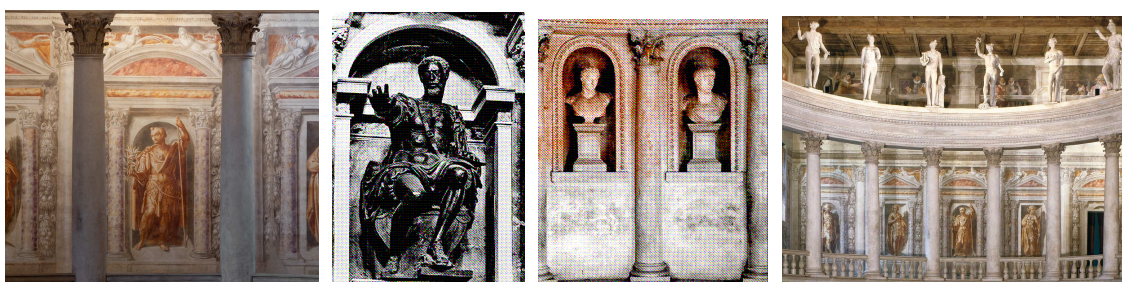


Figura 222: Detalle de los frescos de la pared izquierda del fondo del palco ducal, teatro Olímpico de Sabbioneta.

Figura 223: Vista de Vespasiano coronado y vestido como Cesar, Chiesa dell'Incoronata, Sabbioneta.

Figura 224: Bustos de Nerva y Trajano, 1588-1590, teatro Olímpico de Sabbioneta.

Figura 225: Vista de la decoración del fondo de la galería del teatro Olímpico de Sabbioneta.

579.— Ibid., p. 30.

580.— *il potere sia in mano di un tiranno (...) o di qui lo acquisisce e lo conserva come una magistratura concessagli da altri, variano quasi tutti gli edifici e le città stesse.*

ALBERTI, Leon Battista, *De architettura*, Milán: G. Orlandini e P. Portoghesi (eds.), 1966, p. 332.

«Un plan fuertemente anclado en aquella idea del imperio, extendida en tantos sitios en el siglo XVI europeo, que es clave también en un specimen no secundario de los lugares y de las formas del espectáculo de corte y académico del siglo que vio el nacimiento del teatro moderno.»⁵⁸¹

Dentro de ese contexto, el interior del teatro presenta un complejo programa iconográfico de glorificación de la figura de Vespasiano Gonzaga, vinculado con el emperador romano homónimo, y como era habitual, con la figura heroica de Hércules. En dicho programa, además de las pinturas de las paredes ya mencionadas, juega un papel destacado la estatuaria: para ella, como para la elaboración de las escenografías, Scamozzi empleó al escultor Bernardin de Quadri y a su equipo de estucadores, con quien ya había trabajado en la biblioteca Marciana. Bernardin de Quadri es el autor de la logia y de las esculturas del edificio, tanto de las estatuas que ocupan los nichos a ambos lados del peristilo (Nerva y Trajano, Cibeles y Alejandro Magno), como las de la coronación del mismo en forma de dioses y héroes, solución que recuerda a la utilizada en el teatro vicentino y que emula a los modelos teatrales clásicos. (Fig. 224)

En la balconada, *los Cesares pintados en su pared trasera y las paredes laterales enfatizan la posición prominente del príncipe en la jerarquía social. Por encima de este nivel, solo los dioses se erigen como estatuas sobre el arquitecno de la logia.*⁵⁸² (Fig. 225) A diferencia del teatro vicentino, donde el peristilo funcionaba como un elemento permeable por el que los espectadores accedían al graderío después de haber subido por las escaleras situadas en ambos extremos, en este caso la presencia de una balastrada indica que es un elemento de cierre, estableciendo un límite físico, no solo visual, dentro de la sala. Se cree, según Buggert, que existía un techo a nivel del remate de la cornisa de la logia sobre el palco de los príncipes, lo que aumentaría la sensación espacial de palco o galería cerrada, uno de los elementos que se convertirán en fundamentales a la hora de conformar lo que se conoce como el teatro *all'italiana*.

Los techos originales del teatro, no solo los del palco ducal, se han perdido. En una restauración llevada a cabo en los años setenta del siglo pasado, se descubrieron restos de un falso techo pintado de azul, celaje que recuerda al del teatro de Vicenza. El techo artesonado actual *es fruto de incongruentes interpolaciones posteriores*⁵⁸³ En este teatro también se vuelve a repetir algo que sucedía en el teatro Olímpico de Vicenza: el cuidado de las proporciones y la geometría generadora del edificio, en lo que se denominó el empleo de la dualidad en el ámbito de las medidas o *la distancia del ver y ser visto.*⁵⁸⁴ El ancho de la sala coincide con la primera de las dos medidas, 10,50 metros, y su doble, que engloba el graderío y la escena, corresponde a la segunda medida. (Fig. 226)

581.— MAZZONI, Stefano, “«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, p. 17.

582.— BUGGERT, Daniel, *Das Teatro all'Antica von Sabbioneta . Vincenzo Scamozzis Idee des theatralen Einheitsraumes*, p. 94. (Última visita: 18/06/2022)

<https://www.archimaera.de/2018/dialog>

583.— MAZZONI, Stefano, “«Oltre le pietre»: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), Valencia: Universidad de Valencia, 2013, pp. 11-65, nota 67, p. 23.

584.— BERMEJO, Jesús, *Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico*, En AXA, *Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009, p. 7. (Última visita: 12/04/2020). https://revistas.uax.es/archivos/AXATYC09_003.pdf

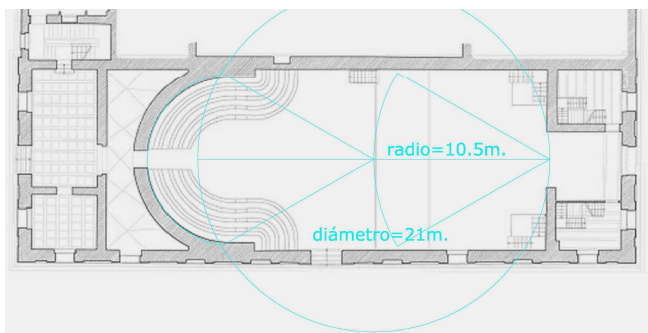


Figura 226: Análisis geométrico del teatro Olímpico de Sabbioneta (elaboración propia)

«El desarrollo de la construcción del teatro moderno temprano no surge de aspectos puramente visuales, sino que tiene en cuenta una variedad de propiedades espaciales para permitir una puesta en escena dramática. Incluso si no había una base teórica para la acústica en este momento, había formas empíricas de implementar esta idea estructuralmente combinando salas de reverberación acopladas. Con la concepción del Teatro all'Antica, que crea un enfrentamiento directo entre espectadores y actores, Vincenzo Scamozzi desarrolló un teatro que reúne las ideas de la época en un solo edificio.»⁵⁸⁵

Este teatro de Sabbioneta anticipa un teatro como el Farnesio en varios aspectos. El principal, en como se han asimilado ambas propuestas como caprichos caros de sus propietarios, pero centrándose en la temática teatral; los dos destacan por la importancia de su propuesta escénica, tanto por tamaño en relación al total del edificio como por el concepto formal y técnico que desarrollan. En el teatro Olímpico de Sabbioneta, Scamozzi decide agrandar al máximo la boca de escena hasta casi hacer desaparecer la frontera entre público y espectáculo, en una propuesta que marcará el camino hacia el arco escénico teatral, otro de los elementos fundamentales en el futuro teatro all'italiana. (Fig. 227)

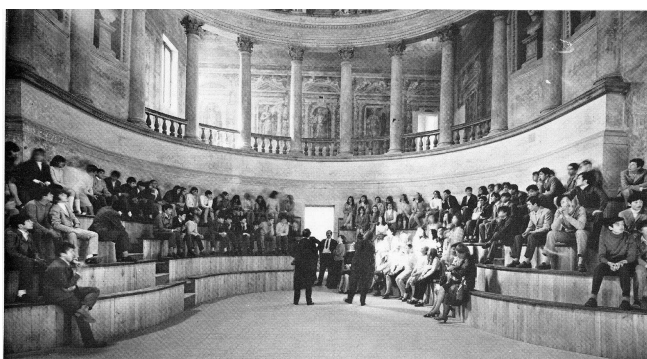


Figura 227: Vista general del teatro Olímpico de Sabbioneta con público.

585.— *Die Entwicklung des frühneuzeitlichen Theaterbaus entspringt demzufolge nicht rein visuellen Aspekten, sondern berücksichtigt vielmehr vielfältige Raumeigenschaften, um eine dramatische Inszenierung zu ermöglichen. Auch wenn eine theoretische Grundlage der Akustik in dieser Zeit fehlte, gab es der Empirie folgend Wege, diese Vorstellung durch die Kombination angekoppelter Nachhallräume baulich umzusetzen. Mit der Konzeption des Teatro all'Antica, die eine direkte Konfrontation zwischen Zuschauern und Schauspielern erzeugt, entwickelte Vincenzo Scamozzi ein Theater, das die Ideen der Zeit in einem Gebäude zusammenführt.*

Ibid., pp. 95-96.

II.2.7. GIOVANNI BATTISTA ALEOTTI (1546-1636), EL TEATRO FARNESIO DE PARMA (1617-18)

«Durante los 186 años del gobierno Farnesio del estado de Parma y Piacenza (1545-1731), cada duque encargaba ceremonias funerarias para su predecesor y escenografías efímeras para eventos dinásticos o políticos importantes -ya fueran felices o luctuosos-, imponiendo de alguna manera, también a las demás entidades sociales de sus dominios, un mecanismo perenne de emulación, costoso e indispensable a la vez. Especialmente en el siglo XVII y principios del XVIII, esta práctica alcanzó picos de impresionante fuerza y penetración social, y no sólo entre los Farnesio.»⁵⁸⁶

Ranuccio I (1569-1622), cuarto duque de Parma, tras aplacar la conspiración de San Vitale en 1612, decidió encargar a Enzo Bentivoglio (1535-1639)⁵⁸⁷ la construcción del Teatro Farnesio. El arquitecto elegido por Bentivoglio fue Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), quien ya había trabajado para su padre, Cornelio como maestro de obras en la fortificación de Montalfonso en Garfagnana. Ranuccio I quería acoger con una ópera/torneo la visita de Cosimo II de Médici a la ciudad de Parma, de paso en su viaje para visitar la tumba de Carlos Borromeo en Milán; algo que nunca ocurrió, al cancelarse el viaje por motivos de salud del gobernante florentino. Con esa ceremonia de bienvenida frustrada, Ranuccio I quería cerrar una alianza entre las familias Farnesio y Médici, buscando rehabilitar así su figura tras una época de conflictos incesantes. En ese mismo año de 1617, se alcanzó finalmente la paz con el ducado de los Gonzaga, gracias a la mediación del Papa y del gobernador de Milán.

«Con el Teatro Farnesio, la política pasa a ocupar el lugar del teatro. El teatro se transforma de un lugar público a uno oficial.»⁵⁸⁸

586.— *Durante i 186 anni di governo farnesiano dello stato di Parma e Piacenza (1545-1731), ogni duca commissionò apparati funebri per il proprio predecessore e allestimenti effimeri per gli eventi dinastici o politici di rilievo, lieti o luttuosi, imponendo in qualche modo anche agli altri corpi sociali dei domini un perenne meccanismo di emulazione, dispendiosa e indispensabile allo stesso tempo. Soprattutto nel Seicento e nel primo Settecento questa pratica raggiunse vertici di impressionante forza e pervasività sociale, e non solo presso i Farnese.*

MAMBRIANI, Carlo, *Il teatro fuori del teatro*, en *Il DOVERE della FESTA. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, catálogo de la exposición organizada por Fundación Cariparma, comisariada por Francesca Magri, Carlo Mambriani con la colaboración científica de Alessandro Malinverni y Chiara Travisonni, (Palazzo Cossi Bocchi, Parma 6 de octubre-16 diciembre 2018), pp. 9-12, p. 9. (Última visita: 03/06/2022)

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjS17iI4JD4AhWDP-wKHTdUBGAQFnoEAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazioneecrp.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2FII-Dovere-della-Festa-catalogo-def.pdf&usg=AOvVaw1Tj-Rs4yiWVuvyQ_nh0fuY

587.— *Cornelio Bentivoglio en esa época además de gran capitán, era arquitecto militar y ejercía en ocasiones como director teatral. Su hijo Enzo (1575-1639) -continuando con la tradición paternal- era una especie de facilitador al que acudían los gobernantes y mecenas de las distintas ciudades italianas para acometer sus encargos, especialmente en el terreno militar y teatral. Aleotti trabajó para él, dirigiendo y escenificando las representaciones que le encargaban hasta 1624 (en esa fecha alcanzó los 78 años). Enzo fue príncipe de la academia ferratense y en mayo de 1605 recibió el cometido de levantar dicho teatro (Farnese).*

CAVICCHI, Adriano, «Il teatro Farnese di Parma», *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. XVI, 1974, pp. 333-342, p. 335. (Última visita: 20/05/2021).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974>

588.— *Mit dem Teatro Farnese zieht die Politik auf dem Platz des Theaters ein. Das Theater macht den Schritt von einem öffentlichen zu einem offiziellen Ort.*

El teatro se construyó dentro del palacio, donde se alojaba el aparato administrativo del gobierno, ocupando la gigantesca Sala de Armas en la primera planta del Palazzo della Pillota (modelo que recuerda al institucional Teatro degli Uffizi, 1560). El palacio recibía ese nombre, porque allí solían jugar a la «pilota» los soldados españoles destacados en la ciudad.⁵⁸⁹ (Fig. 228) El Teatro Farnesio se erigió en un tiempo de cuatro meses, entre diciembre de 1617 y finales de mayo de 1618, *cuando el mismo arquitecto había previsto, según sus experiencias previas, una duración de quince días*⁵⁹⁰. Aleotti, conocido como «el Argenta», localidad donde nació, contó para la realización de este proyecto con la colaboración de Giovanni Battista Magnani, arquitecto de Parma; Alfonso Chenda, escenógrafo reputado ferrarense, y Francesco Guitti, alumno del anterior que se convertiría en un famoso diseñador de maquinaria y espectáculos teatrales y de teatros. Alfonso Pozzo fue el encargado del programa iconográfico y de los textos de los cinco intermedios representados el día de la inauguración del teatro.



Figura 228: Vista del Palazzo della Pillota que aloja el Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

«Es en este clima de excepcionalidad escénica donde el gusto casi religioso por el torneo se equiparaba a la compleja simbología mitológica y antigua, y los esotéricos rituales figurativos recordaban antiguas y cultas alegorías, ya en parte revividas por la imaginación de Ariosto, quien formó a Aleotti, justo a la sombra de Cornelio Bentivoglio, gran capitán y arquitecto militar de todos estimado.»⁵⁹¹

En esta época, los torneos dejaron de ser competiciones ´deportivas`, en las que se demostraba la habilidad en combate, para convertirse en desfiles militares donde se enseñaban las últimas novedades en tecnología militar, como en la actualidad, y en espectáculos magníficos de carácter cortesano: desde exhibiciones con caballos hasta naumaquias. (Fig. 229) Los torneos fueron retirados de las plazas de las ciudades, donde se celebraban desde la Edad Media, para pasar -en un proceso paralelo al que siguieron las representaciones teatrales- a los patios y posteriormente, a los salones de los palacios. Muchos de los antecedentes de los teatros permanentes de corte se pueden encontrar en este tipo de espectáculos de

HASS, Ulriche, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 281.

589.— *Pilota* en valenciano significa pelota

590.— CAVICCHI, Adriano, “Il teatro Farnese di Parma”, *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. XVI, 1974, pp. 333-342, p. 338. (Última visita: 20/05/2021).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974>

591.— *È in questo clima di eccezionali eventi scenici –dove un gusto quasi religioso per il torneo pareggiava la complessa simbologia mitologica e anticheggiante, e l’esoterica ritualità figurativa richiamava desuete e colte allegorie, già in parte fatte rivivere dalla fantasia dell’Ariosto –che si forma l’Aleotti, propio all’ombra de Cornelio Bentivoglio, gran capitano e architetto militar dei più stimati.*

Ibid., p. 334.

género caballeresco, porque es en ellos donde se materializó un paso más en la evolución del espectáculo como instrumento político en manos del Estado. Para que esta mudanza del torneo a los edificios representativos del poder político se hiciera posible, fue necesario adaptar primero las estructuras teatrales para que pudieran acoger la celebración de los torneos a cubierto en condiciones óptimas. Una de las principales novedades fue la creación del espacio de la arena.

El Teatro Farnesio fue la primera sala bajo techo capaz de acoger torneos de forma estable, compartiendo con el teatro Olímpico de Sabbioneta la capacidad de albergar tanto representaciones teatrales escena como danzas o torneos en la arena, pero a una escala mucho mayor: tiene 1474 localidades de asiento, pudiendo alcanzar las 2400 si contamos con las de pie. Con las actuaciones en la arena, se lograba alcanzar una comunión estrecha entre el público y el espectáculo, semejante a la que se pudo vivir en la antigua Grecia. El público se sentaba en una cávea con forma de graderío en U de trece escalones, rodeando a los intérpretes. Este graderío estaba colocado sobre una plataforma elevada, a una altura aproximada de 1,80 metros sobre el nivel de la arena. Esta es otra de las modificaciones introducidas como forma de proteger a los espectadores frente a los posibles peligros físicos presentes en este tipo de espectáculos (Fig. 230); también tuvieron que acondicionarse los espacios -se tuvo que impermeabilizar la sala del teatro para poder rellenarla del agua necesaria en las naumaquias- o crear nuevas circulaciones, para poder llevar los caballos hasta la primera planta del palacio, donde se ubica en el teatro. La asistencia a estos espectáculos cortesanos solía interpretarse como muestra de lealtad al gobernante, y estos empezaron a vislumbrar su capacidad como lugar ideal para la diplomacia.

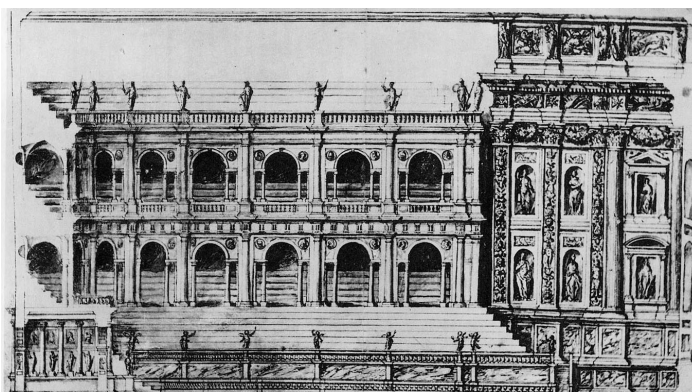
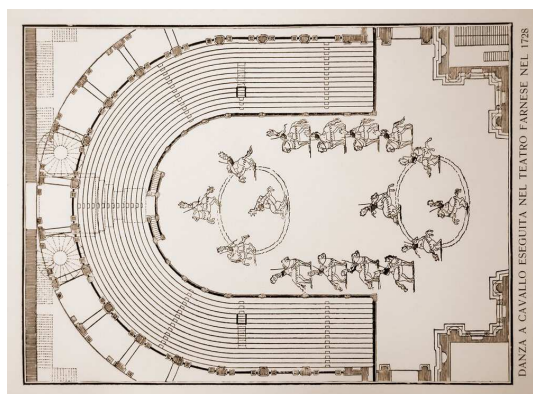


Figura 229: Espectáculo de danza con caballos en el teatro Farnesio, 1728, Biblioteca Palatina de Parma.

Figura 230: Sección longitudinal del proyecto original del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

«La figura de Giovanni Battista Aleotti resulta desde esta perspectiva, verdaderamente «primordial», por un lado resume toda la versatilidad del gran intelectual renacentista, por otro expresa una concepción «quadraturista» y por tanto ilusionista y no construida del teatro. Él, arquitecto, acaba por ser un hombre de teatro en el sentido de máximo intérprete de las funciones específicas y teatrales, creando para estas las premisas para que sus continuadores inventaran formas y técnicas para los diferentes problemas y partes del espacio teatral.»⁵⁹²

592.— *La figura di Giovan Battista Aleotti si rivela in questa prospettiva veramente «centrale», da un lato riassumendo in sé tutta la versatilità del grande intellettuale del Rinascimento, dall'altro esprimendo una concezione «quadraturistica» e dunque illusionistica e non costruita del*

Aleotti era un ingeniero hidráulico y militar de 71 años, considerado, junto a Bernardo Buontalenti, como uno de los mejores escenógrafos de su época.⁵⁹³

«Buen arquitecto e ingeniero experto (pensaba en Aleotti), que ya tenía experiencia en el uso de las maquinas, que es realmente un arte que requiere de mucha practica y de una inteligencia muy fina. Una persona competente no solo realizará una obra excelente, sino también un gasto mucho menor, gracias a esto, con pocos recursos suelen conseguir sus milagros.»

Aleotti tenía experiencia como arquitecto y organizador de festivales, habiendo destacado por su excelente desempeño en las fastuosas celebraciones con ocasión de la boda del Alfonso II de Este con Barbara de Austria. Estos fastos , en palabras de Helena Tanburini, tuvieron su momento cúlmen en el *excelso torneo «Il Tempio d'Amore» (1565), (...) que revela una estructura escenográfica con cambios de decorado a la vista y, en el diseño del teatro, un graderío en forma de U y arco escénico de columnas, elementos todos de excepcional modernidad. Igualmente importante parece la planta del teatro «della Comedia», quizás preexistente a 1565, pero con certeza renovado con motivo de la boda, como se desprende de algunas crónicas antiguas y de los registros de los gastos de la administración ducal*⁵⁹⁴. (Fig. 231) y (Fig. 232)

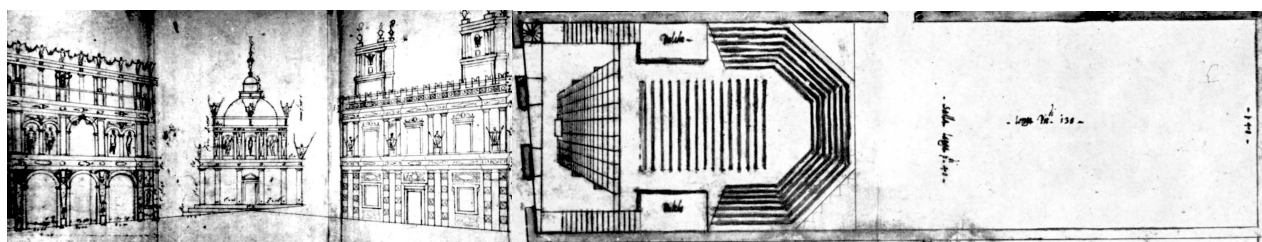


Figura 231: Perspectiva, *Il Tempio d'Amore*, 1565, Giovanni Batista Aleotti, Ferrara, Archivo de la ciudad de Módena.

