

Juan Peruarena Arregui*

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL DE LA PRIMERA MITAD DEL SETECIENTOS: IMPOSTACIÓN GRÁFICA, PRERROGATIVAS TÉCNICAS Y VALOR SIGNIFICANTE

Resumen

El presente artículo pretende repasar algunos de los aspectos derivados de la transformación sufrida por el proceder escenográfico del teatro europeo durante la primera mitad del siglo dieciocho, cuando se rebasan tanto las técnicas como el imaginario teatral precedentes para adentrarse por una nueva vía expresiva que se mantendría vigente –con mayor o menor presencia– durante buena parte de la centuria.

Palabras clave: Escenografía, escenotécnica, siglo dieciocho, Galli Bibiena, pintura teatral.

Abstract

This article discusses some aspects derived from the changes of the staging procedures during the first part of the Eighteenth Century. Ancient techniques and theatrical imagery were surpassed and a new expressive way that would remain with more or less plastic strength right through the whole century was founded.

Keywords: Scenery, Stage-Craft, Eighteenth Century, Galli Bibiena, Stage Painting.

A comienzos del siglo dieciocho se mantenía viva en toda Europa aquella tradición escenográfica altobarroca que, irradiada desde Italia –y más concretamente desde el foco toscano de la corte medicea–, se centraba en la explotación sistemática de todo un imaginario basado en los recursos proyectuales de la perspectiva central de

* **Juan Peruarena Arregui**, Profesor, Universidad de Valladolid, España.

foco único, utilizando para su confección la fuga de series sucesivas de bastidores pareados y colocados en posición simétrica respecto al eje axial del escenario. Los bastidores laterales se plantaban frontalmente al espectador –para poder dejar paso a los intérpretes entre ellas por los llamados *claros* o *entrecalles*– generando un resultado de llamativa ortogonalidad en el diseño: una de las particularidades de la escenografía barroca es que sin dejar de ser figurativa subordinaba el realismo al arte; esto es especialmente claro en las escenas arquitectónicas y particularmente evidente en aquellas de paisaje, donde la naturaleza es tratada de manera artificiosa, sometida más a imperativos ornamentales y plástica o geoméricamente compensatorios que a una preocupación por la reproducción exacta de la realidad.¹

Tal esquema dispositivo de los elementos escenotécnicos –y su consecuente formulación pictórica encorsetada por el rigor conoidal de un entramado perséptico inmutable– había llegado, sin embargo, a un punto de agotamiento expresivo tal que impedía, de hecho, toda evolución creativa de la escenografía. Para poder renovarla no bastaba con forzar las premisas de la pintura escénica al uso, sino que se hacía preciso renovar la forma misma de concebir su impostación estereométrica. La nueva imagen escénica se verificará gracias a la aplicación de la perspectiva de focos múltiples, las fugas diagonales y a las composiciones angulares.² Será así cómo alrededor de 1700, la concepción general de la estética escenográfica experimente una verdadera revolución gracias a la introducción de la *veduta per angolo* o vista oblicua, de cuya invención se considera responsable a Ferdinando Galli da Bibiena (1657-1743).³ De hecho el propio autor reivindicaba en algunas de sus obras teóricas –como *L'Architettura civile...* (1711)⁴ o *Direzioni a' giovani studenti...* (1732)⁵– el mérito de tal conquista, definiéndola como “la otra manera de [fabricar] escenas, nunca enseñada ni practicada antes de ahora.”⁶ Este artista boloñés desarrolló una parte significativa de su actividad en España: en plena Guerra de Sucesión española es llamado por el Archiduque Carlos de Austria (entonces rey, bajo el nombre de Carlos III, frente a Felipe V) a su corte barcelonesa para dirigir el aparato escénico de sus celebraciones nupciales con Isabel Cristina de Braunschweig–Wolfenbüttel (Iglesia de Santa María del Mar, 1 de agosto de 1708). Desde entonces entró al servicio estable del Archiduque, permaneciendo en España hasta 1711, año en que

volvió a Italia, partiendo a Viena poco más tarde al devenir su antiguo patrón emperador de Austria bajo el nombre de Carlos VI. Conviene señalar aquí las realizaciones del propio Ferdinando Galli da Bibiena en Barcelona para los fastos esponsalicios del príncipe Habsburgo, bocetos relativos a la *Festa della Peschiera* conservados hoy en la Staatliche Graphische Sammlung de Munich (Inv. nos 35331-35334 y 41349), cuya impronta iniciaría la realización angular en suelo hispano y dejaría una impronta verificada en ciertos seguidores más o menos directos⁷ y en la Ciudad Condal inmediatos como Antonio Viladomat, quien, a través de su academia de dibujo y perspectiva, difundiría las bases de la "nueva escuela ampulosa con líneas en extremo movidas y atormentadas, muchas de ellas a fuerza de aproximar la distancia en sus operaciones perspectivas, pero llenas de una elegancia, grandeza y fastuosidad encantadora."⁸

La nueva concepción perspéctica del imaginario escénico se propagaría a través de toda Europa, difundida por esta familia de escenógrafos que llegaron a constituir una verdadera dinastía artística. De tal manera que si en las postrimerías del Seiscientos la impostación de la perspectiva monofocal simétrica se hallaba en crisis, serían las innovaciones desarrolladas por Ferdinando Galli da Bibiena el detonante gráfico que contribuyó decisivamente a provocar una profunda transformación de la idea misma de espacio escénico, ya sobre el escenario ya en el propio continente edilicio o, al menos, en su infraestructura técnica.

El perspectivismo exaltado de la *scena ad angolo*

La *prospettiva ad angolo* consistía en un artificio estereométrico que colocaba uno o varios puntos de fuga (*scena a fuochi multipli*)⁹ no ya en el centro, sino en uno o varios ángulos no visibles de la composición, lo que dotaba de una riqueza de movimiento y una audacia de soluciones a la ilusión decorativa ignorados hasta entonces,¹⁰ logrando una fractura neta con la óptica perspéctica y la visión escénica precedentes.¹¹ Se quiebra así la definición del espacio del escenario por medio de imágenes monumentales y laberínticas, sumamente dinámicas y frecuentemente al límite de lo imposible. Evidentemente la vista angular no anuló la escenografía de eje central monofocal, sino que, como señala Antonio Russomanno,

ofreció la posibilidad de crear una dinámica espacial que modulaba y alternaba ejes centrales y angulares.¹² Se define la *scena per angolo* como aquella plantación perspectiva oblicua que no queda resuelta dentro del cono visual del espectador, siguiendo la trayectoria de los telones, sino que se prolonga, introduciéndose lateralmente entre los bastidores y solucionándose fuera del alcance del ojo del público. En síntesis, pueden definirse *per angolo* aquellas escenas que visualmente parecen atravesar en diagonal el escenario; un sistema que apela a la capacidad evocadora del espectador, pues oculta a su vista una parte del ambiente representado.¹³

Se consiguen, entonces, efectos de profundidad continua, existiendo distintas variantes proyectuales en las que la correlación de planos tiende a disgregarse en un espacio figurado donde las formas se distancian persistentemente gracias a una composición regida por líneas convergentes/divergentes (*veduta per angolo*), series de escorzos (*prospettiva su diagonale*), primeros términos desmesurados o *in maestà* (*prospettiva iscritta*)... Un proceder escenográfico, además, que como sugiere Maria Ida Biggi funciona solicitando la subjetividad de cada espectador no tanto en la lectura de los espacios representados sino en las posibilidades que la parte omitida de tales espacios sugiere a la imaginación individual, apelando a categorías expresivas y resortes sémicos similares a algunos de los recursos explotados por el lenguaje cinematográfico actual¹⁴ a través de la alusión a ciertos "espacios contiguos", por utilizar el término establecido por M. C. Bobes Naves.¹⁵

En el ámbito de la mecánica teatral ello suponía, además, una serie de adecuaciones y ajustes en la morfología escénica que, si a primera vista o considerándolas individualmente puede no aparecer particularmente reformada, desde un punto de vista estructural determina, aparte de la sistematización integral del escenario, una actualización completa en la organización de la planimetría escenográfica que tendrá gran trascendencia, además de modificar el propio espacio útil para la representación (circunscrito por la perspectiva cónica prácticamente al proscenio), permaneciendo sus fundamentos mientras perviva la decoración pintada en el teatro.¹⁶

Aunque con las transformaciones antedichas, estructuralmente los esquemas planimétricos primitivos de la reforma bibienesca basaban su eficacia operativa en la explotación de la profundidad

del escenario, ocupado en largas sucesiones de bastidores y rompimientos. Pero pronto se acometerán cambios al respecto. El antiguo sistema de cisuras a ambos lados del piso del escenario donde se insertaban los bastidores perfectamente simétricos respecto de un eje central y por donde se deslizaban lateralmente para realizar las mutaciones, de tan larga tradición, será sustituido por una nueva organización que permite colocar los bastidores en cualquier punto del palco escénico, bien paralelos a la embocadura bien oblicuos a ésta, solos o unidos en libro, hacerlos practicables... proporcionando nuevas y enormes posibilidades de libertad en la plantación del decorado y, por tanto, en la construcción espacial, en su traducción gráfica y en su resolución figurativa:

Instancias estéticas y dificultades prácticas habían ceñido el desarrollo del aparato escénico del siglo XVII, desde la colocación de las ranuras para los bastidores hasta la organización de los tiros y maromas y de los otros dispositivos necesarios para las mutaciones, en base a la convención de la perspectiva simétrica monofocal, elaborándose un código aparentemente inquebrantable. Puede advertirse una marcada intolerancia manifestada hacia la univocidad y las limitaciones impuestas por la fuga central, perceptible en muchos escenógrafos de las postrimerías del Seiscientos [...] al intentar infringir la convencionalidad del lenguaje estereométrico establecido, forzando sus esquemas y alterando la simetría de las escenas con la variación violenta de los elementos compositivos o mediante la introducción de escorzos anómalos más o menos evidentes. Ferdinando Bibiena se manifiesta más allá de estas tentativas, individualiza los puntos muertos de la convención [...] y restituye a la regla su lógica y su verdad. Finalmente es la imagen escénica la que resulta transformada, el efecto maravilloso renovado, la relación entre escena y público replanteada.¹⁷

Resultan muy elocuentes en este sentido las intervenciones de Ferdinando Galli da Bibiena sobre algunas de las escenografías realizadas por Torelli en el Teatro della Fortuna de Fano.¹⁸ Se trata de diez imágenes que ilustran las plantas de otras tantas escenas de la dotación de este teatro tras su renovación a manos del autor boloñés en 1719,¹⁹ en ellas puede apreciarse, frente a la geométrica rigidez

en la disposición de los bastidores (marcados por las hendiduras que les sirven de raíl), base de las decoraciones torellianas, la flexibilidad asimétrica y atectónica de la topografía escenográfica planteada por los Bibiena.

En cualquier caso, con el tiempo, y a pesar de que los efectos visuales obtenidos se iban codificando en fórmulas icónicas de una ampulosidad creciente, las plantaciones tienden a simplificarse, reduciéndose el número de componentes a través del empleo de un amplio telón de foro como soporte de la imagen principal de la escena en contraste con pocos trastos que, a escala humana, representan los elementos en primer término. Los puentes –implícitamente contenidos en la evolución técnica de la propia *maniera* bibienesca– hacia la llamada “escena cuadro” estaban, pues, tendidos:

Durante toda la primera mitad del '700, la escenografía renuncia al eje central y desarrolla una nueva forma, aparentemente irregular, pero en realidad controlada técnicamente mediante la aplicación de las reglas persépticas. La vista oblicua y la perspectiva multifocal son las dos fórmulas en que se resume la reformada óptica escénica. La nueva máquina estereométrica utiliza el espacio del escenario en términos diversos: divide la profundidad del palcoscenio en dos planos, proyecta, a la medida del hombre, los elementos del proscenio y de las primeras calles, mientras el espacio restante queda destinado a la fuga en perspectiva. Desde un punto de vista escenotécnico poco cambia: se practican maniobras sincrónicas mediante las cuales todas las piezas de la escena se descomponen y recomponen a vista de los espectadores, produciendo un efecto disolvente general en que los elementos arquitectónicos o naturales, como columnas o árboles, se superponen creando una mágica ficción.²⁰

Efectivamente, dado que en esta época los cambios de escena, dentro de un mismo acto e incluso venía siendo el proceso habitual en todos los teatros. El presidente de Brosses, en una carta a M. de Malateste, describe en 1740 ambas cuestiones de la siguiente manera:

En lugar de colocar uniformemente, como nosotros [los franceses], las piezas del decorado a lo largo de las dos

filas de bastidores, ellos [los italianos] las distribuyen por todo el escenario; si se trata de columnatas o de galerías, las disponen oblicuamente en múltiples líneas diagonales, lo que aumenta el efecto de la perspectiva [...]. Hay dos o tres mutaciones por acto; se ejecutan sin demasiada destreza, con menos unidad y prontitud que en Francia. Pero aun y todo, cuando se han verificado, la propiedad es tal que toda mi atención se centra en reconocer dónde se encuentran las juntas de esas piezas que acabo de ver armarse una tras otra.²¹

Se puede observar, asimismo, cómo el edificio teatral barroco manifiesta una pronunciada tendencia a aumentar la extensión en fondo del palco escénico para articular las vastas plantaciones decorativas imprescindibles "alla grandiosità degli spettacoli,"²² como medio de conceder a los decorados una proporción coherente con la figura humana dejando un espacio hábil para el desenvolvimiento de la acción relativamente desahogado. De lo contrario, la necesidad de degradar rápidamente los términos de la plantación reduciendo la altura de los bastidores según se alejaban de la embocadura para forzar la fuga perspectiva y lograr así espectaculares efectos estereométricos, obligaba a los actores a mantenerse en la parte anterior del escenario: la imagen escénica se desarrollaba en profundidad pero la acción se resolvía, indefectiblemente, en anchura. Igualmente las condiciones acústicas, que se optimizaban por el efecto tornavoz de la embocadura y de iluminación, cuyas competencias concentraban casi toda su importancia en la línea del proscenio, condicionaban el comportamiento y la proxémica de los personajes sobre las tablas.