Figura 232: Planta, teatro en la *Sala grande sopra la Caneva*, 1565, Giovanni Batista Aleotti, Ferrara.

teatro e finendo infine, lui, architetto, per farsi uomo di teatro nel senso di altissimo interprete di funzionalità specifi che e teatrali; e per queste inventando, o creando le premesse perché i suoi continuatori inventassero, forme e tecniche per i diversi problemi e le diverse parti dello spazio del teatro.

Explicar que *quadraturista* es un pintor especializado en la cuadratura, es decir en pintar paredes con motivos en perspectiva.

TANBURINI Helena, “Commedia dell’arte, Artisti i uomini di teatro”, *Culture Teatrali*, n° 15, 2006, pp. 7-14.

593.— *buon architetto, ma praticissimo ingegnere (pensava ad Aleotti), che altre volte abbia fatta sperienza di sé nell’uso delle macchine; che veramente è un arte, la quale (...) ha bisogno di lunga pratica e di cervello molto isquisito. Un valentuomo farà non solo l’opera eccellentissima, ma la spesa molto minore, perciocché con vilissime e minutissime cose sogliono per lo più questi tali rappresentar i loro miracoli.*

(Traducción propia).

Algunas de las características de Aleotti descritas por Guarini en su carta a Vincenzo Gonzaga, incluidas en la carta de presentación de la propuesta conjunta para un trabajo.

Guarini *Opere*, comisariada por Guglielminetti, Turín: UTET, 1971, pp. 131-132.

Citado en MAZZONI, Stefano, *L’Olímpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998), p. 71.

594.— *grandioso torneo «Il Tempio d’Amore», (...) rivela una struttura scenografica con scambiamiento a vista, e nell’assetto del teatro con gradinata semicircolare allungata e «colonne» di separazione tra i gradi e lo spazio scenico, elementi tutti di eccezionale modernità.*

Altrettanto importante ci sembra la pianta del teatro «della Comedia», forse preexistente al 1565, ma certo in occasione delle nozze ristrutturato, come emerge de alcune antiche cronache e dai registri de spese della Munizione dúchale.

Ibid., p. 334.

«*Il Tempio d'Amore* fue una obra montada de manera efímera por Torcuato Tasso para conmemorar el casamiento de Alfonso duque de Ferrara con Bárbara de Austria (1565) en el patio jardín del palacio, con grandes y amplias gradas en forma de hemiciclo rodeando la pista abierta y un gran decorado situado al otro lado. G. B. Aleotti, que sería el arquitecto del Teatro Farnesio, comenzó su carrera trabajando para Cornelio Bentivoglio, una de las figuras clave relacionadas con este tipo de torneos. De no haber sido por el eclipse de la dinastía d'Este, dicho teatro se habría construido en dicha ciudad.»⁵⁹⁵

En 1598, Aleotti trabajó en la puesta en escena de la obra del *Pastor Fido* (Mantua) y unos años después (1605 o 1606), construyó por encargo también de Enzo Bentivoglio, un teatro en Ferrara para la Accademia degli Intrepidi. Se trata de uno de los primeros ejemplos de teatros estables en Italia, pero a diferencia del teatro de Sabbioneta, no era un teatro creado ex novo, sino que en su construcción se aprovechó la edificación existente de un granero para crear *in forma de bellissima arena* un teatro⁵⁹⁶ (existe un diseño atribuido por A. Cavicchi a Aleotti en el Archivo di Stato de Módena).⁵⁹⁷ (Fig. 233) Aleotti empleó en el Teatro degli Intrepidi algunos de los elementos que iban a ser característicos del teatro y la ópera modernos: además de prescindir de una escena fija, amplió su tamaño en todas sus dimensiones para alojar la maquinaria necesaria y poder así utilizar escenas móviles; enmarcó la escena mediante un arco escénico de carácter monumental, con profusa decoración y diseñó una cávea en U, rematada con una galería superior con asientos. *Este edificio, que conocemos en todos sus detalles, es de fundamental importancia ya que contiene, ahora completamente desarrollado, todos los componentes que encontrarán una implementación más precisa y ampliada en el Teatro Farnesio.*⁵⁹⁸ En 1626, el Teatro degli Intrepidi fue restaurado por Guitti, quien introdujo nuevos elementos mecánicos, y posteriormente por Carlo Pasetti en 1660, quien cambiará el nombre por el de teatro Obizzi. Todas estas obras de puesta al día del teatro corroboran la velocidad de los avances tecnológicos que estaban teniendo lugar en un momento fundamental para la historia del teatro. El teatro Obizzi acabó sus días destruido por un incendio en 1679.

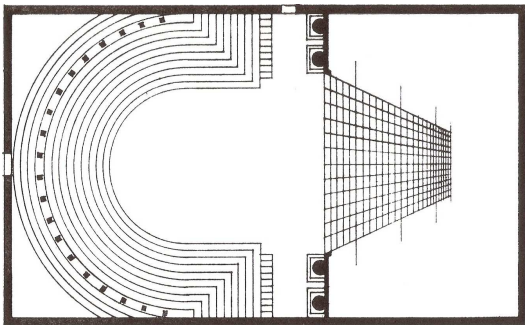


Figura 233: Planta del Teatro degli Intrepidi, 1605, Giovanni Battista Aleotti, Ferrara.

595.— STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Madrid: Alianza Forma, 1988, p. 65.

596.— FRIZZI, A., *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara: Pomatelli, 1796, V, p. 43.

597.— Descubrimiento presentado por el propio Cavicchi en la conferencia “Teatro monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese”, en *Monteverdi e il suo tempo*, Verona: Relazioni e Comunicazioni, 1996, pp. 139 y sigs. Citado en CAVICCHI, Adriano, “Il teatro Farnese di Parma”, *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. XVI, 1974, pp. 333-342, p. 341, nota 9. (Última visita: 20/05/2021).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974>

598.— *Questo edificio che conosciamo in tutti i particolari, è di fondamentale importanza in quanto contiene, ormai completamente sviluppate, tutte le componenti che troveranno una più precisa, ingigantita attuazione nel teatro Farnese.*

Ibid., pp. 335-336.

El teatro Farnesio se colocó a la vanguardia de las salas europeas. Se trata de un espacio creado, frente a lo que antes era habitual, con un carácter de permanencia, y que su ideólogo Enzo Bentivoglio -con la aquiescencia del duque- planeó como desafío frente al liderazgo ejercido por la capital medicea dentro del panorama del teatro cortesano italiano. *En la base del proyecto Farnesio, además de los aspectos políticos entre las casas Médici-Farnesio, recientemente estudiadas, está la idea de un desafío premeditado, dirigido por Enzo Bentivoglio, del ambiente teatral de Ferrara contra el florentino*⁵⁹⁹. Para su inauguración se debió esperar diez años más, hasta finales de diciembre de 1628 : Ranuccio I nunca lo pudo ver inaugurado ya que murió en 1622. Los festejos de apertura del teatro consistieron en la celebración del enlace matrimonial entre Odoardo I Farnesio (1612-1646) y Margarita de Médici (1612-1669), ambos de dieciséis años (la negociación de esa boda había comenzado en 1615, trece años antes, cuando los novios tenían tres años). Las celebraciones duraron varias semanas y *se encuentran entre las más suntuosas de todo el siglo XVII*⁶⁰⁰. Comenzaron con un recibimiento extramuros del cortejo de la novia, a la que hicieron pasar bajo un arco triunfal, el mismo empleado para recibir a la madre de Odoardo veintiocho años antes. Tras la unión nupcial, la pareja desfiló bajo un nuevo arco triunfal, en este caso de mampostería, para luego acceder al Palazzo d'Imeneo e Venere, proyectado por el arquitecto Girolamo Rainaldi. En dicha construcción temporal se representó un combate militar.

El resto de los festejos tuvieron que posponerse durante varias jornadas por la caída de una abundante nevada. Tras su reanudación, la comitiva visitó los principales edificios de la ciudad, siendo recibidos por las autoridades religiosas y civiles para, tras haber pasado bajo cinco arcos de triunfo en total y haber asistido a varios banquetes, alcanzar finalmente el palacio de la Corte. Allí, en la Sala de'Tedeschi, se celebraron seis majestuosos bailes y, en un teatro provisional erigido en el patio principal, se representó la fábula *Aminta* de Torquato Tasso y cinco intermezzi de Ascanio Pio, musicados por Claudio Monteverdi. (Fig. 234) y (Fig. 235) Ese teatro provisional tenía una geometría de doce lados, eliminándose varios de ellos para alojar una escena de 30 metros de profundidad, posiblemente inspirada en el teatro provisional erigido en Ferrara por Aleotti en 1565 (ver Fig. 220). Sobre el graderío de la cávea se levantaban dos pisos de galerías a las que se accedía por cuatro escalinatas externas. En el centro de la orquesta se erigió un palco móvil para alojar a los novios, idea que, gracias a su éxito, fue copiada en el teatro de la Pérgola de Florencia y en la Salle des Machines de París. Los fastos terminarían con la representación/torneo *Mercurio e Marte*, dirigida por Claudio Achillini y con música de Monteverdi, acogida en el gran Teatro Farnesio. *Con este último golpe de efecto se puso final al festejo nupcial de diciembre de 1628 que había transformado en un escenario a toda la ciudad, sus calles, plazas y caminos*⁶⁰¹.

599.— *Alla base dell'impresa del Farnese, oltre ad aspetti politici tra le case Medici-Farnese, recentemente studiati, è l'idea di una sfida premeditata dell'ambiente teatrale ferrarese, capeggiato da Enzo Bentivoglio, contro l'ambiente teatrale fiorentino.*

Ibid., p. 336.

600.— *qui compte parmi le plus somptueuses de tout le XVII siècle*

LAVIN, Irving, *Lettres de Parmes (1612, 1627-28) et débuts du Théâtre baroque*, en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París: C.N.R.S., 1968, pp. 105-159, p. 105.

601.— *Con questo ultimo colpo di scena, terminò il festeggiamento nuziale del dicembre del 1628, che aveva trasformato in teatro l'intera città, le vie, le piazze e le strade .*

MAGRI, Francesca, "Odoardo Farnese, il duca guerriero", pp. 43-61, p. 51, en *Il DOVERE della FESTA. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, catálogo de la exposición comisariada por Francesca Magri, Carlo Mambriani, Alessandro Maalinvèrni y Chiara Travisonni, (Palazzo Cossi Bocchi, Parma 6 de octubre-16 diciembre 2018). (Última visita: 03/06/2022)

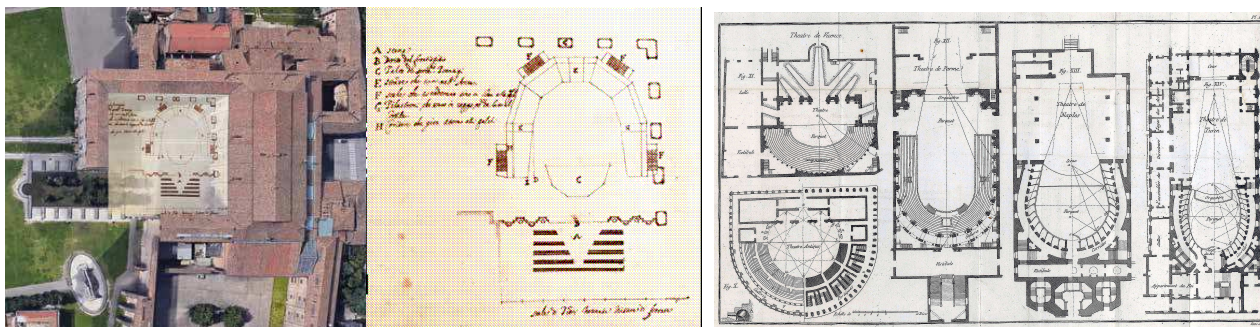


Figura 234: Fotomontaje del teatro en el patio del Palazzo della Pilotta, 1628, Francesco Guitti.

Figura 235: Planta del teatro en el patio del Palazzo della Pilotta, 1628, Francesco Guitti.

Figura 236: Plancha comparativa a escala de la planta de distintos teatros (Olímpico de Vicenza, primero por la izquierda, arriba, y Teatro Farnesio, segundo por la izquierda) *Essai sur l' Architecture Théâtrale*, 1782, Pierre Patte.

«Tal vez más que el Teatro Farnesio, de distintas formas vinculado a la antigüedad, el teatro temporal al aire libre construido por el ferrarense Francesco Guitti en el patio de San Pietro Martire en el Palazzo della Pilotta, presentaba elementos de decisiva novedad que anunciaban el sistema de distribución del futuro teatro a la italiana: no sólo se organizó el escenario como en el teatro principal, con las bambalinas detrás del arco escénico, sino que el numeroso público se alojaba en una doble grada de amplios palcos, uno sobre otro, a los que se accedía por un corredor flanqueado por cuatro escaleras que «van de abajo a arriba del edificio». También es interesante la forma de estos palcos, que se estrechan hacia el escenario «para que los espectadores puedan evitar a los demás y tengan la oportunidad de ver mejor», una solución que anticipa la forma de campana de muchos teatros barrocos.»⁶⁰²

Las medidas del Teatro Farnesio son 87 metros de largo por 32 de ancho y 22 de alto. Se trata de un teatro de considerable tamaño, tanto en la sala como la escena. (Fig. 236) Especialmente importante es el tamaño de esta: la apertura del arco escénico de 12 metros permite la visión de una perspectiva con una profundidad de alrededor de 40 metros, casi equivalente a la longitud de la sala. Ese tamaño de escena, desconocido hasta el momento, viene marcado por el deseo del duque de incluir la más majestuosa maquinaria escénica que se hubiera conocido, creando un modelo de teatro que será ampliamente imitado.

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjS17iI4JD4AhWDP-wKHTdUBGAQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazionecrp.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2FII-Dovere-della-Festa-catalogo-def.pdf&usg=AOvVaw1Tj-Rs4yiWVuvyQ_nh0fuY

602.— *Forse più del Teatro Farnese, variamente legato all'antico, quello temporaneo all'aperto, realizzato dal ferrarese Francesco Guitti nel cortile di San Pietro Martire in Pilotta, presenta elementi di decisa novità che annuncia il sistema distributivo della futura sala teatrale all'italiana: non solamente il palcoscenico era organizzato come nel teatro superiore con le scene libere piatte dietro all'arcoscenico, ma il numeroso pubblico era ospitato in un doppio ordine di larghi palchi sovrapposti, ai quali si accedeva attraverso un «corritore» affiancato da quattro scale che «vanno dal fondo alla cima della fabrica». Interessante è anche la forma dei palchi di testa, che si restringono verso il palcoscenico «perché gli spettatori si sfugono l'uno con l'altro et habiano occasione di meglio vedere», soluzione che anticipa la forma a campana di tanti teatri barocchi.*

ADORNI, B., copia del documento de Francesco Guitti, en *Il DOVERE della FESTA. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, catálogo de la exposición comisariada por Francesca Magri, Carlo Mambriani, Alessandro Maalinverni y Chiara Travisonni, (Palazzo Cossi Bocchi, Parma 6 de octubre-16 diciembre 2018). (Última visita: 03/06/2022)

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjS17iI4JD4AhWDP-wKHTdUBGAQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazionecrp.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2FII-Dovere-della-Festa-catalogo-def.pdf&usg=AOvVaw1Tj-Rs4yiWVuvyQ_nh0fuY

El ingreso se hace desde una arcada situada debajo del teatro a la que llegaba el público en carruaje, una novedad que tendría gran éxito. (Fig. 237) Después de abandonar el coche de caballos y subir un tramo de escaleras, se entraba en el edificio, (Fig. 238) para coger una escalera imperial, la primera en Italia, y subir por espacio majestuoso abovedado y lleno de luz hasta la primera planta, donde se encontraba de frente una imponente puerta en forma de arco enmarcada entre columnas corintias y coronada por el escudo de armas de los Farnesio. (Fig. 239) y (Fig. 240) Este acceso estaba flanqueado por otras dos puertas, hoy cegadas. La secuencia desde el momento en que el espectador entra en el edificio hasta el ingreso en la sala es tal, que el visitante logra tener una experiencia única. *Incluso la transición del exterior al interior en el Teatro Farnesio es motivo de su especial puesta en escena y arquitectura*⁶⁰³.



Figura 237: Vista del acceso para carruajes, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 238: Vista de la entrada al edificio, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 239: Vista del espacio que la aloja a la escalera imperial, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 240: Vista de la puerta de acceso a la sala en la actualidad, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Tras cruzar la puerta de entrada, el espectador se encuentra debajo del graderío. (Fig. 241) A ambos lados hay dos escaleras, a las que se accedía directamente por las puertas laterales, hoy condenadas. Estas escaleras conducen a las plantas superiores, desde donde las mujeres sentadas en unas gradas colocadas detrás de la arcada seguían el espectáculo, algo parecido a lo que se puede distinguir en la planta del Teatro degli Intrepidi. (Fig. 242) El ángulo de visión que tendría este sector del público de los espectáculos, especialmente si se desarrollaban en la arena, semejaría al que se tendría desde un balcón volcado sobre una plaza o al de los espectadores que ocupaban las arcadas superiores de los teatros y anfiteatros clásicos romanos. Otra posibilidad para acceder a los graderíos, era seguir de frente, cruzando por debajo de la estructura que sostiene la cávea, y llegar directamente a la arena. Desde allí se accedía al graderío mediante cuatro escaleras dispuestas simétricamente: dos colocadas a ambos lados del palco real y otras dos -existentes también en el Teatro degli Intrepidi- en la zona de remate de dicho graderío en U. (Fig. 243) En el camino de acceso bajo el graderío se encuentran otras dos escaleras, en este caso de caracol, que dan paso al palco real desde donde la familia del duque y sus invitados de honor veían el espectáculo. Este palco tiene la forma regular de una plataforma y recuerda a las que se colocaban en los graderíos de los teatros de la Antigüedad para acoger el trono del sumo sacerdote y posteriormente al emperador. Existía también la opción de acceder a las localidades de la cávea desde las zonas laterales, todavía debajo del graderío, mediante otras dos escaleras de un tramo situadas en ambos brazos de la U, donde se pasa del trazado recto al curvo. Este es un sistema de accesos similar al utilizado en la Antigua Roma,

603.— *Der Übergang von Außen nach Innen ist in Farnese sogar der Gegenstand einer eigenen Inszenierung und einer eigenen Architektur.* HASS, Ulriche, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 282.

aunque aquí este desarrollado de una manera más rudimentaria, por razones obvias de tamaño y número de asistentes. Es importante resaltar el sistema de circulaciones del Teatro Farnesio, con pasillos y escaleras de distintas características, dotado de una complejidad desconocida en ningún teatro construido desde el tiempo del Imperio Romano y común desde entonces en la mayoría de los teatros posteriores. Aunque aún no es este un sistema totalmente resuelto la homogeneidad de los espectadores, casi todos pertenecientes a la Corte del Duque, hace que funcione de una manera eficaz.

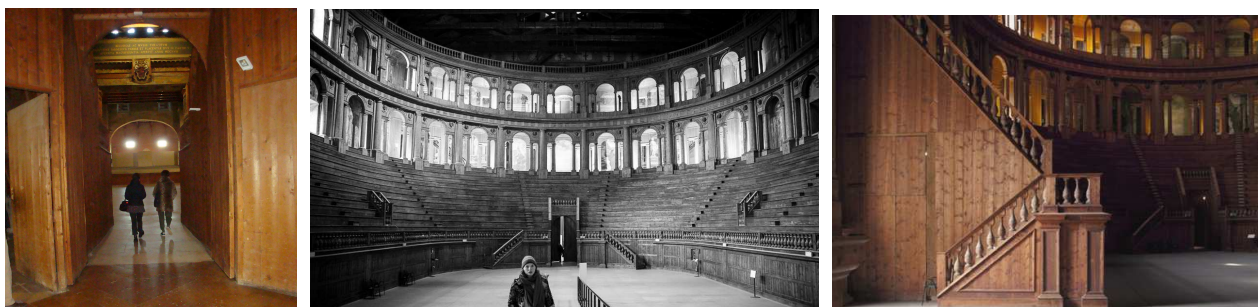


Figura 241: Vista de la entrada bajo el graderío, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 242: Vista del graderío y la logia de remate, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 243: Vista del acceso al graderío desde la orquesta, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

La cávea adopta la forma de U para poder acoger más público, semejante a la que Aleotti planteó en el Teatro degli Intrepidi, pero a diferencia con aquel, los brazos de la U no presentan un quiebro en ambos extremos (aunque en el diseño original del proyecto de Aleotti sí se producía), haciendo que casi la mitad del público quede enfrentado a la otra mitad: el 79% de las localidades resultan insatisfactorias respecto a las condiciones de visibilidad.⁶⁰⁴ (Fig. 244) Esa disposición logra un efecto muy repetido durante el Barroco: el de convertir a la propia audiencia en parte del espectáculo. En la parte central del graderío, directamente enfrentado a la escena, se sitúa un gran estrado reservado para la familia del duque. Este elemento es sobre el que gravita el conjunto del teatro y marcará una línea a seguir por todos los teatros posteriores, especialmente los de las monarquías absolutas.

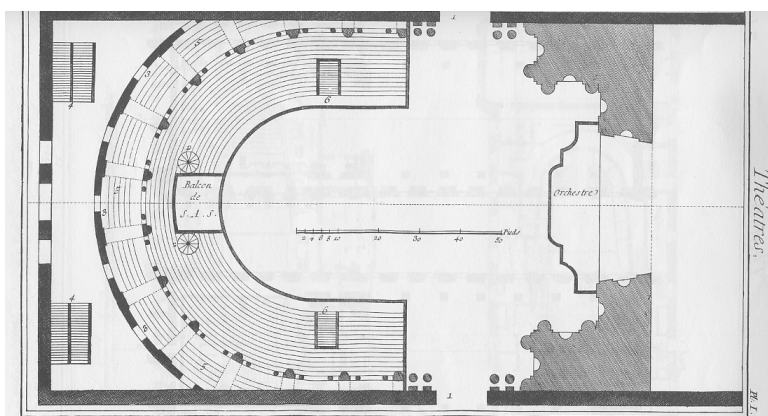


Figura 244: Planta del Teatro Farnesio, *Encyclopédie*, figura 27, 1754, Benard Fecit, Biblioteca Palatina de Parma.

604.— Dato aportado por George Izenour en su estudio sobre las condiciones acústicas y visuales de los teatros a lo largo de la historia. IZENOUR, George: *Theatre Technology*, Nueva York: Mac Graw-Hill, 1978, capítulo II

El graderío está rematado por dos logias superpuestas sostenidas por órdenes serlianos -el inferior es dórico y el superior es jónico-, coronadas por una barandilla sobre la que, originalmente, se disponían estatuas, como en el teatro Olímpico de Vicenza. El orden serliano, que nace de combinar arcos de medio punto con vanos adintelados, es un motivo habitualmente utilizado en las fachadas exteriores de los edificios y en logias, como en la Biblioteca Marciana de Sansovino o en la Basílica palladiana de Vicenza, retomando una vez más la idea de un interior que se asemeja a un exterior. (Fig. 245) y (Fig. 246) Estas logias actúan como remate de la cávea, al igual que lo hacían en los teatros Olímpicos de Vicenza y Sabbioneta, pero aquí este elemento tiene dos pisos, lo que recuerda claramente a la solución palladiana del Palazzo della Ragione, tanto formal como conceptualmente. El arquitecto situó detrás de esa 'celosía' cuatro filas de gradas, aumentando la capacidad del aforo y logrando una solución que se puede definir como antecesora de los palcos, aunque todavía sin tener el carácter de exclusividad e intimidad que tendrán posteriormente. (Fig. 247) y (Fig. 248)

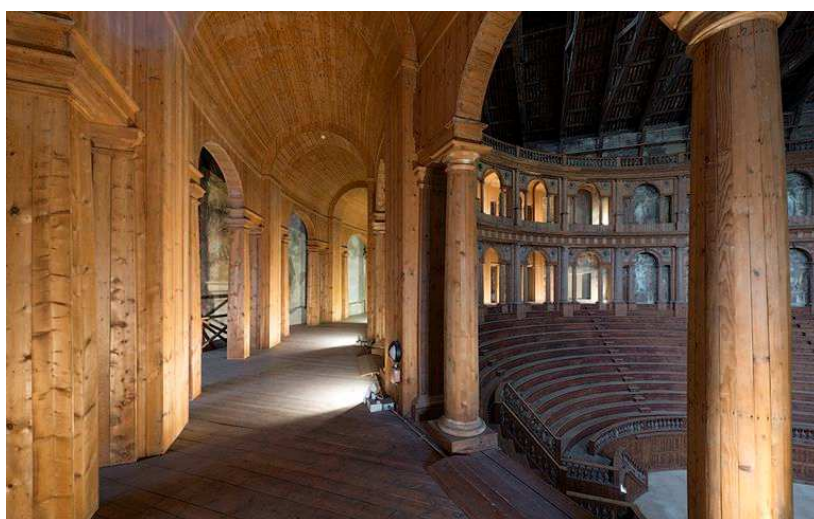
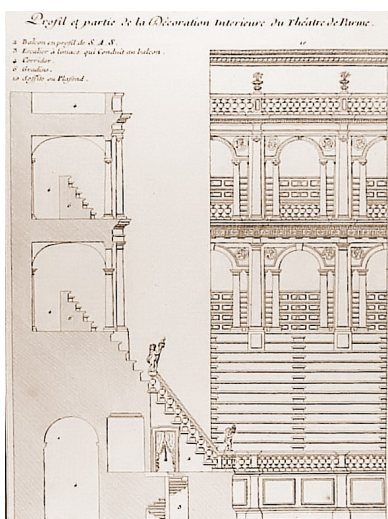


Figura 245: Vista de la Basílica Palladiana o Palazzo della Ragione, 1549, Palladio, Vicenza.

Figura 246: Fachada principal de la Biblioteca Marciana, 1537-1553, Jacobo Sansovino, Venecia.

Figura 247: Sección y alzado del graderío, Teatro Farnesio, Gabriele-Pierre-Martin Dumont.

Figura 248: Vista de la logia del primer piso, con las escaleras a la izquierda en la actualidad, Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Entre la información gráfica de la que se dispone sobre la construcción de la sala, existe una variación en el número de arcos que componen la fachada interior del teatro. En el teatro acabado, el número de arcadas es de 17 frente a las 13 del proyecto original, algo que afecta a las proporciones del espacio. (Fig. 249) En la Biblioteca Comunale Ariostea de Ferrara se conservan cuatro planos que han permitido a los estudiosos determinar que son una copia realizada por el arquitecto romano Pier Paolo Coccetti a principios del siglo XVIII, entre 1715 y 1725. También se sabe que su autor atribuía los planos originales, sin lugar de dudas, a Aleotti. El único problema es que esos planos no corresponden con el proyecto construido, ya que refleja un menor número de arcadas y se aprecian otras diferencias menores, como la manera de solucionar el encuentro entre las logias y el arco escénico. Tampoco aparece en esa copia ninguna referencia a su autor, lo que dió lugar a numerosos equívocos entre los estudiosos del siglo XVIII, por ejemplo al afamado Francesco Algarotti (1712-64) o al tratadista Francesco Milicia (1725-98), que atribuyeron la autoría del teatro a otros arquitectos, como Palladio o Bernini. Esta confusión duró hasta que se encontraron los planos firmados por Aleotti que sirvieron de base para la copia de Coccetti, hoy en la Biblioteca Universitaria de Bolonia. (Fig. 250) y (Fig. 251)

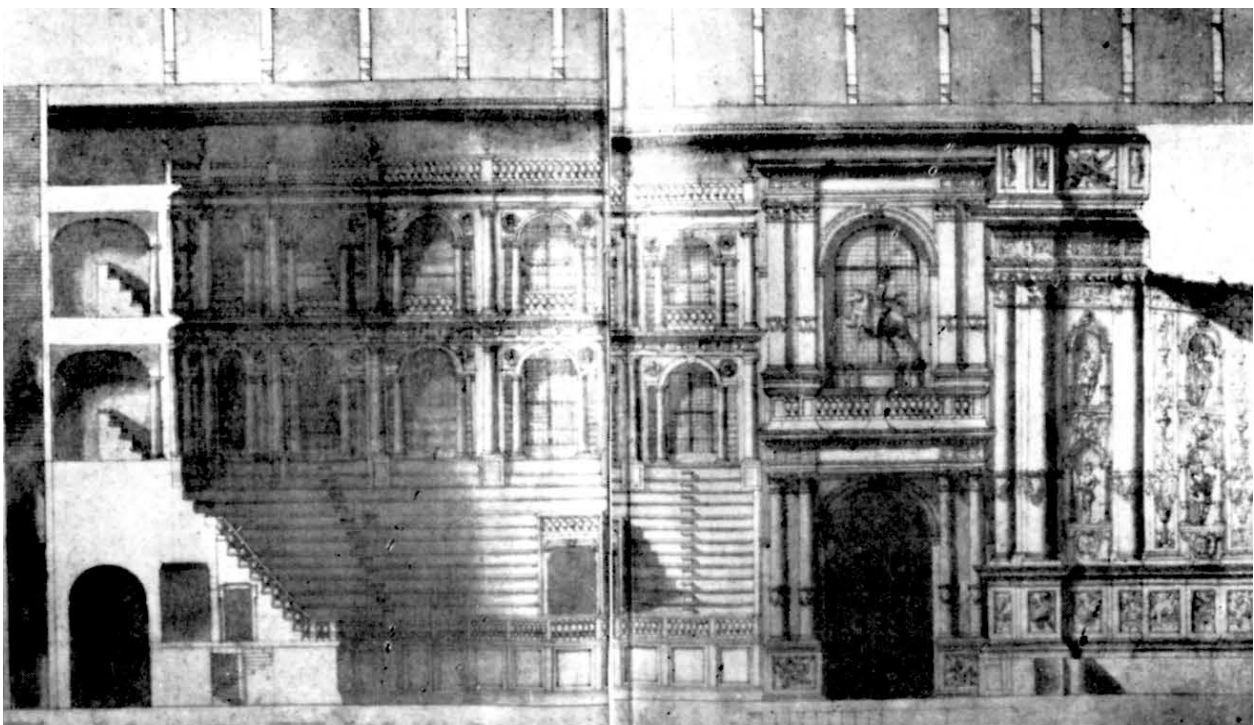
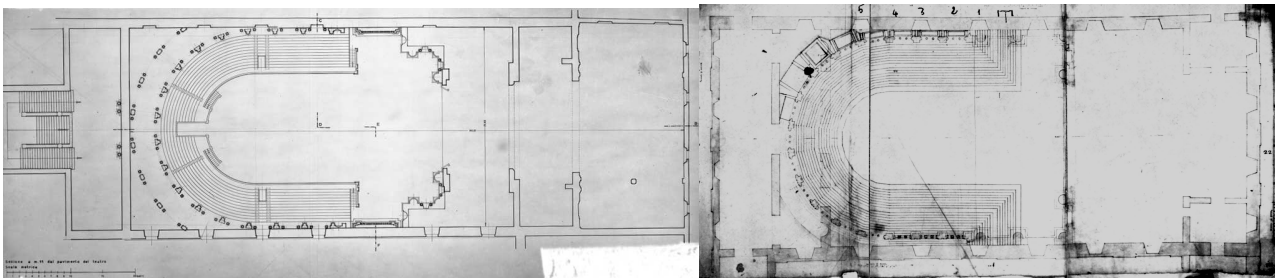


Figura 249: Planta del proyecto de restauración del Teatro Farnesio en el siglo XX, Biblioteca Palatina de Parma.

Figura 250: Planta firmada por Aleotti del Teatro Farnesio, ms. Cl. I^a n^o 763, Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara.

Figura 251: Sección del proyecto original del Teatro Farnesio, ms. 143, anónimo, Biblioteca Universitaria de Bolonia.

Cavicchi, con respecto al tema de los planos, considera que:

«Es muy probable que Coccetti tuviera otra copia de este dibujo con la firma del arquitecto. Las proporciones estructurales del proyecto Bolognese-Coccetti (dibujo del proyecto que se encuentra en Biblioteca Universitaria de Bolonia, de ahí esa denominación) son mucho más racionales que las del Farnesio construido; se sospecha que Coccetti identificó en estos dibujos la «verdadera simetría y proporciones» del proyecto del Farnesio; esta consideración, unida a la idea de Aleotti del Teatro degli Intrepidi, con la cual comparte la forma del graderío, autoriza a suponer que podemos estar ante la idea original del Farnesio, alterada posteriormente durante su realización.»⁶⁰⁵

De la comparación de la información gráfica que se conoce del teatro se pueden obtener algunos indicios interesantes: el proyecto original se ubicaba en un espacio más reducido, alrededor de una séptima parte más pequeño, lo que hace que el número de arcadas fuera menor; los accesos en el proyecto original eran tres, frente al único actual (observar como en la planta firmada por Aleotti, ver Fig. 241, existe un espacio/recibidor antes de acceder al teatro); el graderío acometía en ángulo recto contra el muro del edificio frente a la solución actual en el que no llega a tocarse con él (en el plano firmado por Aleotti el graderío se dividía en dos sectores y tenía algún escalón más, por lo que ocupaba más espacio y complicaba la circulación por debajo de la logia); había una sección de asientos sobre la estructura del techo del segundo piso de la logia, que hoy no existe; las ventanas no estaban en correspondencia con los huecos de las arcadas; y la solución del espacio de transición entre la escena y la sala funcionaba como una continuación de la propuesta formal utilizada en el arco escénico y no como una rotura planteada como un arco de triunfo, solución que lo une más a la sala que a la escena.

«La ampliación del teatro propuesta por Bentivoglio, tanto por razones de competitividad con los florentinos como para facilitar los torneos a caballo, consiste, probablemente, en la adición de dos arcadas a cada lado y en la construcción de un edificio entre bastidores, que de hecho aumenta el tamaño del escenario en dos tercios, a fin de permitir el almacenamiento de maquinaria y escenografía.»⁶⁰⁶

De las palabras de Cavicchi se puede deducir que la decisión de aumentar el tamaño del teatro provenía de Enzo Bentivoglio, y con ella se buscaba aumentar la magnificencia del espacio y de los espectáculos que el teatro podía alojar. Esta en una medida que el autor achaca al ambiente de competitividad que existía entre las distintas cortes italianas, en este caso concreto entre la corte de Parma y la de Florencia. Con la inauguración oficial del Teatro Farnesio en 1628, se puede decir que el *tournoi á thème* había entrado en su fase barroca. La representación era un pretexto para una transformación tras otra del escenario, culminando con la propia pista inundada por el juego final del agua. Se sabe por algunos relatos

605.— *È molto probabile che il Coccetti abbia avuto un'altra copia di questo disegno con la firma dell'architetto. Le proporzioni strutturali del progetto Bolognese-Coccetti sono molto più razionali del Farnese costruito; viene il sospetto che nella «vera simetria e proporzioni» il Coccetti identificasse la relata progettuale del Farnese in questi disegni; questa considerazione collegata all'idea aleottiana del Teatro degli Intrepidi, con quale è comune lo sviluppo della gradinata, autorizza la supposizione che ci si possa trovare di fronte all'idea originale del Farnese, in seguito alterata in fase di realizzazione.*

CAVICCHI, Adriano, "Il teatro Farnese di Parma", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. XVI, 1974, pp. 333-342, p. 337. (Última visita: 20/05/2021).

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974>

606.— *L'ampliamento del teatro proposto dal Bentivoglio, sia per scopi di competitività coi fiorentini, sia per agevolare i torneanti a cavallo, consiste probabilmente nell'aggiunta di due arcade per parte e nella costruzione di un edificio di retropalco, che di fatto aumenta la grandezza del palcoscenico di due terzi, al fine di consentire i depositi di machina e di scene.*

Ibid., p. 339.

que el día de la inauguración el duque asistió al espectáculo de la naumaquia montado en una barca.⁶⁰⁷ En la asamblea de los dioses en el escenario, más de cien personas parecían estar colgando de las nubes.⁶⁰⁸

«(...)La majestuosidad del proscenio embelesa la vista, la belleza de la arquitectura, la imprecisión de la pintura, la vivacidad de la escultura alimentan el alma, donde se representó el torneo Mercurio y Marte, escrito por Claudio Achillini y musicado por Claudio Monteverdi, espectáculo en el que participaron los nobles y el propio esposo, Odoardo Farnesio, sentado en el carro de Neptuno entre tritones, dioses y monstruos marinos, que invitó a las olas del mar a salir y entonces se oyó un gran ruido de agua que brotaba de dos lados del proscenio y de repente todo la orquesta se llenó de agua, que alcanzó el nivel del segundo piso del teatro.»⁶⁰⁹

Lo que no existía en la sala era un foso para la orquesta, por eso se levantaba delante de la escena y sobre la arena un parapeto portátil para acoger a los músicos (ver Fig. 234).⁶¹⁰ Con ello, no sólo se lograba esconderlos, sino también protegerlos del agua o de los animales en algunos de los espectáculos de teatro multidisciplinar. Este parapeto estaba rodeado con unas escaleras móviles que comunicaban la orquesta y la escena, ligando los dos espacios dedicados a la representación. Esta solución de unión provisional entre el espacio de la representación y la orquesta la podemos rastrear en otros teatros anteriores: existe un grabado de Callot de 1616 del teatro degli Uffizi donde se puede observar la unión entre escena y platea a través de una escalinata curva con sendas rampas en los laterales.(ver Fig. 138) Otro ejemplo de esta solución es el teatro en la Sala Grande del Palazzo Ducale, diseñado también por Aleotti, donde primero se plantea una escalinata móvil (1612), para después ser adoptada como solución permanente (1624).

La arena tenía dos partes o sectores: una rodeada por la cávea que se puede denominar como principal y la otra, entre esta y la escena, con forma rectangular, no muy profunda y del ancho de la sala. (Fig. 252) Esta zona viene complementada por otro espacio rectangular de menor tamaño, que correspondería con el proscenio en el teatro Olímpico de Vicenza. Esta solución recuerda en su concepción a la adoptada por Serlio en su teatro de Vicenza, pero se asemeja más al diseño del Teatro degli Intrepidi, aunque allí los

607.— FERRERO VIALE, Mercedes, “Feste delle Madame Reali de Savoia”, Torino, p. 26, *revista Seicento Settecento*, nº2 de María Bayarri Roselló, “Escenarios Piamonteses: el teatro barroco en la corte de los Saboya”, pp. 57-70, p. 58. (Última visita: 01/06/2022)

[https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sxsrf=ALiCzsbU2D_Xs1-](https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sxsrf=ALiCzsbU2D_Xs1-NBQ_CvAVcLXWg3CYb9g:1654100743807&q=revista+Seicento+Settecento,+n%C2%BA2+de+Mar%C3%ADa+Bayarri+Rosell%C3%B3,+Escenarios+Piamonteses:+el+teatro+barroco+en+la+corte+de+los+Saboya,&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwithIe61Yz4AhWzgmKHF2XCx4QBSgAegQIARA4&biw=1366&bih=615&dpr=1)

[NBQ_CvAVcLXWg3CYb9g:1654100743807&q=revista+Seicento+Settecento,+n%C2%BA2+de+Mar%C3%ADa+Bayarri+Rosell%C3%B3,+Escenarios+Piamonteses:+el+teatro+barroco+en+la+corte+de+los+Saboya,&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwithIe61Yz4AhWzgmKHF2XCx4QBSgAegQIARA4&biw=1366&bih=615&dpr=1](https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sxsrf=ALiCzsbU2D_Xs1-NBQ_CvAVcLXWg3CYb9g:1654100743807&q=revista+Seicento+Settecento,+n%C2%BA2+de+Mar%C3%ADa+Bayarri+Rosell%C3%B3,+Escenarios+Piamonteses:+el+teatro+barroco+en+la+corte+de+los+Saboya,&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwithIe61Yz4AhWzgmKHF2XCx4QBSgAegQIARA4&biw=1366&bih=615&dpr=1)

608.— STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Madrid: Alianza Forma, 1988, pp. 66-67.

609.— (...) *La maestà del proscenio rapisce l'occhio, la bellezza dell'architettura, la vaghezza della pittura, la vivezza della scoltura pasce si fattamente l'animo*, dove venne eseguito il torneo Mercurio e Marte, scritto da Claudio Achillini e musicato da Claudio Monteverdi spettacolo al quale parteciparono i nobili e lo sposo stesso, Odoardo Farnese, seduto sul carro di Nettuno tra tritoni, deità e mostri marini che invitò ad uscire i flutti marini e allora «s'udi strepito grande di acque, elevate fino il secondo grado esteriore del teatro

MAGRI, Francesca, “Odoardo Farnese, il duca guerriero”, pp. 43-61, p. 51, en *Il DOVERE della FESTA. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, catálogo de la exposición comisariada por Francesca Magri, Carlo Mambriani, Alessandro Maalinierni y Chiara Travisonni, (Palazzo Cossi Bocchi, Parma 6 de octubre-16 diciembre 2018). (Última visita: 03/06/2022)

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjS17iI4JD4AhWDP-wKHTdUBGAQFnoECAAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazioneicrp.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2FII-Dovere-della-Festa-catalogo-def.pdf&usg=AOvVaw1Tj-Rs4yiWVuvyQ_nh0fuY

610.— Irene Mamczarz *considera que es el primer caso que se produce en un teatro permanente, definiendo el espectáculo inaugural como una ópera-torneo, un género nuevo.*

Citado en HASS, Ulriche, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 284.

espacios rectangulares adyacentes a la escena tenían una profundidad menor. Su función aquí es la de permitir la entrada a los participantes en los torneos a través de un gran arco triunfal alojado en el muro lateral y la de servir como conexión con la sala del teatro menor adyacente, cuando este se construyó unos años después. (Fig. 253) A su vez, funciona como un lugar de transición, a modo de un visor que enmarca las imágenes producidas en la representación, entre sala y escena. (Fig. 254)

El segundo teatro, construido dentro del mismo palacio en 1689 por Stefano Lolli, era de un tamaño mucho más reducido, lo que hizo que su uso fuera más frecuente. (Fig. 255) Constaba de un graderío en forma de sector circular y de un piso de galerías: dos laterales que rodeaban la sala de forma alargada, y otra al fondo de la cávea. Enfrente de esta, había una escena con un espacio considerable para alojar tras ella escenografías y maquinaria. Hay que tener en cuenta que el tamaño del teatro principal y la complejidad de su maquinaria escénica obligaba a un despliegue importante de recursos presupuestarios y humanos para ponerlo en marcha, lo que explica que el número de espectáculos que tuvieron lugar en la sala grande se pueden contar con los dedos de la mano: solo nueve hasta 1732, a pesar de la magnitud de la operación de propaganda política, pero esto es debido a la situación económica por la que pasaba en ese momento el ducado de Parma, que era bastante delicada.