La importancia de estos espectáculos se concentrará ahora en la propia escenografía, que se "transforma en significativo autónomo del sentido dramático representado,"²³ tendiendo a relegarse el interés por los efectos de tramoya (al menos en líneas generales) a un segundo término. En el transcurso de la representación, el perspectivismo exaltado transforma las escenas en una gran máquina óptica que sigue sus propias reglas, más allá del desarrollo de la acción sobre el escenario, a menudo ajena incluso a las exigencias del libreto, pues su finalidad principal es capturar la atención del espectador ofreciendo siempre imágenes nuevas mediante la conquista de nuevas soluciones proyectuales:²⁴

[...] con la *veduta per angolo* de Ferdinando Bibiena, el espacio creado mediante la imagen escenográfica ya no se encierra en el universo "interior y absoluto" de la sala teatral, sino que se dilata, aludiendo al exterior; y es por esto que escena y sala se consagran como ambientes correlativos, pero no unificados.²⁵

Otras lecturas sobre la *inventio* perspéctica de la escena angular. El artificio estereométrico frente al racionalismo estético

A escala significativa, estas innovaciones de la escenografía dieciochesca coadyuvan a romper definitivamente la continuidad espacial entre la sala y el escenario, expresando una nueva relación realidad-ilusión, no ya de reflejo metafórico y 'coextenso' según la tradición del teatro cortesano del siglo diecisiete sino de recíproca independencia;²⁶ la propuesta de Bibiena marcará, a decir de Ferruccio Marotti, "el paso de una función metafórica de la perspectiva a una función metalingüística."²⁷ En efecto, aunque el trabajo de la familia Bibiena se relacionará, en tanto arquitectos teatrales cuanto como escenógrafos, con la mayoría de las cortes europeas del siglo dieciocho, el propio Ferdinando no había pasado sin perjuicio –afirma Viale Ferrero– desde la atmósfera combativa del ambiente melodramático italiano al aura ceremonial y áulica de la corte de Viena:

El método *per angolo* había nacido para satisfacer, sobre todo, las exigencias de los teatros públicos, obteniendo una dilatación óptica del espacio teatral en direcciones variables, tanto como para extender la fruición de la escena a quien no ocupaba las posiciones centrales, reservadas a los príncipes. En el ambiente de corte, Ferdinando fue forzado explorar no tanto la variedad de las vistas ofrecidas por el imaginario escénico sino su grandiosidad espectacular; no tanto la posibilidad de desarrollo ofrecida por su método de proyección cuanto la codificación del mismo en fórmulas de monumental solemnidad.²⁸

De hecho las distorsiones perspécticas introducidas por la composición angular se instauran en la escenografía europea

tardobarroca inaugurando un proceder escenográfico en el que se puede leer una crítica sistemática del concepto de centro²⁹, tan caro –y tan útil– a la protocolaria etiqueta de las cortes principescas. La adopción de la *veduta ad angolo* identifica al escenario, a través de la decoración, como un área autónoma, liberada de las incidencias de la sala –“ofreciendo un espacio *en oposición* al de la sala”–³⁰ y formalmente ajena a prerrogativas extraescénicas, al tiempo que la multiplicación o segregación del centro óptico que por su medio se persigue, deviene la vía que permite otorgar legitimidad visual y estereométrica a un elevado número de espectadores en ubicaciones bien diversas:

[...] la invención de los puntos accidentales, o sea, la manera de ver las escenas por ángulo, condujo la ciencia de la ilusión al sùmmum. Como el gran secreto de las Bellas Artes es aquél de presentar los objetos de manera que la fantasía no termine donde terminan los sentidos, sino que deje siempre alguna cosa que imaginar a los espectadores que el ojo no ve, [...] así el progresivo abandono de las perspectivas que concurren en el punto del centro, que representan, por así decirlo, el final de la potencia visual y de la imaginativa, fue lo mismo que iniciar una carrera inmensa a la imaginación industriosa e inquieta de aquellos que observan desde lejos las escenas.³¹

A pesar de que el propio Ferdinando Galli Bibiena advirtiese en su *Architettura civile...* (concretamente en la “Operazione 62”), sobre la necesidad de establecer un “punto de vista” perfecto, ubicado “donde se encuentran los personajes más notables para ver y oír las óperas,” es decir “en el primer orden de palcos, en el medio.”³² Ya no es el punto de vista único sino el punto de vista idóneo, de igual manera que ya no se reduce la correcta fruición a un solo personaje sino a un estrato social, aquél que ocupa la zona central de los primeros palcos y que, en los teatros comerciales, venía identificado no tanto por linaje cuanto por disponibilidad económica. Precisamente será la relativización del espacio que proporciona la escena vista en ángulo, su ruptura con la identificación entre el orden de la proyección y las categorías de poder, la conquista más valorada por la crítica ilustrada, lo que contribuirá a mantener la vigencia de sus formulaciones técnicas aún cuando se hayan superado sus

premisas estéticas. En este mismo sentido, la dimensión pragmática derivada de las propuestas *ad angolo* y la operatividad desarrollada para la resolución mecanizada de las condiciones de la plantación mantendrán sus presupuestos instrumentales como base del sistema decorativo posterior.

Sin embargo, la naturaleza misma de las imágenes ofrecidas por este proceder escenográfico, cifradas en visiones monumentales, en superficies desmesuradas, en relaciones espaciales quiméricas, en intrincadas construcciones cada vez más cerca de lo onírico que de cualquier referente positivo, parecía entrar –al menos aparentemente– en franca colisión con algunos de los principios basilares que animaban la preceptiva dramática del momento. Los requerimientos de naturalidad, verosimilitud y decoro se proyectan a la pintura escenográfica en la medida en que los postulados generales del arte manifiestan la exigencia de una *imitatio naturæ*.³³ A través de la fidelidad histórica y respeto por los estilos arquitectónicos en la reconstrucción de ambientes, así como a la atención al dato real en la representación de los paisajes y exteriores, será proscrito el onirismo en la reproducción de los edificios y las visiones de aquella naturaleza artificial y caprichosa tan cara a la plástica Barroca. No en vano el término *decoración* parece provenir de la idea ilustrada de *decoro*.³⁴ Las sanciones al “gusto bárbaro y riberesco de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores [...] la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles; lapesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas,” es decir, a “la indecencia y miseria de todo el aparato escénico” que profería Jovellanos en 1796,³⁵ así como a las escenas “llenas de transparentes y columnas salomónicas que daban vueltas sobre su basa y otros cien mil desatinos en arquitectura y perspectiva”³⁶ –según se leía en la prensa madrileña todavía a comienzos del siglo diecinueve– se convierten a partir del último cuarto del setecientos en un lugar común de la crítica. Ya Algarotti, en la edición de 1763 de su *Saggio sopra l'opera in musica*, critica las vistas angulares y polemiza respecto a la producción de los seguidores de los Bibiena, a quienes acusa de exagerar la bizarría de sus composiciones alejando de la pintura teatral los fundamentos del arte que la hacían verosímil, “[...] por no hablar de una cierta arbitraria perspectiva que se han creado en la mente y les hace denominar gabinete a aquello que podría llamarse salón o atrio,

y designan como prisión a aquello que podría servir como patio e incluso como plaza.”³⁷ Resulta muy revelador comprobar cómo estos juicios son reproducidos, de manera casi idéntica, por Francesco Milizia:

En orden á la Pintura y Perspectiva de la scena, [se] estudiara á Fernando Bibiena, que en esto fue gran maestro. Pero no se ha de estudiar como han hecho sus sequaces, los cuales abandonando el fundamento del Arte, se han dado al desvario, amontonando caprichos, extravagancias, cimbramientos, trepaduras, agujeros, y todo genero de vichos extraordinarios, llamando gavinete lo que podria servir de vastissima sala, y carcel á lo que parece un zaguan.³⁸

Realmente, según reconoce Tomlinson, los decorados de Ferdinando y Francesco Galli Bibiena:

[...] daban por hecha la separación entre sala y escenario, ahora habitual. Pero van un gran paso más allá [...] al romper entre mundos físicos y metafísicos. En ellos no parece haber posibilidad de representar el contacto directo y palpable con los cielos. (De hecho, las máquinas escénicas, los mecanismos fundamentales para representar tal contacto en el pasado, ya han caído en desgracia, víctimas de un gusto por la verosimilitud que Metastasio expresaría más tarde al protestar: “Nuestra ópera y nuestra razón no son cosas incompatibles”). Las inmensas e imponentes vistas arquitectónicas de los Bibiena no sólo desgajan al público de los actores sino a éstos de los cielos. O, para ser más precisos, señalizan en sus fantásticas proporciones la presencia de algo más allá, que su materialidad no les permite presentar sino sólo re-presentar. Son los avatares de una metafísica que no puede tocar el mundo material sino sólo ser configurada en él mediante una enigmática correspondencia. En esto, la arquitectura de los Bibiena presagia la metafísica del mismo modo en que lo hace el virtuosismo vocal desplegado ante aquélla. La afirmación escenográfica del sujeto moderno es dual y completa.³⁹

En concordancia con la aserción metastasiana antes citada por Tomlinson (aplicada en realidad por su autor a Apostolo Zeno)⁴⁰ cabría

aludir a ciertas reflexiones del español Ignacio de Luzán contenidas en su *Poética* –según Checa Beltrán “la biblia del neoclasicismo teórico español”–⁴¹ que apuntan en la misma dirección, cuando declara que:

Una cosa es la naturaleza de las cosas y otra nuestra opinión. No es extraño ni nuevo que nuestra opinión no se conforme con la naturaleza de las cosas, y así puede muy bien una misma cosa ser imposible en sí y ser posible y creíble en nuestra opinión, ser verdadera en sí y ser falsa en nuestra opinión, y, consiguientemente, increíble. Esto me parece innegable.⁴²

En esta misma línea, y a pesar del consuetudinario rigorismo normativo de la dramaturgia académica gala:

Es una máxima general –aseveraba F. H. D’Aubignac ya en 1675 en su *Pratique du Théâtre*– que el motivo del teatro no es lo verdadero, puesto que hay numerosas cosas verdaderas que no deben ser vistas y muchas otras que no pueden ser representadas. Tampoco lo posible será la razón del teatro, porque aun habiendo innumerables cosas que podrían hacerse [...] resultarían ridículas y poco creíbles si fueran representadas.⁴³

También en este sentido se manifestaba L. A. Muratori a comienzos del siglo dieciocho en su *Della perfetta poesia italiana* (Modena, 1706),⁴⁴ haciendo gala de una notable flexibilidad en su concepto de verisimilitud, flexibilidad recogida por el propio Luzán, quien justificaba algunas formas de ésta merced a ciertos argumentos procedentes del tratadista italiano, al discriminar la noción en dos especies: verosimilitud popular o “aquella que parece tal al rudo vulgo y á las personas legas,” y verosimilitud noble, “aquella que sólo parece tal á los doctos.”⁴⁵ En este sentido Luzán escribiría:

[...] es preciso que el poeta se aparte muchas veces de las verdades científicas por seguir las opiniones vulgares. Que el ave fénix renazca de sus cenizas, que el viborezno rompa al nacer las entrañas de su propia madre, que el basilisco mate con su propia vista, que el fuego suba a su propia esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejanes que

las ciencias contradicen e impugnan, pero el vulgo aprueba en sus opiniones, se puede muy bien seguir y aun a veces anteponer a la verdad de las ciencias, por ser ahora, o haber sido en otros tiempos, verosímiles y creíbles entre el vulgo, y por eso mismo, más acomodadas para persuadirle y deleytarle.⁴⁶

Todavía a finales del siglo dieciocho los postulados sostenidos por la preceptiva neoclásica prorrogaban en buena medida los supuestos teóricos de las primeras décadas del siglo y así Santos Díez González, en sus *Instituciones Poéticas*, sanciona la traspolación de los anteriores términos a una nueva circunscripción especulativa – dividiendo la verosimilitud en “absoluta” y “respectiva” o “relativa” – al aseverar que, en último caso, “la verosimilitud no se opone a lo maravilloso; pues esto, aunque extraordinario, puede ser creíble en un héroe, cuyas acciones son extraordinarias.”⁴⁷ Así géneros como el lírico, sometido a su propia y particular lógica orgánica, no serán considerados por este tratadista como inverosímiles, sino sujetos a una verosimilitud relativa “respectiva á su esencial constitución” – en cuya conquista interviene de forma concluyente su visualidad (según se verá más adelante) con lo que la decoracion se coloca no ya entre los *parerga* de esta especie dramática, sino como uno de los fundamentos de su *ergon*:⁴⁸

[...] Poesía, Música, Decoracion [...] se unen entre sí tan íntimamente que no puede considerarse una sin que se consideren las otras, ni comprehenderse la naturaleza del melodrama sin la union de todas tres. [...] El Decorador debe ayudar á la Ilusion, disponiendo la Decoracion según el plan establecido por el Poeta, y por el Músico. [...] El Poeta tiene privilegio para no estar ligado á la unidad de lugar, ó Scena; pero no debe descuidarla, ó perderla tanto de vista que á cada Scena se vea una mutacion, ó que los Espectadores en un instante sean trasladados desde Pechin á Madrid, ó desde el Erebo al Olympo.⁴⁹

De nuevo se manifiestan las competencias del concepto de mimesis como fundamento del arte: una imitación de la naturaleza de adscripción aristotélica,⁵⁰ entendida la naturaleza en su sentido más amplio, extensible pues tanto a lo real como a lo posible y a

lo imposible,⁵¹ y aplicable a todas las artes según la formulación de Charles Batteux en su célebre tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746)⁵², aunque particularmente a la poesía y a la pintura, según la célebre formulación del abate Du Bos expuesta en sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de 1719.⁵³ Siguiendo de nuevo a José Checa Beltrán,⁵⁴ en el siglo dieciocho la aceptación general de imitación de la naturaleza no comportaba el rechazo a la representación de realidades extrasensibles, realidades contempladas por Batteux⁵⁵ y presentes en la mayoría de las poéticas contemporáneas (desde Luzán,⁵⁶ pasando por Artega,⁵⁷ hasta Sánchez Barbero⁵⁸). Asimismo la mimesis podía ser “particular” (o icástica: representación fiel, detallada y objetiva del natural) o “universal” (o fantástica: representación paradigmática de la realidad, seleccionando y combinando los objetos, detalles y aspectos que más interesan al artista), en términos generales las dos opciones más extendidas –no exentas de matices y subdivisiones– en la teoría de las artes y el pensamiento literario dieciochesco. Dos tipos de imitación que en ocasiones se solapaban, de manera que, según ha reconocido René Wellek, bajo el concepto de –imitación de la naturaleza [...] podían albergarse casi todas las variantes del arte: desde el naturalismo más estricto a la más abstracta idealización.”⁵⁹