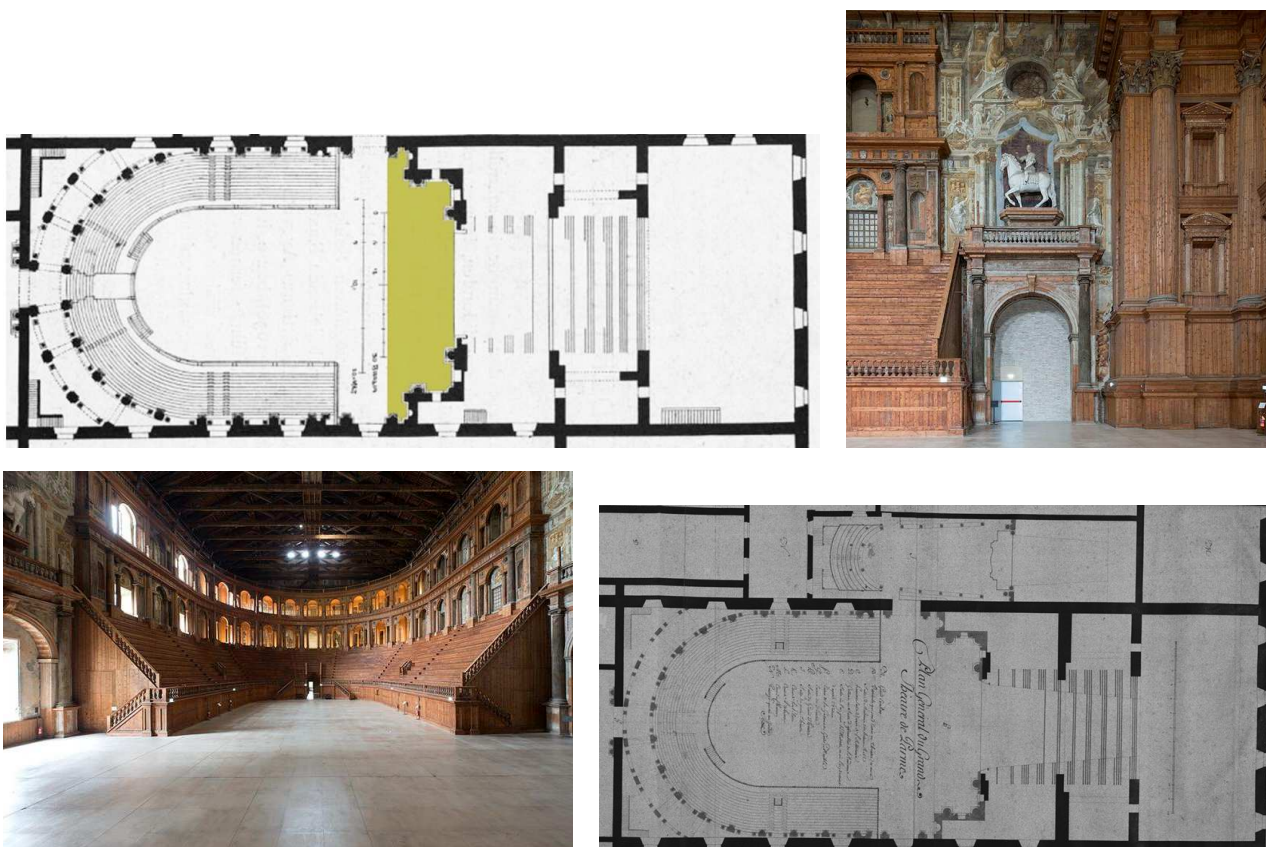


Figura 252: Zona del proscenio del Teatro Farnesio (Procedenci a Hammitzsch, M.), 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 253: Arco de triunfo que une las dos salas del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 254: Vista de la arena del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 255: Planta de los dos teatros, Palacio della Pillota, 1689, , Biblioteca Palatina de Parma.

«La acción de introducir al receptor dentro de la obra implica la emergencia necesaria del concepto de la cuarta pared como piedra angular y elemento determinante de una topología revisada de la comunicación».⁶¹¹

El arco escénico del Teatro Farnesio es un gran hueco adintelado de 12 metros de apertura, encuadrado por dos columnas, como en el Teatro degli Intrepidi, aunque aquí se plantea de una forma más elaborada: dos pilastras de orden gigante unidas por un arquitrabe enmarcan el conjunto en los laterales; en el siguiente diseño se vuelve a repetir esta solución, pero ahora son dos columnas las que se sitúan a los lados del arco escénico, lo que le confiere una gran presencia y dinamismo. (Fig. 256) Este es uno de los primeros ejemplos del uso del arco escénico: el primer caso conocido tuvo lugar en Siena en 1560, durante una representación de *L'Ortensia*. El muro del frente de escena es semejante al del teatro Olímpico de Vicenza, especialmente en cuanto a concepción espacial y decorativa, aunque con diferencias fundamentales: Aleotti, en el diseño del proyecto original, soluciona el conflicto en el encuentro entre sala y *versurae* tratando todo el frente de escena como una unidad. (ver Fig. 242) Este muro nace donde acaba el graderío de la sala y se va plegando y retranqueando hasta formar el arco escénico, rodeando lo que en Vicenza era el proscenio, por lo que no existe como espacio divisorio entre la escena y el público, sino que pasa a formar parte de la propia escena, convirtiéndose así en un lugar para la actuación, lo que hacía que su unión con el resto de la arena fuera más precisa. En el edificio actual, esta embocadura funciona como un espacio de transición entre sala y escenario, un arco escénico volumétrico que *define el límite entre la obra y el espectador, entre la ficción y la realidad*⁶¹²; (Fig. 257) algo más evidente en las imágenes antiguas, donde la presencia de esculturas redonda en esa idea del *frons scaenae* palladiano. (Fig. 258) Aleotti desplazó el *frons scaenae* al primer plano del proscenio, en lo que sería su mayor hallazgo.⁶¹³

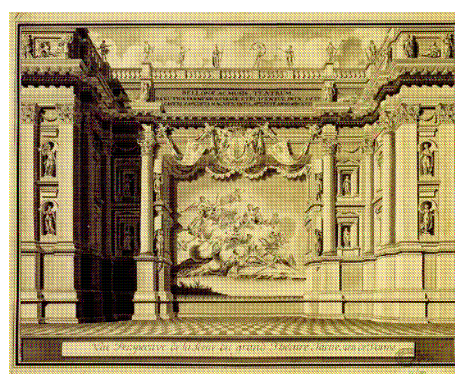
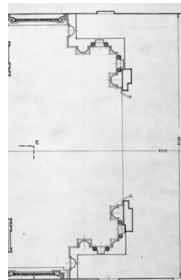
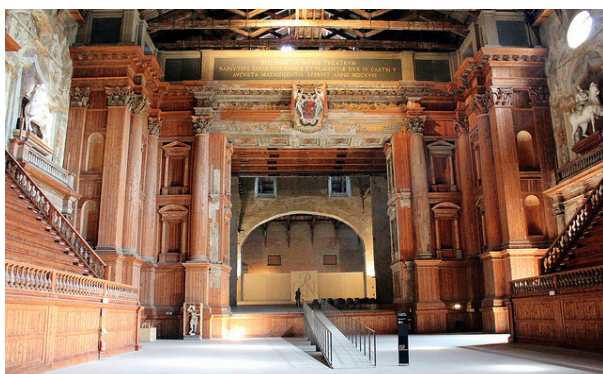


Figura 256: Vista del frente de escena del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 257: Detalle de la embocadura del frente de escena, planta del proyecto de restauración del Teatro Farnesio en el siglo XX, Biblioteca Palatina de Parma.

Figura 258: Vista del frente de escena, grabado del siglo XVIII, Paolo Fontanesi, Biblioteca Palatina de Parma.

611.— Ibid., p. 505.

612.— MITCHELL, W., *E-topía*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 38.

Citado en ROIG, Eduardo y MESTRE, Nieves, “De la cuarta pared barroca a las Google Glasses. Sintaxis topológica y precedentes de la Ciudad Aumentada”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Ediciones Complutense, 33(2), 2021, pp. 501-519, p. 505. (Última visita: 20/04/2022). <https://dx.doi.org/10.5209/aris.68822>

613.— Ibid., p. 511.

Hay que destacar la importancia que tuvo la decisión de enmarcar la escena mediante un arco escénico en volumen, algo que muchos estudiosos han hecho, pero en algunas ocasiones con distintos razonamientos. William J. Mitchell, en su libro anteriormente citado (ver nota anterior) sobre el «Entorno Aumentado» se remonta a este momento de la historia teatral para señalar como los arquitectos se *enfrentaron a la tarea de armonizar el espacio de la acción dramática y el espacio para el público, logrando tal combinación a través del proscenio*⁶¹⁴, algo que Esther Merino identifica, acertadamente según mi opinión, con el frente escénico y no con el proscenio. En lo que sí estoy de acuerdo con Mitchell es en el efecto que produjo colocar el frente escénico delante de la escena y no detrás como hasta ahora habido sido el caso. El educador y arquitecto australiano, conocido por la tarea de integrar la arquitectura y el diseño con la tecnología, lo explica de la siguiente manera: *(Aleotti) creó una estructura rectangular de madera con el escenario en un extremo, las butacas en otro y una abertura elaboradamente enmarcada con un telón en medio. Así se establecía la posibilidad de iluminar el escenario, oscurecer el auditorio y ofrecer al público la convincente ilusión de estar solos en la oscuridad, espiando a los personajes a través de una ‘cuarta pared’ virtual*⁶¹⁵. Este fue el primer paso de un proceso que llevará hasta la cuarta pared, el logro fundamental del teatro moderno basado en la desaparición del frente de escena.

La escena del Teatro Farnesio tiene 40 metros de profundidad. Dada la gran profundidad de ese espacio, se colocó una separación intermedia en forma de arco rebajado, que divide la caja escénica en dos zonas según su funcionalidad: la parte más cercana al público se destinaba, a modo de proescenio, a acoger a los actores y a las bambalinas; la más alejada es donde se localiza la compleja maquinaria escénica, complementada con más bambalinas. Este concepto escenográfico, mezclando las bambalinas con la maquinaria escénica, se convirtió en un componente indispensable en todos los teatros barrocos desde ese momento. (Fig. 259), (Fig. 260) y (Fig. 261) Otro elemento a destacar de la escena es el telón, fundamental para reforzar el efecto de sorpresa tan del gusto del teatro de la época, porque oculta la escenografía antes de que la representación comience y permite que el público, mientras socializaba o se orienta antes de alcanzar su localidad, permaneciera ajeno a la ficción. Este telón ya estaba incorporado a la estructura del arco escénico.

«El proscenio del Teatro Farnesio contaba además con un diseño que acentúa su condición de filtro, ideado como una auténtica fachada manierista, haciendo uso del lenguaje característico de la arquitectura urbana de la época. El espectador asistía verdaderamente a una escena que pretendía ubicarse en el espacio exterior. Los frescos y dos arcos del triunfo habrían de transformar este lugar en una plaza monumental idónea para el drama.»⁶¹⁶

614.— Ibid., p. 510.

615.— Ibid., p. 511.

616.— ROIG, Eduardo y MESTRE, Nieves, “De la cuarta pared barroca a las Google Glasses. Sintaxis topológica y precedentes de la Ciudad Aumentada”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Ediciones Complutense, 33(2), 2021, pp. 501-519, p. 512. (Última visita: 20/04/2022).

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.68822>

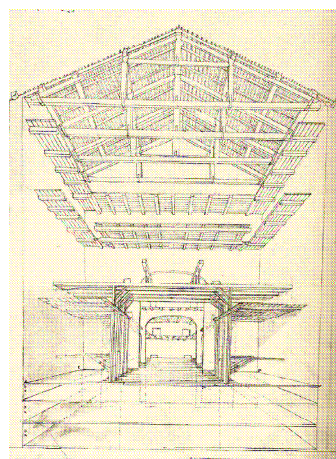
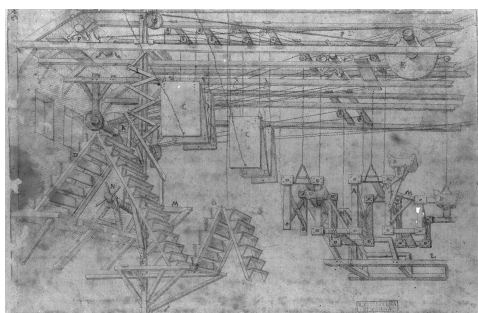
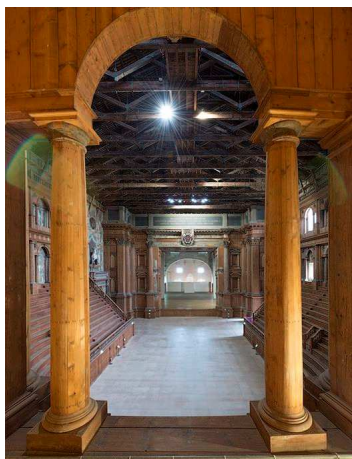


Figura 259: Vista del frente de escena desde la logia del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 260: Maquinaria teatral, dibujo del siglo XVII, Biblioteca Palatina de Parma.

Figura 261: Vista del interior de la caja escénica, siglo XVIII, Biblioteca Palatina de Parma.

«El teatro se inspira en parte en los modelos florentinos de Vasari y Buontalenti, que se consideran inigualables. Más bien, Aleotti recurre a un criterio ecléctico que mezcla motivos palladianos con reminiscencias de Sabbioneta y soluciones de estilo toscano. Sin embargo, la importancia del Teatro Farnesio es de orden técnico. Si el sincretismo estilístico y la variedad de las partes decorativas no son objetivamente evaluables hoy en día (debido al abandono en el que decayó la sala después de 1732, con la extinción de la familia Farnesio, y sobre todo por los daños infligidos en el edificio por el bombardeo de 1944), queda abundante documentación de primera mano, única en su género, de la sofisticada y complicada maquinaria para la manipulación de las escenas (véase la serie de dibujos conservados en la Biblioteca Palatina de Parma).»⁶¹⁷

El teatro fue construido en un tiempo muy breve con materiales típicos de la arquitectura efímera: madera de abeto rojo del Friuli, estuco, pintura y cartón piedra; todo imitando mármoles y piedras, consiguiendo abaratar así la construcción y crear la ilusión de algo 'irreal' tan propia del momento. Las tendencias teatrales del momento partieron de un mismo tipo de antecedentes relacionados, en gran medida, con el retorno a la cultura profana que se identificó de un modo especial con el teatro y la fiesta. Estos pasatiempos estaban asociados a ambientes cultos, cuya ambientación idealizada se intentó replicar en un contenedor del que se buscaba que fuera 'inmaterial'. El interior del teatro es una reinterpretación casi literal del aspecto de los recintos donde solían acogerse espectáculos en la Antigüedad romana: dos logias superpuestas sostenidas por distintos órdenes, que actúan como cierre y soporte de la cávea. Esta imagen se podría relacionar con la interpretación gráfica del teatro clásico vitruviano realizada por Cesariano (ver en concreto la sección, arriba a la derecha, marcada con un rectángulo rojo), (Fig. 262) en

617.— *Il teatro s'ispira in parti ai modelli fiorentini del Vasari e del Buontalenti, ritenuti probabilmente ineguagliabili. L'Aleotti si rifà piuttosto un criterio eclettici che fonde motivi palladiani con reminiscenze di Sabbioneta e soluzioni di impronta toscana. L'importanza del Teatro Farnese e tuttavia di ordine técnico. Se il sincretismo stilistico e la varietà dei parti decorativi non sono oggi obbiettivamente valutabili (per l'abbandono in cui la sala decadde dopo il 1732, con l'estinzione della famiglia Farnese, e soprattutto per i danni infertile dall'incursione area del 1944) rimane invece una abbondante documentazione di prima mano, unica nel suo genere, dei sofisticati e complicati macchinari per la manovra delle scene (testimoniali della serie di disegni che si conservano alla Biblioteca Palatina di Parma).*

ZORZI, Ludovico, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale, Storia dell'arte italiana, Vol. I, Questioni e metodi*, Previtali G. (cord.), Torino: Einaudi, 1979, pp. 419-463.

la que se puede interpretar la idea de un teatro dentro de un contenedor. El Teatro Farnesio fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, sufriendo los muros de la sala y las pinturas originales daños irreparables. (Fig. 263) Después de la reedificación de la sala, la impresión que se tiene en su interior es similar a la experimentada en los teatros Olímpicos: la de encontrarse dentro de un contenedor donde se produce una mezcla de lenguajes, técnicas y materiales que juegan constantemente a engañar al ojo. Las logias, la decoración de los paramentos y la grada -que se asemeja a un mueble posado sobre el suelo- remiten a un contenedor que adopta el aspecto de un teatro all´Antica a cielo abierto. (Fig. 264)

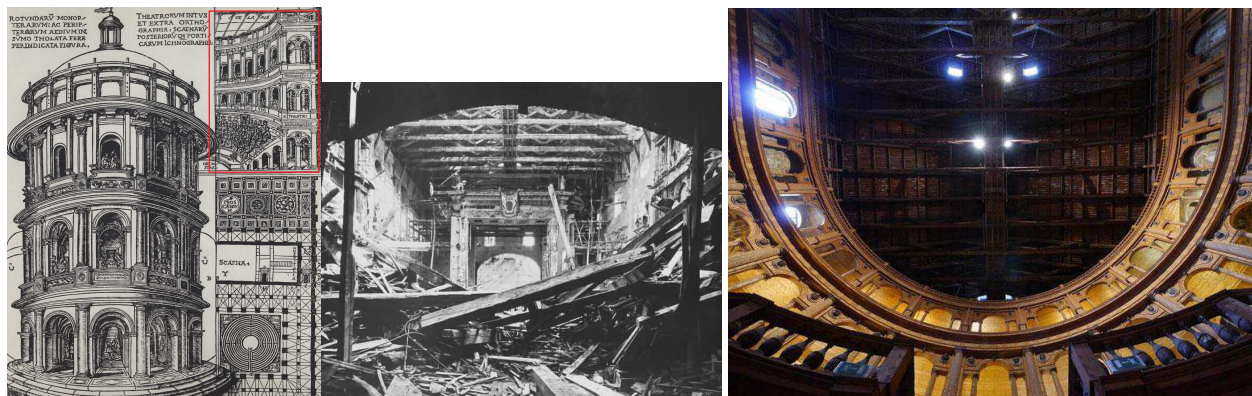


Figura 262: Descripción de planta, exterior y interior de un teatro antiguo , 1521, Cesario Cesariano, (elaboración propia).

Figura 263: Vista del techo y del perímetro de la cávea del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

Figura 264: Estado del edificio el 13 de mayo de 1944.

La decoración interior del teatro transforma los paramentos en soporte de imágenes que emplean un lenguaje simbólico, alegórico-mitológico, esta está concebida como un mensaje de propaganda política, donde se mezcla escultura, arquitectura y pintura. (Fig. 265) Especialmente interesante es la que se desarrolla en la franja, de apenas ocho metros, que separa los extremos del graderío y la escena. En este espacio libre, a cada lado del frente escénico, se encuentran dos arcos triunfales que se desarrollan en tres niveles, que a su vez se corresponden con la altura del graderío y el de las dos plantas de arcadas respectivamente. (ver Fig. 252) En la parte baja, existe una portada en forma de arco trinufal rematada por una cornisa, sobre la que se alza el basamento de un monumento ecuestre. Las estatuas ecuestres de Odoardo y Ranuccio I Farnesio coronan ambos arcos, son una referencia clara al trabajo de Francesco Mochi (1620-25) para la Piazza Cavalli de Piacenza, donde se habían colocado dos estatuas ecuestres de bronce a ambos lados del Ayuntamiento de Alessandro y Ranuccio I sobre nobles corceles.⁶¹⁸ (Fig. 266) Las esculturas de los hijos del duque están enmarcadas por una arquitectura ilusionista pintada según una construcción perspectiva cuyo centro de visión es el palco del duque, formando todo un conjunto en el que la visión del príncipe es la que predomina sobre el resto y le dota de significado. Esta arquitectura ilusionista toma la forma de una puerta regia, coronada por un frontón partido por una luneta que ilumina el interior, mezclando una vez más realidad con ilusión.(Fig. 267)

618.— Estos trabajos formaban parte de un campaña propagandista de Ranuccio I a la muerte de su padre, en un momento de impopularidad para su familia en la ciudad. Por eso, comenzó por colocar la suya primero, y cinco años después, la de su padre.

https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FANHA%2Farticle%2FviewFile%2F43605%2F41223&psig=AOvVaw0dlpTZJ_qPKpTtJajUuBWV&ust=1634038817461000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwi157CLo8LzAhUEHBoKHbFbAykQr4kDegQIARAc

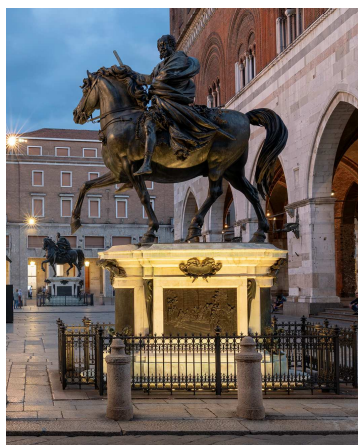


Figura 265: Decoración pintada en las paredes del Teatro Farnesio.

Figura 266: Piazza Cavalli, 1612, Francesco Mochi, Pienza .

Figura 267: Decoración pintada en forma de arco de triunfo y estatua ecuestre del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti.

«En líneas generales, la evolución observada en la escenografía aristocrática de propaganda áulica empleada por los Medici en la capital de Toscana, permite aventurar un rápido desarrollo de las pautas sociológicas del Absolutismo, asumidas en un corto período de tiempo, desde el último tercio del siglo XVI, pero fundamentalmente a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, especialmente acelerado con la asunción de los mismos cánones y de la misma iconografía ornamental del resto de las artes plásticas, quizás de forma más apresurada incluso, haciendo cierta la aseveración de Roy Strong de que el Arte Efímero era la verdadera vanguardia artística, con el que era posible hacer realidad los sueños de los Humanistas, como los de los nuevos monarcas autocráticos, cual mecanismo de legitimación dinástica.»⁶¹⁹

El Teatro Farnesio se convirtió en el prototipo de espacio barroco pensado para alojar distintos tipos de espectáculos, al incorporar una arena entre el escenario y los espectadores, hecho que le dotó de un carácter de gran versatilidad y que oficializó la celebración de los torneos dentro de los espacios institucionales. Además, cuando funcionaba como espacio teatral, este teatro fue capaz de eliminar la relación directa entre espectadores y actores que imperaba en el teatro *all'Antica*, mediante el uso del marco que suponía el arco escénico, creando de esta forma un distanciamiento que lograba la sensación de estar frente a una máquina de imágenes en movimiento; algo semejante al efecto que se tiene al estar frente a una pantalla en la actualidad. Este efecto fue posible gracias a la fase de gran dinamismo y evolución que había alcanzado la escenografía con la utilización de las bambalinas, especialmente al dotarlas de un movimiento sincronizado.