En esta misma línea, y atendiendo al progresivo avance en la precisión de una imagen escénica escrupulosamente veraz, atinente tanto a la contrahechura mimética de realidades según una disposición icástica o fantástica, parece relevante el interés de la tratadística dieciochesca por conceptos como la *enargía* o *hipotiposis* que enlazaba con el tópico Horaciano “ut pictura poësis,” según el cual se establecían equivalencias entre la pintura y la poesía,⁶⁰ suponiéndose los mismos principios para ambas artes: “llámase la poesía pintura de los oídos y la pintura poesía de los ojos” afirmaba sin ambages Ignacio de Luzán.⁶¹ De forma correspondiente, y desde sus precedentes barrocos, la substancia retórica que subyacía alimentando tanto el diseño como la reproducción del imaginario escénico del Seiscientos, parece trascender y destilarse en el pensamiento estético dieciochesco, pudiendo advertirse en ciertos fragmentos de la ya referida *Poética*, donde Luzán vincula los procesos descriptivos en literatura utilizando significativas analogías pictóricas, en perfecta sintonía con el discurso precedente:

Débase aquí advertir, según aviso del Muratori,⁶² que estas vivas descripciones y pinturas de los objetos [...] no son lo mismo que esotras descripciones pueriles, por ejemplo de una batalla, de una tempestad u de otro cualquier objeto, que los estudiantes suelen hacer en las escuelas de retórica para ejercitar el estilo; las cuales descripciones, de ordinario, no son más que una amplificación o numeración [...] sin penetrar más adentro en la fantasía, ni dejar en ella impresa una viva imagen del objeto que describen. Un buen poeta, que quiere hacer una pintura perfecta, debe fijar atentamente su imaginación en el objeto y observar en él aquellos delineamientos y visos [...] que pueden hacer más fuerte impresión en la fantasía ajena.⁶³

Efectivamente, la eventual paradoja teatral del Setecientos establecida por los sutiles desplazamientos de los confines de la imitación y la jurisdicción de la verosimilitud se proyecta a las condiciones de la escenificación y se encuentra perfectamente reflejada en el 'monumento' paradigmático de la Ilustración: la *Encyclopédie française*. En su apartado dedicado al teatro, además de mostrar y explicar detalladamente los avances de una progresivamente sofisticada arquitectura teatral, se hace especial hincapié en toda la infraestructura escénica que sustenta la realización del espectáculo, mostrándolo como un complejo organismo mecánico hábil para toda suerte de juegos escenográficos (vuelos, apariciones, mutaciones a vista...) y llamativos efectos de diversa índole (incendios, cataclismos, transformaciones...) que son, además, prolijamente explicados. Realmente, tal y como afirma Jacques Proust, en términos generales el teatro de la segunda mitad del setecientos puede entenderse como *il luogo del paradosso*:

Se acude al teatro para aplaudir dramas conmovedores, próximos por situación y atmósfera a la experiencia del hombre común; pero se acude también en busca de cualquier forma de ilusión que la técnica más sofisticada de la época consienta crear [...] Mediante cabrestantes, maromas, cables, poleas [...] tramoyistas, decoradores y escenógrafos son capaces de recrear con sus artificios cualquier escena real o imaginaria [...]. Todo, pues, se desarrolla como si, gracias a las máquinas generadas por el intelecto racional, lo maravilloso, desechado

junto con la religión por la omnipotente razón, encontrarse en el teatro el lugar idóneo para su clamorosa revancha.⁶⁴

Podrían interpretarse en esta clave los progresos de un espectáculo escrupulosamente ilusionista donde la mimesis es llevada al límite de sus posibilidades en la pretensión de reproducir sobre el escenario fragmentos de una realidad posible o imposible –las “imágenes simples o naturales” y aquellas “fantásticas o artificiales” de Luzán⁶⁵, pero siempre regida por el polisémico concepto de verosimilitud, donde la veracidad en la apariencia de la imagen representada alcanza niveles de legitimidad formidables. Sin embargo la identificación individual de realidades concretas parece encontrarse aún subordinada a la motivación signica de la conducta escenográfica en su vocación hacia las imágenes de cualidad universal, menudeando sobre el escenario *milieux* detalladamente indeterminados y realistas imágenes *di maniera*, tan anónimas como perfectamente competentes para recrear los ambientes exactos y establecer los paisajes y entornos precisos del acontecer dramático, dando así lugar a un proceder “imitativo” ecléctico adscrito, según Checa Beltrán, “a un naturalismo idealista, o mejor a un idealismo naturalista.”⁶⁶

El sometimiento a la verdad no será, por tanto, inflexible y en la impostación escenográfica el elemento retórico, a la vez origen y producto de una recreación estereotipada o estilizada de la naturaleza, se asimila a la normalización estatuida, desde el anónimo formalismo perséptico instaurado por la manera bibienesca hasta la indeterminada descripción histórica, especulativa o utópica, alentada por los avances iniciales de la verosimilitud racionalista. Merecen ser recordadas, en este sentido, las afirmaciones vertidas por el jesuita Esteban de Arteaga, quien en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789), aplicables a la creación artística en general y perfectamente acomodables al proceder de los *inventori delle scene* en particular:

Y si acaso no halla en las cosas naturales lo que ha menester para lograr lo que pretende, entonces debe suplir con el arte los defectos del original, ya trasladando a su objeto y reconcentrando en él sólo las bellezas esparcidas en otros

objetos de la misma especie, ya añadiéndole la propia fantasía perfecciones ficticias, pero que se acomoden a la naturaleza del objeto que imita, hasta que resulte un conjunto de belleza natural en las partes, pero ideal en el todo, al que pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *Optimum in unoquoque genere est mensura ceterorum*. Este género de imitación es la que Platón llama fantástica, que corresponde a la imitación de la naturaleza universal y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice, el cual se forja un modelo imaginario, mas no imposible, y semejante al natural, aunque no existente en la naturaleza. El mismo filósofo la distingue de la imitación icástica, o sea de lo particular, que abraza acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte o en la historia.⁶⁷

Paralelamente, la evolución estética de los criterios espectaculares y los avances racionalistas en el campo del teatro permiten advertir otro aspecto interesante, como es la disminución del interés por el "maravilloso mecánico," que fuera componente de fundamental vigencia hasta la reforma escenográfica bibienesca, tal y como ha evidenciado Cesare Molinari.⁶⁸ A partir de entonces, y superada la estricta complejidad autosuficiente del entramado perspectivo *ad angolo* –técnicamente limitado desde un punto de vista expresivo por los parámetros de su propia perfección estereométrica—, la necesidad de una coordinación entre la poesía, la música y el episodio decorativo, la progresiva imposición de una coherencia vinculante entre narración argumental, discurso performativo y entorno escenográfico, se convertirá en el nuevo mecanismo dramático que, a lo largo de la segunda mitad del siglo dieciocho, sustituya progresivamente tanto "prodigiosos" artificios escénicos implantados por la mecanotécnica seicentista como los alambicados artificios persépticos del primer Setecientos.

NOTAS

¹ Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*. (Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986).

² Elena Povoledo, "Scenografía." *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: Le Maschere Editrice, 1961): *ad vocem*.