El teatro Farnesio se demuestra como un paso fundamental dentro de la evolución de las salas teatrales hacia un modelo de teatro moderno que, mediante el aumento de sus dimensiones en planta y volumen, especialmente según el eje vertical en la sala y en todas sus dimensiones en la escena, será capaz de

619.— MERINO PERAL, Esther, “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686)”, *Pecia Complutense*, 2010. Año 7. Num. 13, pp. 1-27, pp. 24-25. (Última visita: 12/05/2022).

https://www.academia.edu/21256342/La_huella_de_los_escen%C3%B3grafos_italianos_del_siglo_XVII_en_Espa%C3%B1a_Ferdinando_Tacca_16191686_The_mark_of_the_XVII_century_Italian_scenographical_in_Spain_Ferdinando_Tacca_1619-1688

acoger a un público cada vez más numeroso. Su principal característica fue la capacidad de alojar espectáculos grandiosos, que apoyaron una arquitectura pensada más como maquinaria propagandística que como edificación ideada para cubrir una necesidad real, por lo que, con el transcurrir de los años, quedó totalmente obsoleta; aun así, el Teatro Farnesio se erigirá como modelo fundamental de lo que llegará a suponer la escena teatral dentro de la idea de un estado absolutista. Este es concepto político que pronto predominará en las principales naciones europeas, especialmente en Francia, al ser asumidas en el corto período de tiempo que va desde el último tercio del siglo XVI y, sobre todo, la primera mitad del siglo XVII. Otro de los modelos teatrales a los que servirá de influencia, será a los teatros líricos, cuya tipología -con sala de planta en herradura o campana y gran desarrollo vertical en base a la superposición de pisos de palcos, boca-escena y escena dotada con una sofisticada maquinaria escénica- aparece completa en teatros como el Teatro San Carlos de Nápoles (1737-1816), el Teatro Regio de Turín (1740-1936), ambos ligados a la corona, o el Teatro de la Scala (1778-1943), ejemplo paradigmático del teatro de ópera *all'italiana*.

CONCLUSIONES

«La gente concibe la historia a largo plazo, cuando en realidad es algo bastante inmediato.»⁶²⁰

En el Renacimiento comenzó el proceso que llevará al teatro hasta la modernidad. A lo largo de este trabajo se ha verificado la recuperación del hecho teatral durante ese periodo de la historia en Italia, dejando atrás un *impasse* de más de un milenio en el que la escritura y las imágenes destacaron por su escasez fuera del ámbito religioso. Uno de los principales argumentos para confirmar la rehabilitación de la actividad teatral, fue el retorno de la actividad constructora de los edificios destinados a acogerla. Toda una serie de pasos previos fueron necesarios para que ese proceso de ´redención` se produjera, entre los que se ha querido destacar la importancia que alcanzó la representación ´realista` y la existencia de una relación de interdependencia entre ciencia y arte, arte y religión, y entre arte y política. Estos vínculos son temas que ya han sido investigados desde múltiples puntos de vista, pero aquí se han analizado en su relación con el teatro. Con ello se busca enriquecer y facilitar la comprensión del contexto que rodeaba al hecho teatral durante el Renacimiento, **la idea del teatro como microcosmos capaz de reflejar las problemáticas de la sociedad del momento.**

Durante la última fase del Renacimiento y comienzos del Barroco, **periodo de tiempo que transcurre entre el tercer cuarto del siglo XVI y el primero del siglo XVII, se construyeron en el norte de Italia tres de los teatros que sirven como testigos vivos de los temas que esta tesis investiga: el teatro Olímpico de Vicenza (1580-85), el teatro Olímpico de Sabbioneta (1588-90) y el Teatro Farnesio de Parma (1617-18).** Hay que destacar que esa actividad constructora estuvo más ligada con la celebración de grandes eventos familiares relacionados con campañas de legitimación política de sus promotores que con la necesidad de solventar la carencia en cuanto a la falta de espacios donde poder escenificar representaciones teatrales en condiciones idóneas, salvo en el caso del teatro vicentino. **Estos tres teatros sirvieron como laboratorio de pruebas donde se ensayaron toda una serie de ideas novedosas:** por ejemplo, si se analiza la forma en que estos teatros funcionaban o cómo era la composición y disposición del público en sus salas, se puede intuir la manera en que se organizaba la sociedad de la época.

En el caso del Olímpico de Vicenza, se trata de un teatro académico construido por una sociedad igualitaria de personas, no por ningún gobernante; esto hace que no existan diferencias apreciables en como se disponen los espectadores en la sala de manera que la propuesta escenográfica no favorezca ningún punto de vista sobre los demás. Entre las ventajas de este teatro, está la cávea semielíptica elevada sobre el proscenio, pero muy cercana a él, lo que hace que mejoren la visión y la audición durante las representaciones. Frente a esta opción, se desarrollaron fórmulas elitistas que buscaban mayor protagonismo para sus promotores. Este tipo de propuesta conllevó un mayor grado de complejidad, al cobijar bajo un mismo techo dos tipos distintos de público y de espectáculo: el académico y el de la corte; lo cual resulta en una mayor complejidad en cuanto a las circulaciones y la propuesta escenográfica y espacial del edificio, como se ha podido comprobar al analizar el teatro Olímpico de Sabbioneta. Finalmente, ya adentrados en el siglo XVII, se construyó el Teatro Farnesio: una solución basada en otras propuestas anteriores de teatro cortesano (Teatro degli Uffizi), pero ahora a una escala desconocida hasta el momento. Aquí la soberanía del gobernante ya es total, reflejando la ascensión del

620.— *People think of history in the long term, but history, in fact, is a very sudden thing.*

ROTH, Philip, *American Pastoral*, London: Vintage Random House, 1998, p. 87.

absolutismo como forma exitosa de gobierno; modelo que influirá en la concepción del espectáculo y del propio edificio. **A partir del análisis de la generación de estos tres teatros, se puede comprobar la importancia de sus aportaciones al despliegue del futuro teatro moderno *all'italiana*.**

En el Renacimiento, la ciencia tuvo la necesidad de asociarse con el arte mediante las imágenes, por ejemplo en la botánica, la medicina o la astronomía, **al ser las ilustraciones el vehículo ideal para sistematizar sus avances y hacer del lenguaje científico algo compartido; incorporando así el concepto de progreso cooperativo a la ciencia.** Este proceso aumentará su implantación con la invención de la imprenta, por su capacidad para reproducir textos e imágenes de manera exponencial, incrementando considerablemente la divulgación. (Fig. 268) y (Fig. 269) A su vez, la ciencia también proveyó al arte de nuevas herramientas para su desarrollo, y sobre todas ellas se debe mencionar la perspectiva, que aplicada a la escenografía, jugó un papel destacado en la concepción espacial y teatral durante el siglo XVI.

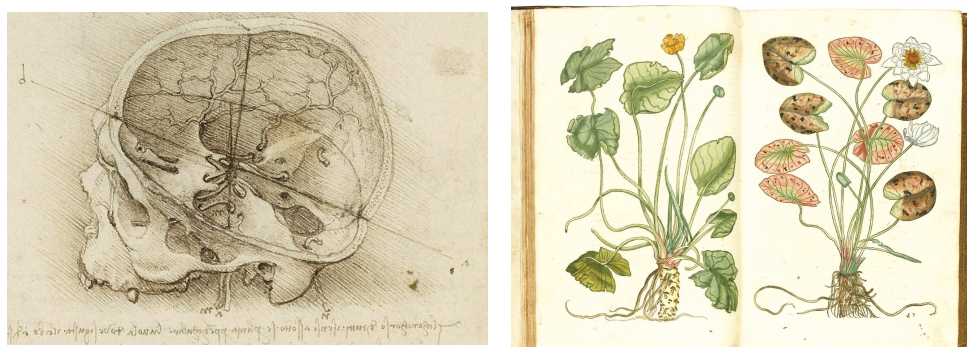


Figura 268: RL 19057, 1489, Leonardo da Vinci, Royal Collection, Castillo de Windsor, Londres.

Figura 269: *Herbarium vivae eicones*, 1530-36, Otto Brunfels, Hans Weiditz, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Respecto al tema de la correspondencia entre arte y religión, a finales del siglo XIII los artistas encargados de ejecutar las pinturas al fresco que relatan la vida de San Francisco en la basílica dedicada al santo en la localidad de Asís, optaron por un estilo de representación 'natural' con el propósito de alcanzar el verismo en sus imágenes (algo que concuerda con la vida simple y austera del propio santo y su orden). En ellas se materializó el interés de la iglesia por acercar la religión cristiana al fiel. Este es un hecho que como ha quedado demostrado, tendrá un papel decisivo en el desarrollo artístico y teatral, porque **a través del ejercicio de plasmar las historias de la Biblia, sus autores aprendieron a componer relatos formados por múltiples imágenes, y los fieles a 'leerlas'**. Los artistas de la vanguardia desarrollaron nuevas técnicas de organización del espacio pictórico, a través de la escala o del recurso de incorporar accidentes geográficos a las composiciones, siendo capaces de ordenar y establecer una separación entre las distintas situaciones temporales de sus pinturas. Al mismo tiempo, los artistas empezaron a interactuar con el espacio extrapictórico en que se disponía su obra y con el público: véase cómo Giotto tuvo en cuenta la iluminación natural y el punto de vista del espectador a la hora de componer las imágenes de la Capilla Bardi, 1320 ca. (Fig. 270) y (Fig. 271) Estas mismas preocupaciones referentes a la manera en que se presenta la obra y su relación con el espacio y el observador, se trasladaron a la dramaturgia, teniendo una influencia directa sobre las representaciones y el espacio teatral.



Figura 270: *Muro del evangelio*, 1320s., Giotto di Bondone, Capilla Bardi, Iglesia Santa Croce, Florencia.

Figura 271: *Muro de la epístola*, 1320s., Giotto di Bondone, Capilla Bardi, Iglesia Santa Croce, Florencia.

Finalmente, se ha de tener en cuenta la relación entre las imágenes y la política: en esta tesis se ha estudiado como la recuperación del fenómeno urbano posibilitó la creación de las condiciones necesarias para el progreso científico, artístico y económico, y como la producción a gran escala posibilitó la aparición del capitalismo y la libre circulación de mercancías, pero también de personas. Estos hechos se demostraron decisivos a la hora de explicar los cambios que se produjeron en la sociedad de la época, entre los cuales se pueden destacar la consolidación de la burguesía y la ascensión de algunos de sus miembros a la cúspide de la pirámide social, pasando a formar parte del nuevo poder económico y político. En un ambiente de gran rivalidad, con la vieja nobleza y entre ellos mismos, estas nuevas élites -pertenecientes tanto a los estamentos religiosos como laicos- se afanaban en dotarse de los medios necesarios para poder legitimar su reciente condición, encontrando en la promoción del arte y de la construcción arquitectónica las herramientas ideales. La búsqueda del «sentido moderno de la gloria» se ha demostrado como una de los motores fundamentales en la recuperación del teatro en el Renacimiento y constituye una de las principales conclusiones de esta tesis: **la importancia del mecenazgo de los nuevos gobernantes en la evolución del teatro en todas sus facetas y en especial, en el desarrollo de la tipología teatral.** Durante el Renacimiento el teatro se convirtió en la gran maquinaria de creación de imágenes vinculado al nuevo poder.

Será precisamente en las ciudades de Mantua, Urbino y Ferrara, pequeños territorios en constante conflicto, en las que por primera vez el espectáculo se convertirá en política de estado, anteponiéndose los fines diplomáticos y políticos a los propios del drama. Esto es algo que se ha podido constatar al analizar los primeros teatros construidos desde la Antigüedad; estos edificios fueron creados para el disfrute personal y como herramientas de propaganda política de sus promotores, gobernantes y académicos, pertenecientes a algunas de las dinastías que dominaron los designios de la península italiana: la familia Médici en Florencia, los Sforza en Lombardía, la casa d'Este en el ducado de Ferrara o los Montefeltro en Urbino. (Fig. 272) y (Fig. 273)

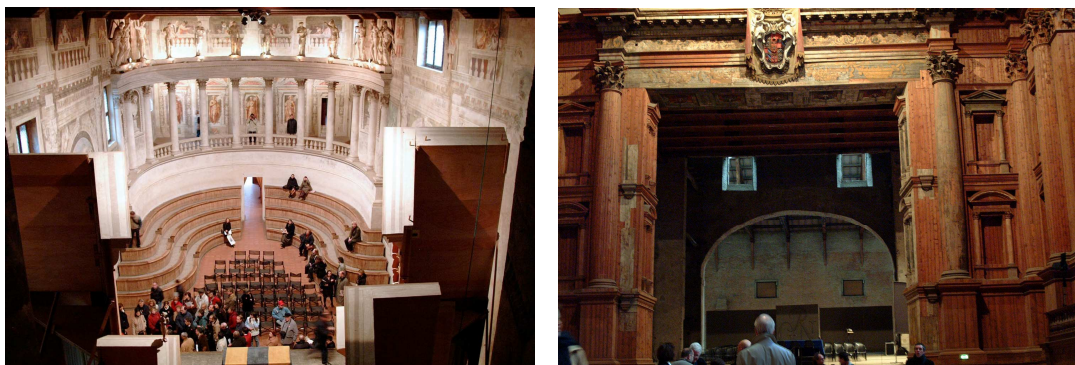


Figura 272: Interior del teatro Olímpico de Sabbioneta, 1590, Vincenzo Scamozzi, Sabbioneta.

Figura 273: Interior del Teatro Farnesio, 1618, Giovanni Battista Aleotti, Parma.

En cuanto al papel de la perspectiva, se puede afirmar que está detrás de una nueva forma de concebir y experimentar la arquitectura de la época, convirtiéndose en el concepto basal de los edificios de Brunelleschi. Este arquitecto está considerado como el introductor del nuevo estilo en la disciplina y a su vez es reconocido como el 'inventor' del sistema de representación. Brunelleschi fue el adalid de la postura que enfrentó a los arquitectos con el resto de los artistas en la primera mitad del siglo XV, al condenar la decoración en sus edificios, porque consideraba que esta, por su capacidad ilusoria, trascendía la materialidad -a la manera que lo hacía la 'luz divina' de las vidrieras góticas- y distraía de percibir la majestuosidad de la arquitectura.

En oposición a esta postura de los arquitectos pertenecientes a la vanguardia, hay que destacar el papel fundamental jugado por la decoración y la perspectiva en la conformación de los interiores de los teatros, algo que se puede comprobar en los casos de los Olímpicos de Vicenza y Sabbioneta y en el Teatro Farnesio.

La idea de formalizar las salas como una reinterpretación de los teatros de la Antigüedad, es una de las propuestas más destacadas de los teatros del periodo analizado, al lograr definir uno de los elementos fundamentales de la tipología teatral: su aspecto interior. Hay que aclarar que esta imagen de interior teatral *all'antica*, de claras referencias vitruvianas, quedó obsoleta en un breve plazo de tiempo, convirtiéndose en un factor anacrónico que actúa como foco de distracción e impide poner en valor otras aportaciones de los teatros permanentes de finales del siglo XVI y principios del XVII. Estas innovaciones, como el arco escénico, los pisos de 'palcos', el gran desarrollo de la escenografía y de la caja escénica, entre otras, jugarán un papel fundamental en el surgimiento y desarrollo futuro del teatro lírico comercial, y serán esenciales a la hora de definir el teatro *all'italiana*: esta sí, una tipología teatral ya de carácter moderno. Hemos de señalar que estos elementos novedosos no fueron aún capaces de funcionar como un conjunto eficaz y práctico, algo que años después se logrará en Venecia. Para alcanzar ese objetivo de modernidad, se tuvieron que mejorar los accesos, las circulaciones interiores, la manera de clasificar y segregar las localidades en la sala, la disposición y el diseño de estas y otros asuntos de índole práctica.

En dicha ciudad, gracias a Monteverdi, la ópera adquirirá un carácter popular. Allí se construirá el primer teatro de la ópera en 1637, que nace con la idea de programar una temporada abierta para el gran

público: el teatro de San Casiano. Este edificio se erigió en la zona del Rialto, el barrio que conforma el centro comercial de la ciudad de Venecia -frente a la opción más habitual de construir estos edificios en lugares apartados o degradados-. Se trata de un teatro de piedra y madera construido para perdurar, cuya sala adoptó el modelo en U del Teatro Farnesio, pero sustituyendo sus galerías por palcos. El éxito de la propuesta llevó a sus propietarios, la familia Grimani, a reconvertir otro local de su propiedad construido cuatro años antes (1635), el teatro de Giovanni y San Paolo, para acoger representaciones operísticas; teatro que Carlo Fontana volverá a reformar en 1654, transformándolo -con sus cinco pisos de palcos- en una sala que fue considerada como la más bella y confortable de la época. A estos dos teatros les seguirán otros muchos, como el de San Moisés (1640), el Teatro Novissimo (1641), el teatro de San Manuel, el de San Benedetto (1755) -antecedente de la Fenice-, hasta alcanzar la veintena. (Fig. 274) y (Fig. 275) **Con el desarrollo del género operístico, se vislumbró la necesidad de crear un recinto nuevo que se adaptase a sus especificidades particulares, tanto técnicas como comerciales.**

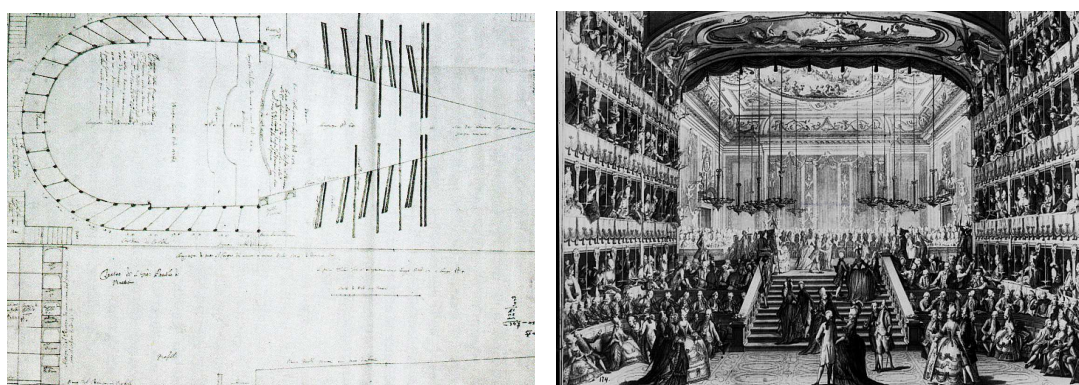


Figura 274: Planta y sección del teatro de San Giovanni y San Paolo, 1654, reformado por Carlo Fontana, NEFF, Sigrid, *Opera: Composers, Works, Performers*, Colonia: Konemann, 2000, p. 332.

Figura 275: Baile de recepción del Archiduque y la Archiduquesa de Rusia en el teatro de San Benedetto, 1782, Antonio Baratta, archivo Hulton.

Además de jugar un papel primordial en la definición de los interiores de los primeros teatros permanentes italianos, **la perspectiva se erigió como factor fundamental en la evolución y el impulso de la escenografía.** Este es un campo en el que los pintores encontraron un nuevo ámbito de expresión y trabajo, en el que se pudieron 'vengar' de los arquitectos al apartarlos de la decoración de los interiores de los edificios modernos. En sus escenografías urbanas sobre los escenarios, los artistas propusieron arquitecturas 'ideales' alternativas a las que los arquitectos construían en las calles. **La escenografía es un elemento que sirve como termómetro de lo que está ocurriendo en el teatro en cada período,** señalando cuándo y dónde el teatro deviene, bien en un espectáculo meramente visual, con fines espurios a la dramaturgia, o bien en una representación donde su valor principal es el texto. Un ejemplo analizado en esta tesis es la representación durante los carnavales de la ciudad de Urbino de La Calandra (1514), donde la dramatización se convirtió en un pretexto para la reivindicación nacionalista y populista; como contraste, en la escenificación de la misma obra unos meses antes en Roma, dentro de las celebraciones de homenaje al recién nombrado Papa León X, la escenografía y el texto estaban expresamente enfocados para el triunfo de la dramaturgia. **La escenografía ilusoria fue uno de los medios utilizados para lograr el éxito en las primeras representaciones teatrales y espectáculos, jugando un papel fundamental en la recuperación del hecho teatral,** al conseguir que el público acudiera a ellas buscando el asombro. Este

es un hecho que se ha podido confirmar con los casos de la escena teatral en sus inicios en Ferrara (con Ercole I y Prisciani) y posteriormente en Roma (con Pomponio Leto y el cardenal Riario), Florencia (en los espectáculos teatrales de la corte de los Médici) y en el Véneto (con Serlio y Vasari).

Quiero defender la pertinencia del empleo de la metodología de la **microhistoria** en esta investigación, **un modelo de trabajo que analiza los hechos históricos a partir de fuentes que en otros estudios pasarían desapercibidos, relacionándolos de esta forma con la importancia de lo cotidiano a la hora de explicar sucesos relevantes**; algo que queda constatado en el caso de Prisciani en la corte de Ferrara, en la labor de Leonardo en Milán, o la cadena de arquitecto-ingenieros Sangallo/Vasari/Buontalenti/Parigi, contratados por los Médici, por citar algunos ejemplos.

La evolución de los logros en la escenografía de la época fue vertiginosa y apasionante, exigida por las demandas de legitimación institucional y por la necesidad imperiosa de continuar dotando a los espectáculos de la capacidad de sorprender. El reconstruir el proceso de la introducción de la escenografía en las representaciones teatrales ha sido proceloso y complicado, pero se ha demostrado esencial en lo que se puede considerar como un resultado importante de esta tesis: **constatar que dicha evolución discurrió de forma paralela a la de la arquitectura y que los descubrimientos en ambas disciplinas tuvieron efectos recíprocos**. Es posible hablar de un proceso evolutivo en la escenografía y la arquitectura de la época en concordancia con la teoría vasariana de la historia del arte, porque existe un carácter de continuidad en los avances producidos en ambas disciplinas. En esta investigación, no se han considerado los decorados como elementos independientes, ni tampoco se ha pretendido mostrar las técnicas desarrolladas para lograr 'engañar' al ojo, sino que se ha analizado la relación directa de la escenografía con la arquitectura, señalando cómo **el desarrollo de la escenografía basada en la perspectiva tuvo una influencia fundamental sobre la definición del espacio escénico y del propio edificio teatral**. Uno de los resultados más espectaculares fue convertir la sala en la propia escenografía, efecto inmersivo que utilizó Vasari en los carnavales de Venecia de 1541 y que será la solución que Palladio empleó en el teatro Olímpico de Vicenza, haciendo entrar al espectador a un teatro *all'antica*.

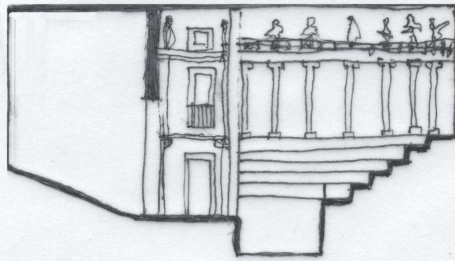
En la búsqueda por alcanzar la definición del edificio teatral, se formaron en la península italiana dos tendencias o ideologías fundamentales: una, abrazada por investigadores y humanistas, relacionada con el estudio filológico de los textos clásicos, la reinterpretación del *De Architectura* de Vitruvio y la prospección arqueológica e histórica de los teatros de la Antigüedad, procurando una solución racional capaz de recuperar el prestigio perdido por la actividad intelectual y teatral. Otra, adoptada por los nuevos mecenas, el público y los artistas adscritos a la vanguardia, buscaba asegurar una puesta en escena revolucionaria, capaz de alcanzar la espectacularidad en las representaciones. La primera opción estuvo dirigida a una audiencia 'entendida' y ansiosa por experimentar un placer estético; la segunda estaba pensada para un público aficionado ansioso de entretenimiento y diversión.

Esta investigación ha permitido analizar la existencia de una tercera vía que se caracterizó por el trasvase de experiencias desde el teatro 'popular', principalmente durante las fiestas del Carnaval del Véneto, hacia el teatro culto, y viceversa. Se trata de las fiestas organizadas por asociaciones de nobles de carácter conservador y elitista, las Compagnie della Calza, que aprovechaban los festejos populares para realizar reivindicaciones políticas afines a sus intereses o al emperador. Estas fiestas de carnaval iban acompañadas de representaciones teatrales, para las cuales se contrataban a los mejores

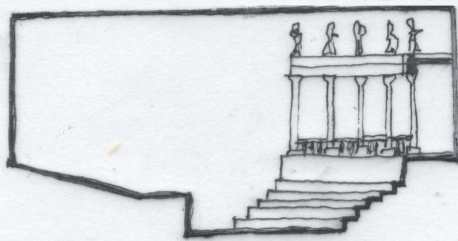
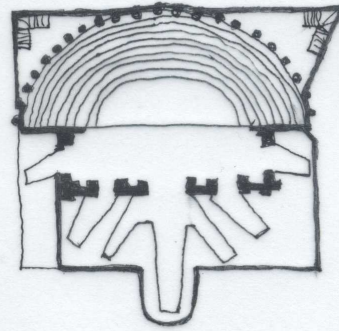
artistas y especialistas del momento. En estos espectáculos se daban las condiciones ideales para la experimentación, al desarrollarse en un ambiente más popular y estar alejados del aparato logístico cortesano. La importancia de las experiencias en los carnavales de los escenógrafos y arquitectos del período han sido poco valoradas en los trabajos de investigación sobre este tema.

Estas tres líneas evolutivas van a confluír en la realización de los primeros teatros permanentes desde la Antigüedad: Parma, Sabbioneta y Vicenza. (Fig. 276) El teatro Olímpico de Vicenza se puede considerar como una influencia importante en los modelos teatrales del futuro no sólo inmediato, sino que se adentra hasta alcanzar al teatro del siglo XVIII, incidiendo en la claridad compositiva de su sistema constructivo y la clasificación espacial en distintos bloques funcionales, lo que le confiere su aspecto más moderno. El de Sabbioneta en cambio es un teatro que responde a la idea moderna y actual del teatro como contenedor, con una escena sin cuarta pared y espacios específicamente destinados para los técnicos que hacen posible el festejo. Esta es una sala capaz de alojar a la vez, en un volumen definido como un perfecto prisma rectangular, a un público heterogéneo y varios tipos de espectáculos: desde danzas y desfiles en la arena, hasta representaciones teatrales en la escena. Este teatro de Scamozzi en Sabbioneta imita al teatro al aire libre, pero desde una propuesta menos manierista, siendo más flexible y compleja a nivel funcional, mostrando una escena serliana sin la presencia del *frons scaenae*, y que se encuadra ya dentro de una propuesta que atiende a varios tipos de público, académicos y cortesanos, a los que reserva una parte diferenciada del teatro: graderío y palco respectivamente. Frente a ellos, el Teatro Farnesio presenta una solución más elaborada de la unión del concepto del teatro clásico griego y romano, de la arena y el proscenio: el conjunto funciona correctamente cuando el espectáculo baja a la arena en los torneos y justas de salón, reinterpretando el concepto de espectáculo urbano en un interior -con la orquesta rodeada por tres de sus lados por graderíos y la sala tratada como una plaza con balcones -; pero no tan bien, cuando el espectáculo sube al proscenio, dada la configuración de la planta de la sala -una U de brazos alargados-, que obliga a la mayoría de los espectadores a seguir la representación de forma inadecuada. Esto se debe a que un porcentaje muy bajo de las localidades disfruta de una visión frontal de la escena, lo que tendrá un efecto crucial sobre **el concepto del espectáculo, en el que la voz y el oído volverán a recuperar parte del terreno perdido frente a la imagen y la visión.**

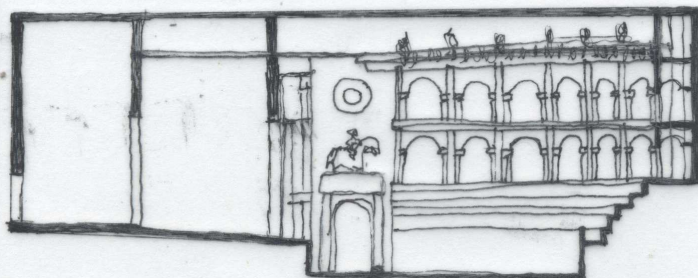
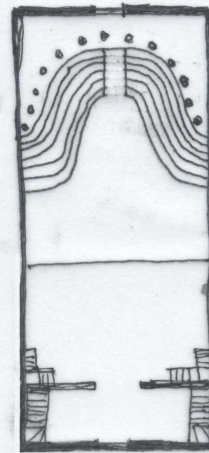
En esta investigación se han buscado los argumentos académicos precisos para poder responder a la pregunta formulada en las hipótesis de partida: si la construcción de los primeros teatros permanentes italianos a finales del siglo XVI y principios del XVII supusieron el inicio del teatro moderno y si ese impulso fue suficiente para formalizar una tipología arquitectónica que respondiera a esa condición de modernidad. Tras el análisis de las primeras estructuras teatrales, tanto las que han sobrevivido al paso del tiempo como las que no, y de los espacios temporales que les sirvieron como ensayos, **se puede concluir que el resultado de esos comienzos no fue lo suficientemente importante como para poder configurar un modelo de sala teatral o de dramaturgia que se pueda adscribir como moderno.** Uno de los argumentos definitivos para apoyar esta afirmación, es que aún la escena teatral no contaba con las condiciones precisas para definirse como una escena teatral profesionalizada, que aunque ya incipiente, no surgirá hasta el triunfo del teatro comercial lírico. **Pero esto no debe llevarnos a minusvalorar el hecho fundamental de que es en esta época cuando se crean los elementos específicos y que solo será una cuestión de tiempo para que estos componentes estén en condiciones de combinarse adecuadamente para alcanzar su forma definitiva: la tipología formal del teatro *all'italiana*.**



teatro Olímpico de Vicenza



teatro Olímpico de Sabbionetta



Teatro Farnese

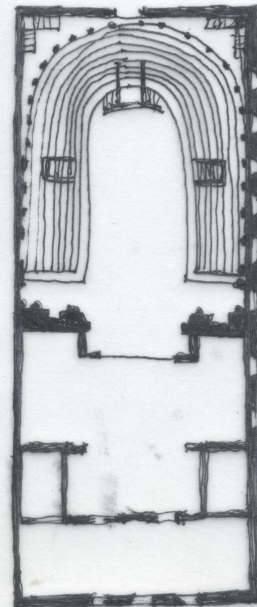


Figura 276: Plantas y secciones de los teatros Olímpicos de Vicenza y Sabbionetta, y del Teatro Farnese, (elaboración propia).

BIBLIOGRAFÍA:

ACKERMAN, James S., *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

_____, *Palladio*, Barcelona: Xarait ediciones 1980.

ALBERTI, Leon Battista, *De architettura*, Milán: G. Orlandini y P. Portoghesi (eds.), 1966.

ANDERSON; Michael, "The changing Scene: Plays and Playhouses in the Italian Renaissance", en *Theater of the English and Italian Renaissance*, MULRYNE, J.R., y SHEWRINK, Margaret (eds.), Nueva York: St. Martin's Press, 1991, pp. 3-20.

ANTAL, Frédérick, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid: Alianza Editores, 1989 (Alianza y Forma, 1982).

ANTÓN, Jacinto, "La Troya de Murcia", diario *El País*, sección de cultura, 28 de septiembre de 2012.

Se puede consultar en línea en:

https://elpais.com/cultura/2012/09/27/actualidad/1348779950_910952.html.

ARETINO, P., *La Atalanta*, 1543, I,3. Edición consultada ARETINO, P., *Tutte le comedie*, G. B. De Sanctis (com.), Ugo Mursia (ed.), Milano: Coll. Grande Universale Mursia, 1968.

ARHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception*, London: Faber & Faber, 1956.

ARGAN, Gian Carlo, *Renacimiento y Barroco* (Storia dell'arte italiana 1987), Madrid: Akal editores, 1999.

_____, *Brunelleschi*, Milán: Mondadori, 1955.

ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (dirs.), *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989.

ATHANASOPOULOS, *Christos, Contemporary Theaters. Evolution and Design*, Hoboken Nueva Jersey: Ed. John Wiley and Sons, 1983.

BARBIERI, Franco, "Vincenzo Scamozzi. Lo studioso e l'artista", en *Vincenzo Scamozzi 1548- 1616, Catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003-11 gennaio 2004)*, Franco Barbieri y Guido Beltramini, Venezia, Marsilio (eds.), 2003, pp. 3-9.

_____, "Prefazione a L'Idée della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi architetto veneto", Werner Oechslin (dir.), Verona-Vicenza: Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno y Ancona-CISA 'Andrea Palladio', 1997 (reimpresión anast. de la ed. Venezia 1615), tomos 2, t. 1, pp. VII-IX.

_____, "Leone Leoni, Vincenzo Scamozzi e Sabbioneta", Maria Luisa Gatti Perer (ed.), Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. *Atti del convegno internazionale, (Maggio, 25-26 settembre 1993)*, Milano: Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1995, pp. 75-77.

_____, “Il teatro Olimpico: dalla città esénciale alla città ideale”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, nº XVI, 1974, p. 309-322.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974/19/pdf>

BARBAGLI, Agussi, *Pelelegrino Prisciani. Spectacula*, (revisado por el propio Bargagli), Modena: Brossura (ed.), 1992.

BASTIANELLO, Elisa, *Pellegrino Prisciani Spectacula*, edición crítica publicada por Edizioni Venecia: Associazione Culturale Engramma, Università IUAV di Venezia, noviembre 2012.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/4782553/Qe01_-_Pellegrino_Prisciani_Spectacula

BATTISTI, E., *Rinascimento e Barocco*, Turín: Einaudi, 1960.

BAYÓN, Mariano y MARTÍN GÓMEZ, José L., “De la ciudad-teatro al teatro cubierto”, *El Real Coliseo de Carlos III*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1988.

BEIJER, Arne, “Vision celestes et infernales dans le théâtre du moyen-âge et de la Renaissance”, Jaques Jaquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance, (actes du colloque Asnières-sur-Oise, abbaye de Royaumont, 8-13 julio 1955)*, París: Centre national du recherche scientifique, 1956, Vol. I, pp. 403-17

BELTRÁN, Antonio, “La mirada de Galileo”, *Revista Método*, nº64, invierno2009/2010, (revista digital sin paginación).

Se puede consultar en línea en:

<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/galileo-y-el-telescopio.html>

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, Edición actualizada con la 4ª Edición italiana, Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1981.

BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2019.

BERMEJO, Jesús, “Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro ”, *AXA, Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009, pp. 2-12.

Se puede consultar en línea en:

<https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1020/858>

BERMEJO VEGA, Virgilio, *La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asís en la entalladura del siglo XV*, Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, “Ephialte”, 1996, pp. 1-17.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiunOb6vPjvAhWtY4UKHaevA2g4ChAWMAd6BAgHEAM&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F554314.pdf&usg=AOvVaw2AaNzqXfRbn2Tc0q2ZSUWg>

BERNAL PALACIOS, Concepción. *El teatro medieval en el ámbito románico*. J. Huerta Calvo, (dir.), 2003. Tomo I.

BERTOTTI SCAMOZZI, Ottavio, *L' origine dell' academia Olimpica di Vicenza*, Vicenza: Giuliani, 1804.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10048446?q=%28%22Teatro+olimpico%22%29&page=12,13>

BEYER, A., *Andrea Palladio. El Teatro : una arquitectura triunfal para una sociedad humanística*, México D. F.,: Siglo XXI, 1997.

BIANCINI, Lorenzo, "Scena, musica, pubblco nell'opera del seicento", en *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermezzi fiorentini all'opera comica veneciana*, catálogo de la exposición, Franco Mancini, Maria Teresa Murano e Elena Povoledo (eds.), Venice: Neri Pozza, 1975.

BLAS DE GÓMEZ, Felisa, *El teatro como espacio*, Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, Arquíthesis nº 29, 2009.

BLANDIANA, Ana, *Variaciones sobre un tema dado*, Madrid: Editorial Visor Libros, 2021.

BONET CORREA, Antonio, *Discurso Honoris Causa en la Universidad de Málaga*, 11 páginas.

Se puede consultar en línea en:

<http://www.uma.edu.es/protocolo-institucional/info/64610/honoris-causa-antonio-bonet-correa/>

BOARDMAN, John, GRIFFIN, Jasper y OSWYN, Murria, *Historia Oxford del Mundo Clásico 1. Grecia*, (versión española de Federico Zaragoza Alberich, trad.), Madrid: Alianza, 1988.

BORYS, Ann Marie, The Theater in the city- An architectural Mirror Game in Sabbionetta, en *Where do you stand, 99th ACSA annual Meeting*, Alberto Perez-Gomez, Annie Cormier & Annie Pedret (edit.).

Se puede consultar en línea en:

<https://www.acsa-arch.org/chapter/the-theater-in-the-city-an-architectural-mirror-game-in-sabbioneta/>

BRUNO, Rafael, "Contribución al Estudio de la Historia de Roma", *Revista de la Universidad de Córdoba*, Año 29, Nº 1-4, Marzo-junio 1942, pp. 59-89.

Se puede consultar en línea en:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/view/10373>

BUGGERT, Daniel, "Das Teatro all'Antica von Sabbioneta. Vincenzo Scamozzi's Idee des theatralen Einheitsraumes." Revista digital *archimanera*, nº 7, *Dialog*, Julio 2018, pp. 89-98.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.archimaera.de/2018/dialog>

BULNES, Amalia, "El archivo de los auténticos narradores", diario *El País*, contraportada, 10 de junio de 2021.

BUONARROTI Jr., M., *Descrizione delle felicissime nozze delle cristianísima mesta di madama Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, edición moderna de Angelo Solerti, *Gli albori dei melodrama*, Milan: R. Sandron, 1904 (reedición de Hildesheim: G., Olms, 1969).

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjAKbQ9rP4AhUXi_OHHVEPDVgQFnoECAQQAQ&url=http%3A%2F%2Fwarburg.sas.ac.uk%2Fpdf%2Fdbh1325b2404993v1.pdf&usg=AOvVaw16bkY-nnHBpSSgE7QCAX7v

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca EDAF. S.A., 1982.

BURKE, Peter, *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid: Alianza y Forma, 2001 (*Italian Renaissance: culture and society in Italy*, 1986).

BURNS, Howard, "Il Teatro Olimpico", Catalogo della mostra 'Palladio 500 anni' (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009; Londra, 31 gennaio-13 aprile 2009), ed. Guido Beltramini y Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 244-255.

CAIRNS, C., "Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari", *Pietro Aretino nel cinquentenario della nascita, Atti del convegno di Roma Viterbo-Arezzo: 28 settembre-1 ottobre 1992*; Toronto: 23-24 octubre 1992; Los Angeles: 27-29 octubre 1992, vol. I, Salerno, Roma 1995, pp. 231-243.

CALDERÓN, Verónica, "La inercia de México revela la falta de voluntad para cambiar", entrevista a Fernando del Paso, diario *El País*, 3 de diciembre de 2014.

CASINI, Matteo, "A Compagnia della Calza in January 1475", Mary Frank and Blake de Maria (eds.), *Reflections on Renaissance Venice. A Celebration of Patrice Fortini Brown*, Milan: 5 Continents Editions, 2013, pp. 55-61.

CASTEX, Jean, "La batalla por la dirección de la obra", *Renacimiento, Barroco y Clasicismo, Historia de la arquitectura, 1420-1720*, Torrejón de Ardoz: Akal, 1994, (1ª edición en francés, 1990), 11 páginas.

Se puede consultar en línea en

<https://es.scribd.com/document/497651712/HTAI>

CAVICCHI, Adriano, "Il teatro Farnesio di Parma", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. XVI, 1974, pp. 333-342.

Se puede consultar en línea en

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974>

CEVESE, Renato, "Incongruenze nel Teatro Olimpico", *Annali di architettura* 15/2003, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, pp. 179-182.

Se puede consultar en línea en

<https://www.palladiomuseum.org/annali/2003/10/pdf>

CHAMBER, E.K., *The Elizabethan Stage*, obra desarrollada en 4 Volúmenes, Oxford: Oxford Press, 1923.

CHASTEL, André, *El arte italiano*, Madrid: Akal, 1988.

_____, *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1982.

_____, *I Centri del Rinascimento, Arte italiana 1460-1500*, Milán: Feltrinelli, 1965.

_____, "Palladio et l'art des fêtes", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, Vicenza 1960, II, pp. 29-33.

Se puede consultar en línea en

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1960/5/pdf>

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Colección Labor, 1992.

CLARK, Keneth, *Civilización 1 y 2 (Civilisation- A Personal View*, 1969), Madrid: Alianza Ed. S.A., 1979.

COARELLI, F., *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma: Editore Quasar, 1997.

COBETA GUTIERREZ, Iñigo, *El Prado, de territorio a escenario. La construcción del espacio en un lugar tangible y su significado*, Tesis presentada en el Departamento de Proyectos de la E. T. S. A. M.

COMELLAS, José Luis, *Historia sencilla de la Música*, Madrid: Rialp, 2010.

CONFORTI, C., *Vasari architetto*, Milano: Electa, 1993.

COPPO, A. M., "Spettacoli alla corte di Ercole I", *Storia del teatro. Volume I*: Milano: Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1968.

CORNARO, Óscar, "El teatro como crítica institucional", *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Universidad Veracruzana, Vol. 9, Núm.13,(2018), 27 páginas.

Se puede consultar en línea en:

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2559/4455>

CORREA, Ángel, LUPÍÁNEZ, Juan y TUDELA, Pío, "La percepción del tiempo: una revisión desde la Neurociencia Cognitiva.", revista *Cognitiva*, 18 (2), 2006, pp. 145-168

Se puede consultar en línea en:

https://www.ugr.es/~act/paper/06Correa_Rev_Cog06.pdf

CRUCIANI, F., *Teatro nel Rinascimento*, Roma 1450-1550, Roma: Bulzoni, 1983.

D'AMICO, Jack, "Drama and the Court in La Calandria", *Theatre Journal* 43, 1991, pp. 93-106.

Se puede consultar en línea en:

https://www.jstor.org/stable/3207952?searchText=Fabrizio%20Cruciani&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFabrizio%2BCruciani%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad452a8448e3d24147d488be222affc48

D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro dramático*, Vol II, Mexico: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961.

D'ANCONA, Alessandro, *Le origini del teatro italiano*, Torino: Loescher, 1891.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.jstor.org/stable/41917452>

DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Valencia: Librerías París-Valencia, 1988.

DAVIS, Charles, *GIORGIO VASARI: Descrizione dell'apparato fatto nel Tempio di S. Giovanni di Fiorenza per lo battesimo della Signora prima figliuola dell'illustrissimo, et Eccellentissimo S. Principe di Fiorenza, et Siena Don Francesco Medici, e della Serenissima Reina Giovanna D'Austria (Florenzia 1568)*, Arezzo: Archivio Vasariano, David Fontes, (edit.), 1567.

Se puede consultar en línea en:

<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/425/>

DEBIAIS, Vincent, "Leer las imágenes religiosas medievales desde lo contemporáneo", Charla de la jornada final del primer seminario de arte *Imágenes de la otra Edad Media*, denominada: "Los espectadores del siglo XXI frente a las imágenes medievales" organizado por el Museo del Prado.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/los-espectadores-del-siglo-xxi-frente-a-las/0d295a26-4544-0f51-444a-83ae6f5c4725?searchid=099bba4e-beef-d659-0efc-a3ec08631f3e>

DE DIEGO, Estrella, Obituarios, diario *El País*, sección Cultura, 4 de mayo de 2021.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=close+distance+el+pa%C3%As>

DE ROSSI, Bastiano, *Descrizione dell'aparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de'serenissimi don Fernando Medici e madame Cristina di Lorena gran duchi di Toscana*, Florencia: Anton Paduani, 1589.

Se puede consultar en línea en:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135085x.image>

DE SIMONI, Luigi y DE SIMINI, Pietro, Spazio Prospettivo, Roma: Bonacci Editori, 1984.

DIETRICH, Margret, *Europäische Dramaturgie, der wande ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethe*, Wien-Meisenheim: A. Söxl, 1952.

DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*, París: Nouveaux Classiques Larousse, 1987.

Diccionario de la Real Academia de la lengua española, 21a. edición, Madrid: Espasa Calpe, 1992. (Tomos I y II).

EDGERTON Jr., S. *The Renaissance; Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York: Basic Books Inc., 1975.

FABRI, Paolo y POMPILIO Angelo, *Il corago, o vero alcune oservazioni per meter bene en scena le composición dramatiche*, Florencia: Olschki (ed.), 1983.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “Palabra de Jean-Luc Godard”, diario *El País*, sección Cultura, 14 de septiembre de 2022.