³ Maria Teresa Muraro y Elena Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena*. (Venezia: Neri Pozza Editore, 1970); Deana Lenzi, "La veduta per angolo nella scenografía". *L'Arte del Settecento emiliano: architettura, scenografía, pittura di paesaggio*. (Catalogo della X Biennale d'Arte Antica, Bologna, Museo Civico 8 settembre-25 novembre 1979. Bologna: Edizioni Alfa, 1980) 147-155.

⁴ Ferdinando Galli Bibiena, *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, considerazioni pratiche di* (Parma, 1711).

⁵ Ferdinando Galli Bibiena, *Direzioni a' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina, dell'Istituto delle scienze... divise in cinque parti...*Vol. 1. (Bologna, 1731).

⁶ "L'altra manera di scene, non mai insegnata né praticata prima d'ora". Tomado de, María Ida Biggi Chiarot, *Didattica dell'analisi comparata delle arti dello spettacolo. Lezioni on-line*. (Venezia: Istituto Vendramin Corner, 2002-2003) <http://helios.unive.it/~corc_sis/corsi/2003/biggi>.

⁷ En Barcelona parece que trabajaron con Ferdinando su hijo Alessandro (1686-1748) y algunos colaboradores italianos, entre los que sobresale Pietro Righini (*cfr.* Biggi, *Didattica*). A pesar de que, tal y como ha señalado Andrea Sommer-Mathis, las producciones barcelonesas de la corte del archiduque tuvieron mayor trascendencia en Austria que en España, al emigrar a Viena la mayor parte de los artistas que trabajaron en ellas –"Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo dieciocho." Tomado de, *Artigrama* 12 (1996-1997) 45-78 y "La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena." *La ópera en España e Hispanoamérica*. Eds. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2001) I, 293-316.–, no es menos cierto que en el ámbito de la realización escénica las maneras bibienescas tuvieron un peso nada despreciable.

⁸ Palabras del escenógrafo catalán Soler i Rovirosa tomadas de Bravo 20 y 32. Por su parte, en la corte madrileña esta influencia es también apreciable, sobre todo en los modos de Antonio Bibiena, a través del magisterio ejercido por los decoradores llamados a trabajar en los coliseos reales por Carlo Broschi. Tomado de, Vega de Martini y José M. Morillas Alcázar, *Farinelli. Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*. (Roma: Artemide Edizioni, 2001).

⁹ Era éste un tipo de escena en cuya figuración plástica se empleaba una composición espacial establecida a partir de varios puntos de fuga, posibilidad en la que ya se habían adentrado previamente, aunque con moderación, Vasari, Burnacini o Bottrigari, pero nunca antes normalizada, a decir de Manfredo Tafuri, *Teatri e Scenografie*. (Milano: Serv. Publ. Touring Club Italiano, 1976). Efectivamente, no ha de confundirse el sistema proyectual *ad angolo* con las fugas divergentes de las escenas multifocales –aquellas en que elemento arquitectónico central, que constituye el fondo de la escena,

se resuelve representándolo mediante vistas escorzadas de diagonal más o menos exagerada– ya empleadas con anterioridad: *cfr.* Biggi, *Didattica*.

¹⁰ Para una explicación técnica sobre este tipo de proyección perspectiva consúltese la obra de Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*. (Madrid: Siruela, 1996) 33-35.

¹¹ Mercedes Viale Ferrero, "Luogo teatrale e spazio scenico". *La spettacolarità. Storia dell'opera italiana V*. Eds. Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli. (Torino: Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, 1988) 1-122.

¹² Véase al efecto la introducción a la obra publicada originalmente en 1720 por Benedetto Marcello, *El teatro a la moda*. Ed. Antonio Russomanno (Madrid: Alianza Editorial, 2001) 37.

¹³ Biggi, *Didattica*.

¹⁴ Así por ejemplo, aplicando las consideraciones generales que Jean Mitry expone en *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje* –(Madrid: Ediciones Akal, 1990)–, la *prospettiva iscritta*, con sus estructuras arquitectónicas *in maestà* que establecen unos gigantescos primeros términos, violentamente engrandecidos, trabajaría sobre la percepción de los espectadores con uno mismos atributos significantes equivalentes a los del "primer plano" fílmico. Pero todavía parecen incluso más evidentes las analogías entre las partes no mostradas de la figuración escénica con las relaciones entre "campo" y "fuera de campo" fílmicos. En cualquier caso, será ésta una capacidad explotada por otras formas escenográficas no estrictamente bienescas como la producción de Juarra, por ejemplo, estableciéndose un sistema de relaciones entre los espacios mostrados y los espacios ocultados, abordado por algunos historiadores del cine como Santiago Vila Mustieles en su estudio *La escenografía. Cine y arquitectura*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997).

¹⁵ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*. (Madrid: Taurus, 1987) 242.

¹⁶ Véanse a este respecto Antonio Pinelli, *I Teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*. (Firenze: Sansoni, 1973) y *Dai Parigi ai Bibiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo teatrale alla Scala*. (Firenze: Litocolor, 1979).

¹⁷ Muraro Mancini y Povoledo 81.

¹⁸ La Biblioteca Federiciana de Fano conserva un cuadernillo anónimo del siglo dieciocho titulado *Annotazioni per chi opera nel Teatro sudetto* que contiene las "Piante delle scene dell'antico Teatro della Fortuna" (S.M. Fondo Amiani, busta 19, ffº.139^r-146^v y 152^v-156^r), analizadas y publicadas recientemente por Franco Battistelli en "Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano." *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa Barocca*. Ed. Francesco Milsesi (Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000) 383-386.

¹⁹ Véanse Stefano Tomani Amiani, *Del teatro antico della fortuna in Fano e della sua riedificazione. Monografia storico-artistica*. (Sanseverino-Marche, 1867) 28-29; Adolfo Mabellini, *L'antico Teatro della Fortuna, il suo architetto Giacomo Torelli e Ferdinando Galli Bibiena*. (Fano: Tipografía Letteraria, 1937); Franco Battistelli, "Torelli o Bibiena?" *Fano. Supplemento al notiziario*

di informazione sui problemi cittadini 5. (Fano: Tipografia Sonciniana, 1972).

²⁰ Biggi, *Didattica*.

²¹ Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1735 et 1740* (Paris, 1858) II, 390. A finales del dieciocho, sin embargo, parece que la praxis teatral francesa alcanza, si no supera, a la italiana tradicional, si atendemos las descripciones –al margen de otras implicaciones ideológicas– de Leandro Fernández de Moratín derivadas de la observación directa en sus viajes por Italia. Con respecto a los usos del Teatro San Carlo de Nápoles escribirá: "En cuanto a las máquinas y su manejo, nada hallé en este gran teatro digno de alabanza, las mutaciones de scena se hazen con lentitud y poca limpieza. ¿Se ofrezco poner una estatua en medio del teatro, un trono a un lado, unas escaleras, un peñasco?, todo esto se lleva a mano de una parte a otra dejando ver al publico las piernas, las manos y aun la cabeza y el gorro del que lo conduce, para que no sospeche que aquello se haze por arte mágica, quando se acerca una mutación de scena, el público lo advierte de antemano al ver que van despojando el teatro poco a poco de estas piezas sueltas, los tronos, los peñascos, las escaleras, todo desapareze antes que la decoración se mude. ¡Qué diferencia entre este teatro y el de la Ópera de Paris, donde la decoración y la maquinaria habían llegado a lo más delicado y maravilloso del arte!" Tomado de, *Viage a Italia*. Ed. crítica Belén Tejerina. (Madrid: Espasa-Calpe, 1988) 283-284.