FANJUL, Sergio C., “El cerebro devora cuentos”, diario *El país*, sección Cultura, 30 de mayo de 2022.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjL26-Pg5H4AhUmx4UKHSCIBpAQFnoECAkQAQ&url=https%3A%2F%2Felpais.com%2Fcultura%2F2022-05-30%2Fel-cerebro-humano-es-una-maquina-que-se-alimenta-de-cuentos.html&usg=AOvVaw0r2RCYi-P4KK51GsYR09>

FENECH KROKE, Antonella, “Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l’apparato de 1542”, *Revue de l’Art*, nº 168/2010-2, pp. 53-64.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/5908310/Un_th%C3%A9%C3%A2tre_pour_La_Talanta_Giorgio_Vasari_Pietro_Aretino_et_l_apparato_de_1542?auto=download

FERRANDO, Joan y PERUCHO, Manel, “La mirada de Galileo”, *Revista Mètode*, nº 64, invierno2009/2010, revista digital, 1 página.

Se puede consultar en línea en:

<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/la-mirada-de-galileo.html>

FERRERO VIALE, Mercedes, “Feste delle Madame Reali de Savoia”, Torino, p. 26, citado en el artículo para la revista *Seicento Settecento*, nº2 de María Bayarri Roselló, *Escenarios Piamonteses: el teatro barroco en la corte de los Saboya*, pp. 57-70.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sxsrf=ALiCzsbU2D_Xs1-

[NBQ_CvAVcLXWg3CYb9g:1654100743807&q=revista+Seicento+Settecento,+n%C2%BA2+de+Mar%C3%ADa+Bayarri+Rossell%C3%B3,+Escenarios+Piamonteses:+el+teatro+barroco+en+la+corte+de+los+Saboya,&spell=1&sa=X&ved=2ahUKewithle61Yz4AhWzgHMKHf2XCx4QBSgAegQIARA4&biw=1366&bih=615&dpr=1](https://www.youtube.com/watch?v=2nHHIGXL2u0)

FERRONE, Siro, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVIXVIII secolo)*, Torino: Einaudi, 2014.

_____, *Teatri d'Italia*, Università degli Studi di Firenze, Servizio Audiovisivo-Centro didattico televisivo-Videoteca di Ateneo, 1998 (documental científico realizado en colaboración con Sara Mamone y Stefano Mazzoni).

Se puede consultar en línea en:

<https://www.youtube.com/watch?v=2nHHIGXL2u0>

FICINO, Marsilio, *Cartas de Marsilio Ficino*, Madrid: Colección Mandala 50, José J. de Olañeta (edit.), Escuela de Filosofía Práctica (trad.), Vol. I, 2009.

FIEDRICH, Sabine, "La performance teatral de las máquinas maravillosas. Configuraciones ambivalentes de la técnica y el teatro en los siglos XVI y XVII", revista *Olivar*, XVI, 2015, 23, pp. 1-14.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a06>

FINOTTI, Fabio, "Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theater of the Fifteenth Century" en *Renaissance Drama*, 2010, Nueva Series, Vol. 36/37, Italy in the Drama of Europe (2010), pp. 21-42.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.jstor.org/stable/41917452>

FISCHER, Sören, "The Allegorical Landscape. Alvise Cornaro and his Self-Promotion by the Lanscape Paintings in the Odeo Cornaro in Padua.", *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2013, 26 páginas.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/378/>

FLAVIO, Joseph, LA ROCCA, E., *La processione triunfale come spettacolo per il popolo romano. Triunfi antichi, spettacoli moderni. Triunfi romani*, Roma: E. La Rocca y S. Tortorella (eds.), 2007.

FLECHSIG, E., *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, Erster Teil, Dresden: Bruno Schulze, 1894. Trabajo de Tesis en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leipzig.

Se puede consultar en línea en:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.087518505&view=1up&seq=5>

FORSTER, Kurt W. "Stagecraft as Statecraft: The Architectural Integration of Public Life and

Theatrical Spectacle in Scamozzi's Theater at Sabbioneta," *Oppositions*, no. 9, 1977, pp. 63-87.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, De E. Cecilia Frost (Trad.), (*Les Mots et les choses*, traducido como *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Nueva York, Random House, 1972) Madrid: Siglo XXI, 1997.

FRABETTI, Alessandra, "Appunti per una storia del teatro all'italiana: la centralita di G. B. Aleotti", en *Artisti e uomini di teatro*, ed. Elena Tamburini, Bologna: Università di Bologna, *Culture Teatrali*, 15, 2006, pp. 35-65.

Se puede consultar en línea en:

<https://cultureteatrali.dar.unibo.it/numeri-precedenti/culture-teatrali-15/>

FRAGA ISASA, Raúl, *El Montaje teatral: origen, desarrollo y características*, Tesis Doctoral en la E.T.S.A.M., Septiembre de 1991.

FRIZZI, A., *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara: Pomatelli, 1796.

FURNO, Marine et CARPO, Mario, *Descriptio Urbis Romae, edition critique, traduction et commentaire*, Genève: Librairie Droz S.A., 2000.

FUSCO, Renato, *El Quattrocento en Italia*, Madrid: Itsmo, Colección Fundamentos 149, 1999.

GALLEGOS, Federico, "La Guerra de los Países Bajos hasta la tregua de los doce años", *Revista Aequitas*: Volumen 4, 2014, pp. 1-86.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/search?client=firefox-bd&q=la+cuestion+religiosa+en+los+países+bajos+1550>

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, Madrid :Textos Universitarios, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, (Primera Edición 1955).

GARCÍA MARTIN; Pedro, "Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine", revista *Historia National Geographic*, revista digital sin paginar.

Se puede consultar en línea en:

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264

GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana, "Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: La Lena (1529)" revista *Letras*, 2018, julio-diciembre, nº 78, pp. 51-67.

Se puede consultar en línea en:

<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/2106/1958>

GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009. (Primera edición de 1941).

_____, *La arquitectura, fenómeno de transición*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

GIOSEFFI, Decio, "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano",

Bolletino CISA nºXVI/1974, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, pp. 271-286.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1974/17/pdf>

GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona: Debate, 2003. (Primera edición Phaidon Press Limited, 2003).

_____, *La Historia del Arte*, Barcelona: editorial Garriga, S.A., (The History of Art, London: Phaidon Press Limited, 1950), 1994.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/search?client=firefoxbe&q=GOMBRICH%2C+Ernst+Hans+Josef%2C+La+Historia+del+Arte%2C+%28primera+impresi%C3%B3n+de+la+decimosexta+edici%C3%B3n+inglesa%2C+aumentada%2C+corregida+y+redise%C3%B1ada%29+London%3A+Phaidon+Press+Limited+en+abril+1997>

_____, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: GG Arte (A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford, Phaidon Press Limited, 1959), segunda edición 1982.

_____, *Norma y Forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Debate, 1984 (*Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford: Phaidon Press, Ltd., 1966).

GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris: Gallimard, 1998.

GÓMEZ, Consuelo, “ La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía”, *Drammaturgia*, Anno XIV / n.s. 4 - 2017, pp. 53-78.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.fupress.net/index.php/drammaturgia>

GÓMEZ DE LA BANDERA; Mari Carmen, *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*, Memoria para optar al grado de doctor, Madrid 2002.

Se puede consultar en línea en:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/4358/>

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

GORDON CRAIG, Edgard, *El Arte en el Teatro*, Ciudad de México: Escenologia Ediciones, 2011.

GROS, Pierre, *Palladio e l'antico*, Venecia: Ed. Marsilio, 2006.

GROSSO, Marcel, “Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015)*, comisariado por Simona Brunetti.

Se puede consultar en línea en:

[https://www.academia.edu/35541319/Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari Da Genova a Mantova 1529 1530 pp 91 110?email_work_card=title](https://www.academia.edu/35541319/Feste_e_apparati_effimeri_per_gli_ingressi_di_Carlo_V_nelle_Vite_di_Vasari_Da_Genova_a_Mantova_1529_1530_pp_91_110?email_work_card=title)

GUARDO, M., La "sceltissima biblioteca" e il "grandioso palazzo": libri e luoghi della Biblioteca Corsiniana, del catálogo *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, comisariado por E. Antetomaso - G. Mariani, Roma: Istituto Poligrafico E Zecca Dello Stato S.P.A., (Exposición Palazzo di Trevi, Roma 21 maggio-18 luglio), 2004.

HALE, John, *A concise Enciclopedia of Italian Renaissance*, London: Thames & Hudson, 1981.

_____, "To fortify or not to fortify? Machiavelli's Contribution to Renaissance Debate", *Essays in Honour of J. H. Whitefield presented to him in his retirement from the Serana Chair of Italian of the University of Birmingham*, Londres: St. George's Press for the Department of Italian University of Birmingham, H.C. DAVIS (ed.), 1975, pp. 99-129.

HASS, Ulriche, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

HERMANN, Max, *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, Berlin: Zienuchelverlag 1962.

HEWITT, Barnard, *The Renaissance Stage. Documents of Serlio, Sabbatini, and Furtenbach*, (trad. Allardy Nicoll, John McDowell, and George R. Kernodle), Miami: Coral Gables, University of Miami Press, 1958.

HILLS, Paul, *La luz en las pinturas de los primitivos italianos*, Arte y Estética, Madrid: Akal, 1995 (*The Light of Early Italian Painting*, Yale, 1987).

HUNT, Richard, "Universidades y cultura", *Historia de las civilizaciones 6. La Edad Media*, Joan Evans (dir.), Madrid: Alianza Editorial/Labor.

HUSE, Norbert und WOLTERS, Wolfgang, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculptur, and Painting 1460-1590*, Chicago: University Chicago Press 1993.

IZENOUR, George, *Theatre Technology*, Nueva York: Mac Graw-Hill, 1978.

_____, *Theater Design*, Nueva Haven: Yale University Press, 1996 (McGraw Hill. Inc., 1977).

JANSON, H., *The Sculpture of Donatello*, Nueva York: Princetown University Press, 1963, 2 vols.

JARRARD, Alice, *Architecture and performance in the Seventeenth-Century. Court ritual in Modena, Rome and Paris*, Massachussets: Ed. Cambridge University Press, 2003.

JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís, "El resurgimiento de la arquitectura romana en los siglos XVI y XVII", *Tratados de arquitectura de los siglos XVI XVII*, p. 47. Catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia, del 10 de abril al 20 de mayo de 2001.

JÍMENEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Poder Imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, Facultad de Geografía e Historia, 1998. Tesis por la Universidad de Barcelona.

JOKINEN, Anniina, "The Fortune Theater", *luminarium.org*.

Se puede consultar en línea en:

www.luminarium.org/encyclopedia/fortune.htm

KANT, I., *Critique of pure reason*, Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1966.

KAUFMANN, Emil, *La arquitectura de la Ilustración: Barroco y Postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili, (*Architecture in the age of reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, 1955), 1974.

KEMP, Martín, *La Ciencia del Arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid: Akal, Arte y Estética, 2000.

KRIÚKOVA, Helena, "Del Renacimiento al Barroco. El guardián del tiempo detenido: Iñigo Jones", *Docplayer.es.*, 32 páginas.

Se puede consultar en línea en:

<https://docplayer.es/8450138-Articulos-del-renacimiento-al-barroco-el-guardian-del-tiempo-detenido-inigo-jones-helena-s-kriukova.html>

KITAO, Timothy K., "Prejudice in perspective: a Study of Vignola's perspective Treatise", *The Art Bulletin*, Sep., 1962, Vol. 44, No. 3, pp. 173-194.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.jstor.org/stable/3048015?seq=1>

KONIGSON Élie; ODÓN, Marcel y JACQUOT, Jean (dirs.), *Le lieu théâtrale à la Renaissance*", París: C.N.R.S., 1968.

KOSTOF, Spiro, *Historia de la arquitectura*, Madrid: Alianza y Forma (*A History of Architecture*, Oxford Press, 1985), 1988.

La baja Edad Media, Historia de las civilizaciones 6, Joan Evans (dir.), Madrid: Alianza Editorial/Labor, (*The flowering of the Middle Ages*. Londres: Thames and Hudson), 1998.

LEACROFT, Richard and Helen, *Theatre and Playhouse. An Illustrated survey of Theatre Building from Ancient Greece to the present Day*, Nueva York: Methuen London Ltd, 1985.

LEDOUX, Claude-Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la legislation*, París: PERRONEAU, H., L., (impresor), 1804, primer volumen.

Se puede consultar en línea en:

https://books.google.es/books?id=94IOAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true

LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio, *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico. Vol 1.*, Madrid: Gredos, 1985.

LETTTS, Rosa María, *Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1985, (Universidad de Cambridge 1981), 2ª edición 1989.

LUITPOLD FROMMEL, Christoph, "Reflections on the Early Architectural Drawings", Catálogo de exposición comisariada por MILTON, Henry A. y MAGNANO LAMPUGNANI, Vittorio (dirs.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo*, London: Thames and Hudson Ltd., 1994.

MACHIAVELO, N., *Il principe*, Florencia, 1964.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjZmsP02bb4AhV7gc4BHfb3AV8QFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Focw.uca.es%2Fpluginfile.php%2F1491%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FEI_principe_Maquiavelo.pdf&usg=AOvVaw1I6hra7aVaKQvj_63Gwpav

Mc GREGOR, Neil, *La historia del mundo en 100 objetos*, Barcelona: Editorial Debate, 2012.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjgnazdjpH4AhXbgy0HHbh3AEkQFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.librosmaravillosos.com%2Fhistoriadelmundoen100objetos%2Fpdf%2FHistoria%2520del%2520mundo%2520en%2520100%2520objetos%2520-%2520Neil%2520MacGregor.pdf&usg=AOvVaw0SxMofpZz6xBa9ZK3iYdAa>

Mc EWAN, Ian, "Las formas del deseo", *El País*, Babelia, En portada, 10 de agosto de 2019.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiNiqHHj5H4AhXYgv0HHbzeDLoQFnoECAkQAQ&url=https%3A%2F%2Felpais.com%2Fcultura%2F2019%2F08%2F08%2Fbabelia%2F1565281328_525926.html&usg=AOvVaw2L-X_eZFT64mDiMxer6nBt

MADERUELO, Javier, *El espectáculo del mundo*, Madrid: Abada Editores, 2020.

MADONNA, Maria Luisa, "L'ingresso di Carlo V a Roma.", en *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, Roma:1997, vol. I, pp. 50–65.

MAGAGNATO, Licisco, "The Genesis of the Teatro Olimpico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol XIV, London: The Warburg Institute, 1951.

Se puede consultar en línea en:

https://www.jstor.org/stable/750339?searchText=%28The+Journal+of+the+Warburg+and+Courtauld+Institutes%2C%29+AND+%28Palladio%29+AND+%28Genesis+of+the+Teatro+Olimpico%29&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGenesis%2Bof%2Bthe%2BTeatro%2BOlimpico%26so%3Drel%26prq%3D%2528The%2BJournal%2Bof%2Bthe%2BWarburg%2Band%2BCourtauld%2BINstitutes%252C%2529%2BAND%2B%2528Palladio%2529%26swp%3Don&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A8bd900bad82abef09d5e20aa9b6aa065&seq=10

MAMONE, Sara, "Dramaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizzi da Buontalenti a Parigi", *Drammaturgia*, Anno XII/n.s.2-2015, pp. 17-43.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYfk5H4AhURyxKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication

[%2F309287265_Drammaturgia_di_macchine_nel_teatro_granducaile_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usg=AOvVaw2wS7lzaCosWxgG5fEBf-9l](#)

____, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milán: Mursia, 1981.

MANGEL, Alberto, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

MANSELL, Henning. *Arenas movedizas*, Barcelona: Tusquets Editores, 2ª edición 2015.

MANZINI, F., MURARO, M.T., POVOLEDO, E., Colección "I teatri del Veneto", t. I, Venezia. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venecia: Fiore Editore d'Arte, 1995.

MACHIAVELO, N., *Il principe*, Florencia, 1964.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjZmsP02bb4AhV7gc4BHfb3AV8QFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Focw.uca.es%2Fpluginfile.php%2F1491%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FEI_principe_Maquiavelo.pdf&usg=AOvVaw1I6hra7aVaKQvj_63Gwpav

MAMONE, Sara, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milán: Mursia, 1981.

MARTÍN ALEGRE, Sara, *Teatro y teatro inglés, Una breve introducción*, Barcelona: Departament de Filologia Anglesa i Germanística, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi5ivSIIZH4AhWpgv0HHRVUBp4QFnoECAwQAQ&url=https%3A%2F%2Fddd.uab.cat%2Fpub%2Fworpap%2F2014%2F122989%2Fteateaing_a2014.pdf&usg=AOvVaw2l07k-87ZZTakRNMra2aWl

MARTÍN SÁNCHEZ, María, conferencia entre las actividades programadas por el Museo del Prado para la exposición: *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/fra-angelico-y-los-inicios-del-renacimiento-en/c8c45536-59a2-5e3a-9615-6daf8c3ef9e9>

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, "Cosme Lotti, escenógrafo y "fontanero" al servicio de Felipe IV", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº3, 2000, Comunidad de Madrid, pp. 322-354.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/12882051/En_torno_a_Cosme_Lotti_nuevas_aportaciones_documentales

MARZIA, Peri, "La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano", pp. 31-52, P. Torriti (dir.), catálogo *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena (Arezzo): Mazzafirra, Museo archeologico del Casentino, 17 maggio al 6 luglio 2014.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/17953444/La_Calandra_combinando_Plauto_con_fra_Mariano

MASCARDI, Chiara, "I Teatri anatomici nella cultura moderna", *amsdoctorado.unibo.it*

Se puede consultar en línea en:

http://amsdottorato.unibo.it/3955/1/mascardi_chiara_i_teatri_anatomici_nella_cultura_moderna.pdf

MAZZONI, Stefano, “Per la storia del teatro Olimpico di Vicenza e dello «Stanzone delle Commedie» di Livorno. Fonti, questioni, metodi”, Revista en la web *Drammaturgia.it*, de la Universidade di Florencia: Firenze University Press, 2009, revista digital sin paginar.

Se puede consultar en línea en:

<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8073>

_____, *L’Olimpico de Vicenza, un teatro e la sua «perpetua memoria*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2010 (primera edición 1998).

MAZZONI, Stefano y GUAITA, Ovidio, *Il teatro di Sabbioneta*, Florencia: Leo S. Olschki, 1984.

MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Sudia Aurea : Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2009, pp. 139-172.

Se puede consultar en línea en:

https://www.researchgate.net/publication/41952738_Idea_del_espacio_escenico_y_lugares_para_la_presentacion_teatral_entre_los_siglos_XV_y_XVI_Modelos_de_teatro_a_la_manera_de_Italia

MENEGAZZO, Emilio, “Ricerche intorno alla vita e all’ambiente del Runzante e di Alvise Cornaro”, *Italia Medioevale e Umanistica*, Vol. VII, Padova: Editrice Antenore, 1964.

Menologio de Basilio II, Biblioteca Vaticana.

Se puede consultar en línea en:

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613

MERINO TERAL, Esther, *Escenarios de poder III, Escenarios de poder: Fiesta, Teatro y la arquitectura del espectáculo*, Capítulo III, contenido digital sin paginar.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiR4oKU2LXzAhWyBGMBHVLLA0gQFnoECAIQAAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.ucm.es%2Fdata%2Fcont%2Fmedia%2Fwww%2Fpag81074%2FESCENARIOS%2520DE%2520PODER%2520III.%2520LA%2520NUEVA%2520FIESTA%2520PROFANA%2520Y%2520LA%2520ARQUITECTURA%2520DEL%2520ESPECT%25C3%2581CULO2.pdf&usg=AOvVaw0qUJY0KBhoectFFqXhUCcX>

_____, “Groticina de Vulcano. Jardines de Boboli. Palacio Pitti”, Madrid: Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, Facultad de Geografía e Historia, 2016, *docplayer.es*, 27 páginas.

Se puede consultar en línea en:

<https://docplayer.es/42575610-Groticina-de-vulcano-jardines-boboli-palazzo-pitti-donde-parece-que-giulio-trabajo-en-1617.html>

_____, "Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La edad dorada florentina.", *Itamar. Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, nº 4, Años 2011-2018, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia, pp. 176-201.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjthpz_Yj2AhXVgPOHHaa0BGkQFnoECA4QAQ&url=https%3A%2F%2Ffojs.uv.es%2Findex.php%2FITAMAR%2Farticle%2Fdownload%2F12883%2F12053&usg=AOvVaw1yUZQa9YEFomXegR5HQ1ew

_____, "La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686)", *Pecia Complutense*, 2010, Año 7, Num. 13, pp. 1-27.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/21256342/La_huella_de_los_escen%C3%B3grafos_italianos_del_siglo_XVII_en_Espa%C3%B1a_Ferdinando_Tacca_16191686_The_mark_of_the_XVII_century_Italian_scenographical_in_Spain_Ferdinando_Tacca_1619-1688

_____, *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografías Arquitectura 01, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

MITCHELL, W.J.T., *Teoría de la Imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez, Ediciones Akal S.A., Madrid, (*Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994), 2009.

_____, *Iconology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MOLINARI, Cesare, *Theatre through the Ages*, London: McGraw-Hill Book Company, (traducido del italiano *Teatro*, Milan: Mondadori, 1972), 1975.

MONTELEONE, C., "Teaching the rules of the space: the Olympic Theater in Sabbioneta", *International Conference on Innovative Methods in Product Design, Junio 15-17, 2011, Venecia*, pp. 864-869.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwixyPiq5LzAhVMx4UKHTyzDcgQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.improve2011.it%2FFull_Paper%2F244.pdf&usg=AOvVaw3MLdenGWaLeUy8re33z8nZ

MONTERROSO, Antonio, "La Scanae Frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos" en RAMALLO ASENSIO, Sebastián F. y RÖRING, Nicole, *La frons scaenae en la arquitectura teatral romana*, Murcia: Editores científicos, Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena, 2010.

MONTI, Paolo, *L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*, Parma, 1711.

Se puede consultar en línea en:

https://archive.org/details/gri_33125008735694;

Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena, Bologna: Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1725.

Se puede consultar en línea en:

https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5323532262&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

MORALES, Alfredo, “Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación”, *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 2, 2003, pp. 3-12.

Se puede consultar en línea en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1183354>

MORALES FOLGUERA, José Miguel, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, *Diálogos del artista y la belleza*, pp. 327-342.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/26363236/Las_entradas_triumfales_de_Carlos_V_en_Italia

MULRYNE, J.R., y SHEWRINK, Margaret (eds.), *Theater of the English and Italian Renaissance*, Nueva York: St. Martin's Press, 1991.

MURRAY, Peter y Linda, *El arte del Renacimiento*, Barcelona: Destino, (London: Thames and Hudson, 1963), 1995.

_____, *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Barcelona: Ediciones Destino (*The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North of Spain 1500-1600*, London: Thames and Hudson, 1967 and 1977), 1995.

NAGLER, Alois Marie, *Theatre Festival of the Medici 1539-1637*, Boston: Da Capo Press, 1976.

NEFF, Sigrid, *Opera: Composers, Works, Performers*, Colonia: Konemann, 2000.

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando, *El Renacimiento*, Madrid: Istmo, Colección Fundamentos 69, 4ª edición, 1987.

NÚÑEZ, Noelia, “ABBA Voyage`, el regreso del grupo pop a los escenarios tras 40 años”, diario *El País*, sección Las colecciones del País, 19 de junio de 2022.

Se puede consultar en línea en:

<https://elpais.com/cultura/2022-06-18/asi-se-gesto-voyage-el-regreso-de-abba-a-los-escenarios-tras-40-anos.html>

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, “Los nazis son siempre los del pueblo de al lado”, diario *El País*, sección Cultura, 8 de noviembre de 2022.

OLIVERAS, Elena, extracto de la entrevista realizada por Elena Oliveras a Leandro Ehrlich en, “Espejismos en lo cotidiano”, *Artnexus.com*, revista digital sin paginar.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.artnexus.com/es/magazines/articlemagazineartnexus/5d633c2b90cc21cf7c0a1b7d/70/leandro-erlich>

OROMENDÍA DE LA FUENTE, Enrique, *La representación iconográfica en los Intermedios de La Pellegrina*, 51 páginas.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/29527243/La_representaci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica_en_los_Intermedios_de_La_Pellegrina

ORTIZ PEREIRA, Daniel, “Amor, furor y catarsis en la Favola d’Orfeo (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid: Ediciones Conplutense, 2020, pp. 216-223.

Se puede consultar en línea en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/66347/4564456554207>

OSSI, Máximo, “Della machine... la meraviglia: Bernardo Buontalenti’s Il rapimento di Cefalo in the Medici Theater 1600”, dentro de *Opera in context*, Edited by Mark , A. Radice, Portland: Amadeus Presss, Reinhardt G. Pauly General (edit.), 1998.

PALLEN, Thomas, A., *Vasari on theatre*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008 (*Die Perspektive als “symbolische Form”*. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924).

_____, *Estudios de iconología*, Madrid: Alianza y Forma, 1972.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.scribd.com/doc/95958782/Estudios-sobre-iconologia-Erwin-Panofsky>

_____, *The iconography of the Gallery of Francis I at Fontainebleau*, Paris, Nueva York: Gazette des Beaux Arts, 1958.

PARRONCHI, A., La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l’apparato. L’allegoria, *La Bibliofilia*, LXIV (1962), pp. 37-86.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.jstor.org/stable/i26204548>

PAUWELS, Yves, "Varietas et ordo en architecture: Lecture de l'antique et rhétorique de la création.", capítulo del libro *La VARIETAS à la Renaissance*, Dominique Courcelles (dir.), Paris: Publication d'École nationale des Chartres, 2001, pp. 57-80.

Se puede consultar en línea en:

<https://books.openedition.org/enc/1078>

PLATÓN, *La República*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

PETRARCA, Francesco, *Triunfos*, Madrid: Nacional (edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera), 1983.

PETROLI TOFANI, A. M., *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*. Catálogo de la exposición comisariada por FABRI, M., GARBERO ZORZI, E. y PETROLI TOFANI, A. M., con introducción de Ludovico Zorzi, Milano: Electa, (Museo Mediceo, 31 mayo-31 octubre 1975), 1975.

PIERI, Marzia, "Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte", en *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi, Vol. II, Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino: Bollati Boringheri (edit.), 1994, pp. 794-848.

Se puede consultar en línea en:

[https://www.academia.edu/10788992/Dal teatro di corte alla Commedia dellArte](https://www.academia.edu/10788992/Dal_teatro_di_corte_alla_Commedia_dellArte)

PIRROTA, N., "The Orchestra and Stage in Renaissance Intermedii and Early Opera", en *Music and culture in Italy from Middle Ages to Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

PIRROTA, Nino y POVOLEDO, Elena, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, (*Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Turín: Einaudi, 1975).

PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio, *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período entre guerras*, Tesis doctoral por la Escuela Superior de Arquitectura de la Coruña, 2013.

POVOLEDO, Elena, "Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVI siècle." *Renaissance, maniérisme, Baroque, (Actes du XI stage International de Tours, 1968)*, París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

_____, "Scenografia", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venecia-Roma: Istituto per la Collaborazione culturale, 1964.

PUPPI, Lionello, "Verso l'Olimpico", *Dionysus Ex Machina 4*, 2013, pp. 267-279.

Se puede consultar en línea en:

https://dionysusexmachina.it/?page_id=1748

_____, *Palladio*, Barcelona: Toray, 1968.

RABRENAU, Daniel, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des*

lumières, Paris: Ed. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008.

RADICE, Mark A., *Opera in context: Essays on Historical Staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, Washington DC: Amadeus Press, 1998.

REVUELTA, Carlos, “El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno”, *Revista Anagnórisis* # 24, Año 2021

Se puede consultar en línea en:

[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwicu6CZ9OT5AhWoxYUKHauqD_YQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fanagnorisis.es%2Fpdfs%2Fn24%2FCarlosRevuelta\(202-224\)num24.pdf&usg=AOvVaw1wDpZJoYFDSAvWKWmWL6f4](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwicu6CZ9OT5AhWoxYUKHauqD_YQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fanagnorisis.es%2Fpdfs%2Fn24%2FCarlosRevuelta(202-224)num24.pdf&usg=AOvVaw1wDpZJoYFDSAvWKWmWL6f4)>

_____, “La conquista de la cuarta pared: Evolución del frente de escena en el teatro renacentista”, *Revista REIA* #13, Año 2019, pp. 145-164.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiWuaOB46P6AhW8nPOHHd-MDTIQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Ffreia.es%2FREIA13_08_WEB.pdf&usg=AOvVaw3c5zePb6Bd9C-iXCXua3wQ>

_____, “La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento”, *Revista REIA* #10, Año 2018, pp. 117-136.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjUwsS98-T5AhXX4YUKHaSbARwQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Ffreia.es%2FREIA10_07.pdf&usg=AOvVaw26Vo2osZc76xRPdI7xTVSV>

_____, “Teatro, escenario de poder durante el período clásico”, *Revista Anagnórisis* # 16, Año 2017, pp. 7-30.

Se puede consultar en línea en:

http://www.anagnorisis.es/?page_id=2113>

REZNIKOFF, I., *The Evidence of the Use of Sound Resonance from Palaeolithic to Medieval Times, Archaeoacoustics*, Cambridge: University of Cambridge, C. Scarre & G. Lawson (eds.), 2006.

_____, “On Primitive Elements of Musical Meaning”, *www.musicandmeaning.net*, *JMM* 3, 2005.

Se puede consultar en línea en:

https://www.researchgate.net/publication/5325208_Sound_resonance_in_prehistoric_times_A_study_of_Paleolithic_painted_caves_and_rocks/download>

_____, *Prehistoric Paintings, Sound and Rocks in Studien zur Musikarchaologie III*, Berlin: E. Hickmann, Rahden, 2002 (2nd International Symposium on Music Archaeology Sept. 2000), pp. 39-56.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Prehistoric+Paintings%2C+Sound+and+Rocks+in+Studien+zur+Musikarchaologie+III%3A+2nd+International+Symposium+on+Music+Archaeology%2C+Sept.+2000>

RIELLO, VELASCO, José María, “Sombras de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos”, *Anales de Historia del Arte*, 2004, 14, pp. 121-141.

Se puede consultar en línea en:

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/676752>

RINUCCINI, C., *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana don Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze: Giunti, 1608.

Se puede consultar en línea en:

<https://archive.org/details/dellefestefatten00rinu>

ROBINSON, Terry, F., “The Glass of Fashion and the Mould of Form: The histrionic mirror and Georgian-Era Performance”, *Eighteenth Century Life*: Volume 39, núm. 2, 37 páginas.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/11238952/The_glass_of_fashion_and_the_mould_of_form_The_Histrionic_Mirror_and_Georgian-Era_Performance._Eighteenth-Century_Life?auto=download

ROCHE CÁRCEL, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1989.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/30024702/La_escena_de_la_vida_una_interpretaci%C3%B3n_sociol%C3%B3gica_y_cultural_de_la_arquitectura_teatral_griega

RODRÍGUEZ, Delfin y BOROBIA, Mar, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Catálogo de exposición organizada por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Introducción.

RODRIGUEZ, RUIZ, D.: *El Real Sitio de la Granja de San Idefonso: retrato y escena del Rey*, 2000, recurso virtual sin paginar.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/construccion-de-la-torre-de-babel/dde29fc7-1dee-4f9d-b43e-0424282ff46f>

ROIG, Eduardo y MESTRE, Nieves, “Arte De la cuarta pared barroca a las Google Glasses. Sintaxis topológica y precedentes de la Ciudad Aumentada”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Ediciones Complutense, 33(2), 2021, pp. 501-519.

Se puede consultar en línea en:

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.68822>

ROTTY, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, (ed. Cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. De J. Fernández Zulaica, Madrid: Cátedra, 1989), 1979.

SABBATINI, N., *Pratica di fabricar scene e machina ne`teatri*, Ravena: Piero di Paoli e Giovanni Battista Giovanelli, 1638, en la versión de POVOLEDO, E., Roma: Bestetti, 1955.

SACCOMANI, Elisabetta, *Padova 1540–1570*, en LUCCO, Mauro, *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, Milano: Electa Eds., 1998.

SAINZ, Jorge, “Dibujo. Del cuerpo al cosmos. Evolución de las unidades de medida en el mundo real”, *Revista Arquitectura*, 1999, n. 320, Madrid: COAM, pp. 106-110.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiEz7_29eb5AhWFgs4BHRIHDGwQFnoECCUQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.coam.org%2Fmedia%2FDefault%2520Files%2Ffundacion%2Fbiblioteca%2Frevista-arquitectura-100%2F1993-2000%2Fdocs%2Frevista-articulos%2Frevista-arquitectura-1999-n320-pag106-110.pdf&usg=AOvVaw2aRsswB0DofBHTJugbpyR

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval”, Madrid, *eprints.ucm.es*, Universidad complutense, pp. 69-108.

Se puede consultar en línea en:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/21727/>

SAMPSON, Lisa, “Amateurs Meet Professionals: Theatrical Activities in Late Sixteenth-Century Italian Academies”, *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe. Traditions, Texts and Performance*, EARLE, T., F. y FOUTO, Catarina (Eds.), Nueva York: Legenda, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2015.

SANSOVINO, F., *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia: Apresso Iacomo Sansovino, 1581.

Se puede consultar en línea en:

<https://archive.org/details/venetiacittanobi00sans>

SANTORIO, Andrea, “Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d’Este di Ferrara”, revista digital *Engramma*, 85, noviembre 2010.

Se puede consultar en línea en:

http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1972

SCANDELLARI, Simonetta, “Barroquismos en tiempo del Barroco histórico”, *Barroco volumen I*, Madrid: Editorial Verbum, 2004, pp. 229-250.

SEAR, Frank, *Roman Theatres. An architectural Study*, Nueva York: Oxford University Press Inc., 2006.

SEBASTIÁN, Santiago, *Arte y Humanismo*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra S.A., 1981.

SERLIO, Sebastiano, *Tutte le opere di architettura raccolte da G. D. Scamozzi*, 3 (Venice, 1584), publicada en Venezia: Appresso Giacomo de' Franceschi, 1619.

<https://archive.org/details/tutteloperedarch00serl>

_____, *Libro Primo D'Architettura e Il Secondo Libro di Prospettiva*, Venecia: Gio Battista et Marchi, 1551, Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica.

Se puede consultar en línea en:

<https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=1136>

SFORZA, Nora, "Espectáculo, teatro y comitencia política en la(s) Italia(s) del Renacimiento", *Journal de Ciencias Sociales*, Año 4, nº 6, Mayo de 2016, pp. 19-43.

Se puede consultar en línea en:

https://www.researchgate.net/publication/315939678_Espectaculo_teatro_y_comitencia_politica_en_las_Italias_del_Renacimiento

SIMONCINI, G., *Cittá e societá nel Rinascimento*, Turín: G. Einaudi, 1974.

SOLERTI, Angelo, *Musica, ballo e drammatica allá corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze: R. Bemporad & Figlio, Eitorri, 1905.

Se puede consultar en línea en:

<https://archive.org/details/musicaballoedra00solegoog/page/n12/mode/2up>

STEINITZ, K.T., "Le dessin du Leonardo da Vinci pour La Danae", *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París: Éditions du Centre de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 35-40.

STORR, Will, *La ciencia de contar historias. Por qué las historias nos hacen humanos y cómo contarlas mejor*, Madrid: Capitán Swing, 2022.

STRONG, Roy, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*, Berkley: University of California Press, 1984.

Se puede consultar en línea en:

<https://books.google.es/books?id=0YiAXoix9MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

SUÁREZ LÓPEZ, Adrián, *El teatro Olímpico de Vicenza*, pp. 1-78.

Se puede consultar en línea en:

https://www.academia.edu/41570332/El_Teatro_Ol%C3%ADmpico_de_Vicenza

SURGES, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Artesdelsur, 2005.

SVETLANA, Alpers, *El Arte de escribir. El arte holandés en el siglo XVII*, Barcelona: Hermann Blume, Serie Arte, Crítica e Historia, (*the Art of describing Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago, 1983), 1987.

TAFURI, Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, 1997 (1968, Roma-Bari).

_____, *Venice and the Renaissance*, Chicago: first MIT Press edition, 1995.

_____, "Il luogo teatrale", en *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli (eds.), Bologna: Il Mulino, 1987.

_____, *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid: Xarait Ediciones, 1978.

_____, *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Arquitectura núm. 3, 1978.

_____, "El mito naturalista en la arquitectura del 500", en *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Arquitectura núm. 3, 1978.

_____, "Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi", Ensayo histórico-crítico en *Teatri e scenografie*, Milano: Touring Club italiano 1976.

_____, "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. X, 1968, pp. 65-78.

_____, "La idea de arquitectura en la literatura teórica del Manierismo", ("L'idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. IX, 1967, pp. 369-384.

TANTURLI, G. "Rapporti del Brunelleschi con gli ambiente letterari", en *Filippo Brunelleschi. La sua opere e il suo tempo*, 2 vols., Florencia: Centro Di, 1980.

TESTAVERDE, Ana Maria, "L'avventura del Teatro Granducale degli Uffici (1586-1637)", *Drammaturgia*, Anno XII / n.s. 2 – 2015, pp. 45-69.

Se puede consultar en línea en

<http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia>

_____, "Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il 'Giudizio di Paride'", en *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze: Le Lettere, 2011, pp. 166-179.

_____, "Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari. Percorsi vasariani tra le arti e le lettere", *Atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 mayo de 2003)*, comisariado por SPAGNOLO, M., TORRITI, P., Montepulciano: Le Balze, 2004.

_____, "L'officina delle nuvole, il teatro mediceo nel 1589 e gli "Intermedi" del Buontalenti nel "Memorale" di Girolamo Seriacopi", *Musica e Teatro, Quaderni degli amici della Scala*, VII,

1991,11-12, pp. 93-101.

TRAVISONNI, Chiara, “Eternare l’effimero. Tavole incise per volumi d’occasione nei ducati di Parma”, Piacenza, en *Il DOVERE della FESTA. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1750*, catálogo de la exposición organizada por Fundación Cariparma, comisariada por Francesca Magri, Carlo Mambriani con la colaboración científica de Alessandro Maalinvèrni y Chiara Trivisonni, 6 de octubre-16 diciembre 2018.

Se puede consultar en línea en

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjS17iI4JD4AhWDP-wKHTdUBGAQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.fondazioneocrp.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F11%2FII-Dovere-della-Festa-catalogo-def.pdf&usg=AOvVaw1Tj-Rs4yiWVuvyQ_nh0fuY

TRÍAS, Eugenio, “El concepto de mimesis”, diario *El País*, sección de Tribuna, 30 de diciembre de 1981.

Se puede consultar en línea en:

https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802_850215.html

UPJOHN, Everard M., WINGERT, Paul S., MAHLER, Jane Gaston, *History of the world*, Nueva York: Oxford University Press, 1958.

VALLEJO, Irene, *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid: Siruela Biblioteca de Ensayo, (21.ª edición), noviembre de 2020.

VALLIERI, Lorena, “Drammaturgie Imperiale à Bologna: ‘L’Amor costante’ di Alessandro Piccolomini (1542)”, *Drammaturgia*, Anno XV / n.s. 5 - 2018, pp. 291-323.

Se puede consultar en línea en:

www.fupress.net/index.php/drammaturgia

VASARI, G., *The lives of the Artists*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____, *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florencia: Sansoni, G. Milanessi (ed.), 1973.

_____, *Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino á tempi nostri*, París: Le Monnier, 1846, p. XXIX.

Se puede consultar en línea en:

<https://es1lib.org/book/2838964/dc9dd4>

VENTRONE Paola, “La scena prospettiva rinascimentale: genesi e sviluppo”, en *Culture teatrali*, 7/8, 2003, pp. 141-150.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjHvuikmLT4AhURuUKHWG0Cv4QFnoECAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.storiadifirenze.org%2Fpdf_ex_eprints%2F03-

[Ventrone-la%2520scena.pdf&usg=AOvVaw2vHZa0arU83KQb-zC5K9LL>](#)

VENTURI, Lionello, “Le Compagnie della Calza”, *Nuovo Archivio Veneto, Periodico Storico Trimestrale*: (1908) nº72, Nuova Serie nº32, pp. 161-221; (1909) nº 73, nuova serie nº 33, pp. 141-233, Venecia: Visentini 1892-1921.

Se puede consultar en línea en:

<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=8497278&type=bncr> o <https://archive.org/details/NuovoArchivioVenetoNs16/page/n166/mode/1up>; y <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/LO10016952/1909/N.Ser.V.17>

VERSTEGEN, Ian F., “Tacit skills in the perspective Treatise of the late Renaissance”, en *Cognition and the Book Typologies of Formal Organization of Knowledge in the printed Book of early Modern Period* (Karl. A. E. Enenkel, Wolfgang Neuber edit.), Boston: Brill Leiden, 2005.

VESELY, Dalibor, “The role of perspective in the transformation of Europe culture”, Capítulo III del libro *The Art of Science*, Bolonia: Universidad de Bologna, Rossella Lupacchini y Annarita Angelini (Edits.), Spinger, 2014.

VILA MATAS, E., “Siempre nos quedará Ashbery”, diario *El País*, Café Pereg, 29 de junio 2022.

VITRUBIO POLIÓN, Marco, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona: Iberia S.A., (Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez), 1982.

_____, *I Dieci Libri dell'Architettura*, 1567.

Se puede consultar en línea en:

<http://architettura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/Barbaro1567it.asp?param=en>

VOLTAIRE, *Diccionario filosófico. Tomos I y II*, Barcelona: Ediciones Petronio, 1978.

_____, *Diccionario filosófico de Voltaire, e-torredebabel.com*.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Voltaire/Babel-Diccionario-Filosofico.htm>

WAGENSBERG, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona: Fábula Tusquets Editores, (Colección Metatemas: marzo 1985, 1ª ed.), febrero 2003.

WEAVER, Monica and Robert, “Chronology of Music in Florentine theater, 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezos and Plays with incidental Music”, *Detroit Studies in Music Biography*, nº 38, Detroit: Information Coordinators Inc., 1978.

WHITE, John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid: Alianza Forma, Alianza Editorial, 1994.

WITTOKER, Rudolf, *Fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1995.

_____, "L'influenza del Palladio sullo sviluppo dell'Architettura religiosa veneziana nel Sei e Settecento", *Bolletino de Studi di Architettura «A. Palladio»*, vol. V, 1963, pp. 61-72.

Se puede consultar en línea en:

<https://www.palladiomuseum.org/annali/1963/8/pdf>

WITTOKER, Rudolf, CEDILLO, Adolfo Gómez, *La Arquitectura en la Edad Media del Humanismo*, Madrid: Colección Historia de la arquitectura, Nueva Visión, 1958.

WRIGHT, Lawrence, *Tratado de perspectiva*, Barcelona: Editorial Srylos S. A., (Perspective in Perspective, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983), 1985.

ZORZI, Giangiorgio, "Tre scultori lombardi e le loro opere nel Teatro Olimpico di Vicenza (Ruggero Bascapè, Cristoforo Milanese e Domenico Fontana)", *Arte Lombarda*, Vol. 5, nº 2, 1960, pp. 231-242.

Se puede consultar en línea en:

<http://www.jstor.org/stable/43105839>

_____, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza: Neri Pozza, 1969.

ZORZI, Ludovico, "Il teatro mediceo degli Uffizi e il teatrino della Dogana", *Il potere e lo spazio: La scena del principe*, Francesco Borsi (ed.), Florence: Edizioni Medicee, 1980, pp. 355-357.

Se puede consultar en línea en:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3sYfk5H4AhURyxoKHZ_jAzoQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F309287265_Drammaturgia_di_macchine_nel_teatro_granducale_fiorentino_Il_teatro_degli_Uffizi_da_Buontalenti_ai_Parigi&usq=AOvVaw2wS7lzaCosWxgG5fEBf-9I

_____, "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", *Storia dell'arte italiana, Vol. I, Questioni e metodi*, Previtali G. (cord.), Torino: Einaudi, 1979, pp. 419-463.

_____, *Il teatro e la città*, Torino: G. Einaudi, 1977.

ZORZI, Ludovico; INNAMORATI, Giuliano; FERRONE, Siro, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Florencia: Sansoni Editore, 1982.