²² Paolo Landriani, *Osservazioni dell'Architetto e Pittore Scenico Signor Paolo Landriani su L'Imp. R. Teatro Alla Scala in Milano e sopra alcuni articoli del saggio di M. Patte*. Ed. facsímil Biblioteca Musica Bononiensis (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1977) 340.

²³ Vila 272.

²⁴ Elena Povoledo, "Scenografia". *Storia di Venezia*. (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1995) II, 623-671.

²⁵ Fabrizio Cruciani, *Lo Spazio del teatro*. (Roma-Bari: Editori Laterza, 1999) 34.

²⁶ Ludovico Zorzi, "Lo spazio dello spettacolo." *Il Patrimonio Storico Artistico*. Ed. Umberto Bonapace. (Milano: Touring Club Italiano, 1979) 188-204.

²⁷ Ferruccio Marotti, "Structure de l'espace scénique dans les représentations théâtrales d'après les traités italiens du XVIe au XVIIIe siècle." *Les Fêtes della Renaissance III. XV^e Colloque International d'Études Humanistes*. Eds. Jean Jacquot y Elie Konigson. (Paris: CNRS, 1975) 233.

²⁸ Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino III*. Ed. Alberto Basso (Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1980) 84.

²⁹ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. (Torino: Giulio Einaud editore, 1980) 37.

³⁰ Vila 272.

³¹ Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. Ed. facsímil Giuseppe Vecchi (Bologna: Forni Editore, 1969) I, 332.

³² Galli Bibiena, *L'Architettura civile* 132.

³³ S. D. Martinson, *On Imitation, Imagination and Beauty: a critical reassessment of the concept of the literary artist during the early German 'Aufklärung'*. (Bonn: Bouvier, 1977).

³⁴ Navarro de Zuvillaga 530 nota 4.

³⁵ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Ed. J. Lage (Madrid: Cátedra, 1977) 139.

³⁶ R. A. P. "Artículo comunicado". *Diario de Madrid* 144 23 de mayo de 1816:637.

³⁷ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*. Ed. Annalisa Bini. Musurgiana 6. (Pisa: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989) 60.

³⁸ Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. (Venezia, 1794). La cita se ha tomado de la traducción castellana de José Francisco Ortiz y Sanz: *El Teatro, Obra escrita en italiano por D... y traducida al español por D. J. F. O.* (Madrid, 1789) 155.

³⁹ Gary Tomlinson, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. (Barcelona: Idea Books, 2001) 97-98.

⁴⁰ Efectivamente, Metastasio adscribe a Zeno el mérito "de haber demostrado con feliz éxito que nuestro melodrama y la razón no son entes incompatibles:" *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*. Ed. B. Brunelli, B. 5 vols. (s.l. [Verona]: A. Mondadori, 1943-54) IV, 585.

⁴¹ José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*. (Anejos de la *Revista de Literatura* 44. Madrid: CSIC, 1998) 19.

⁴² Ignacio de Luzán. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos: 1737 y 1789*. Ed. Russell P. Sebold (Barcelona: Labor, 1977) 231-232.

⁴³ François Hédelin D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre, par l'abbé d'Aubignac*. Ed. Hélène Baby. (Paris: H. Champion, 2001) 66.

⁴⁴ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie ossevizioni*. Ed. Antonio Ruschioni. 2 vols. (Milano: Marzorati, 1971).

⁴⁵ Sebold 230.

⁴⁶ Sebold 233.

⁴⁷ Santos Díez González, *Instituciones Poéticas con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología para inteligencia de los poetas*. (Madrid, 1793) 5 y 64 respectivamente.

⁴⁸ Ana Isabel Ballesteros incide en esta terminología tomada de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant -Ed. Manuel García Morente. (Madrid: Espasa Calpe, 1991) 160.- al establecer una diferencia entre lo esencial y lo superficial (o lo accesorio, secundario, suplementario), el *ergon* y el *parergon*, asumida por otros autores como Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. (Paris: Flammarion, 1978).

⁴⁹ Díez González 145, 180 y 182.

⁵⁰ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (Madrid: Tecnos, 2001).

⁵¹ Si bien la imitación de la naturaleza se define en el siglo dieciocho como principio general del arte, también es cierto que la naturaleza se entendía “como la realidad en su sentido más amplio, no sólo como realidad fenoménica y sensible, sino también como realidad de los principios, esencias, conceptos, ideas y seres divinos. Es decir, se podía imitar –representar– casi todo, también lo extrasensible [...]. El concepto de imitación, así pues, alude directamente a la relación de la obra con el mundo exterior. En la línea de la más pura tradición aristotélica y clasicista, el neoclasicismo sostenía que la representación literaria de la realidad podía realizarse de diferentes maneras: 1) representando las cosas y las acciones tal como eran y son en la realidad, y con fidelidad a la verdad histórica; 2) representando las cosas y las acciones tal y como pueden o han podido ser; 3) representando las cosas y las acciones tal y como deben ser; 4) representando las cosas y las acciones como se dice o se cree que son. Las cuatro posibilidades contemplan si lo representado es real (“imitación particular o icástica”, denominada peyorativamente “servil”), posible o imposible (“imitación universal o fantástica”) con respecto al mundo extraliterario. El primer apartado se refiere al campo de lo real, el segundo al de lo posible, mientras que el tercero y cuarto dejan el campo abierto a lo imposible. [...] Al margen de interpretaciones reduccionistas [...] la verdad es que la poética clasicista admitía la representación literaria de lo imposible:” José Checa Beltrán, “La teoría teatral neoclásica”. *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*. Ed. Javier Huerta Calvo (Madrid: Editorial Gredos, 2003) 1525–1526.

⁵² Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe par l'Abbé C. Batteux*. (Paris, 1746).

⁵³ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture par M. l'Abbé Du Bos*. (Gèneve–Paris: Slatkine, 1993).

⁵⁴ José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo* (Anejos de la *Revista de Literatura* 44. Madrid: CSIC, 1998) 86 y ss.

⁵⁵ Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Don Agustín García de Arrieta*. 9 vols. (Madrid, 1797–1805) I, 16–17.

⁵⁶ Sebold 169.

⁵⁷ Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal. Considerada como objeto de todas las artes de imitación. Por Don Esteban de Arteaga...* (Madrid, 1789). Véase la edición de M. Batllori, *La belleza ideal*. (Madrid: Espasa–Calpe, 1972) 19–20.

⁵⁸ Francisco Sánchez [Barbero], *Principios de Retórica y Poética*. (Madrid, 1805) 159.

⁵⁹ René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750–1950). La segunda mitad del siglo XVIII (I)*. (Madrid: Editorial Gredos, 1969) 30.

⁶⁰ Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (Madrid: Taurus ediciones, 1981) 9–31.

⁶¹ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies; ediciones de 1737 y 1789*. Ed. Isabel M. Cid de Sirgado (Madrid: Cátedra, 1974) 101.

⁶² *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie ossevizioni* (Modena, 1706) Tomo I, Lib. 1, cap 14. Recuérdese en este punto la influencia de L. A. Muratori en la teórica nacional dieciochesca, una autoridad cuyo ascendiente se proyectó más allá de la estricta preceptiva dramática, afectando a otros ámbitos del pensamiento contemporáneo cuyas resonancias pueden rastrearse en autores como Jovellanos: Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español". Tomado de, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII (1990) 227n; cfr. Josep Maria Sala Valldaura, "La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica" *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid* 19 (1994) 173.

⁶³ Sebold 253-54.

⁶⁴ *Tutte le tavole della Encyclopédie di Diderot et D'Alembert*. Presentazione e saggi introduttivi di Jacques Proust. Trad. di Martine Schruoffenegerp. Notte e commenti alle tavole di Giancarlo Buzzi. (Milano: Mondadori, 1983) 61.

⁶⁵ Sebold 262.

⁶⁶ Checa Beltrán, *Razones...* 94.

⁶⁷ Tomado de F. Calvo Serraller et al., *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte VII*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1982) 214.

⁶⁸ Cesare Molinari, *Le nozze degli Dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*. (Roma: Bulzoni editore, 1968) il. 212.

BIBLIOGRAFÍA

Algarotti, Francesco. *Saggio sopra l'opera in musica*. Venecia: G. Pasquali, 1755.

– Livorno: Marco Coltellini, 1763.

– *Saggio opra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*. Ed. Annalisa Bini. Musurgiana 6. Pisa: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989.

Álvarez Barrientos, Joaquín. "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español." *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII (1990): 225-231.

Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Trad. de Rosalía Torrent. Madrid: Tecnos, 1991.

Arteaga, Esteban. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal. Considerada como objeto de todas las artes de imitacion. Por Don Estevan de Arteaga...* Madrid: por Don Antonio de Sancha, 1789

– *La belleza ideal*. Ed. M. Batllori. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

– *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. Ed. Giuseppe Vecchi. 2 vols. Bibliotheca Musicale Bononensis, Sezione III, nº 6. Bologna: Forni Editore, 1969.

– *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. 3 vols. Bologna: Carlo Trenti, 1783-85.

Bails, Benito. *De la Arquitectura Civil*. Tomo IX, Parte I de *Elementos de Matemáticas, por D... Director de Matemáticas de la Real Academia de Sn. Fernando. Individuo de las Reales Academias Españolas, de la Historia y de las Ciencias naturales, y Artes de Barcelona*. 2ª ed. corregida por el autor. Madrid: en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1796.

Battistelli, Franco. "Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano." *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa Barocca*. Ed. Francesco Milsesi. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, 383-386. – "Torelli o Bibiena?" *Fano. Supplemento al notiziario di informazione sui problemi cittadini*, 5. Fano: Tipografia Sonciniana, 1972.

Bianconi, Lorenzo. "Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento." En *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedii fiorentini all'opera comica*. Ed. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro y Elena Povoledo. Venezia: Neri Pozza Editore, 1975, 15-24.

Biggi Chiarot, Maria Ida. *Didattica dell'analisi comparata delle arti dello spettacolo. Lezioni on-line*. Venezia: Istituto Vendramin Corner, 2002-2003 <http://helios.unive.it/~corc_sis/corsi/2003/biggi>.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.

Bravo, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.

Brosses, Charles. *Le Président de Bosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1735 et 1740 pour...* 2 vols. Paris: Didier et Cª Libraires-Éditeurs, 1858.

Butrón, Juan de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comúnmente se reciben*. Madrid: por Luis Sanchez, 1626. (reprod. parcial.:

Calvo Serraller, F. *La teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

Camón Aznar, José. "Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez." *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia: Universidad de Murcia-Fac. Filosofía y Letras, 1962, 861-865.

Carducho, Vicente. *Dialogo de la Pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y deferencias. Por Vicencio Carducho, de la Ilustre Academia de Florencia y Pintor de su Magestad Catolica. Siguése a los Diálogos Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.

– *Dialogo de la Pintura*. Ed. D. G. Cruzada Villaamil. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

Carini Motta, F. *Trattato sopra la struttura de'teatri e delle scene che a' nostri Giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della prattica Maestra e comune, di... Architetto del Serenissimo di Mantua, consacrato all Merito sublime dell'Altezza Serenissima Isabelle Clara Archiduchessa d'Austria, Duchessa di Mantua*. Guastalla: Alessandro Giavazzi Stampator Ducale, 1676.

– *Trattato sopra la struttura de'teatri e delle scene che a' nostri Giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della prattica Maestra e comune*. Ed. Edward Anthony Craig. Milano: Il Polifilo, 1972.

Cruciani, Fabrizio. *Lo Spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1999.

Checa Beltrán, José. "La teoría teatral neoclásica." *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Editorial Gredos, 2003, 1520-1552.

– *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. Anejos de la *Revista de Literatura* 44. Madrid: CSIC, 1998.

D'Aubignac, François Hédelin. *La Pratique du Théâtre, par l'abbé d'Aubignac...* 3 vols. Amsterdam: J.-F. Bernard, 1715.

– *La Pratique du Théâtre*. Ed. Hélène Baby. Paris: H. Champion, 2001.

Dai Parigi ai Bibbiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo teatrale alla Scala. Catalogo della mostra. Prato: Ridotto del Teatro Comunale Metastasio, 6 luglio-30 luglio 1979/ Bibbiena, Salone comunale, 11 agosto-9 settembre 1979. Firenze: Litocolor, 1979.

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Champ philosophique. Paris: Flammarion, 1978.

Deshoulières, Christophe. *L'Opéra Baroque et la scène moderne*. Paris: Fayard, 2000.

Díez González, Santos. *Instituciones Poéticas con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología para inteligencia de los poetas. Por D...* Madrid: en la oficina de Benito Cano, 1793.

Du Bos (l'abbé). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture par M. l'Abbé Du Bos*. 3 vols. 2ª ed. Paris: chez Pissot, 1770.

– *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Gènevè-Paris: Slatkine, 1993.

Egido, Aurora. "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura." *Fronteras de la Poesía del Barroco*. Ed. Aurora Egido. Barcelona: Editorial Crítica D. L., 1990, 180-191.

Elizalde, I. *San Ignacio en la literatura*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1983.

Erauso y Zavaleta, Tomás de (Ignacio de Loyola Aranguren, Marqués de Olmeda). *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España: contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus mas famosos escritores el doctor Fray Iope Felix de Vega Carpio y Don Pedro Calderon de la Barca. Escrito por un ingenio de esta Corte...* Madrid: Imprenta de Juan de Zuñiga, 1750.

Feijoo y Montenegro, B. J. *Cartas eruditas, y curiosas, en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Theatro Crítico Universal, impugnando, ó reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes, escritas por...* 5 vols. Madrid: Imprenta de Juan San Martín á costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reyno, 1765.

Fernández de Moratín, Leandro. *Viage a Italia*. Ed. Belén Tejerina. Clásicos castellanos 24. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Galli Bibiena, Ferdinando. *Direzioni a' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina, dell'Istituto delle scienze, unite da... divise in cinque parti...*Vol. I. Bologna: Stamperia di Lelio della Volpe, 1731.

– *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, considerazioni pratiche di ... Cittadino Bolognese, Architetto primario, Capo Mastro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di Teatro della Maestà di Carlo III. Il Monarca delle Spagne: diseguate, e descritte in cinque parti. La Prima, contiene la Geometria e avvertimenti prima che a fabbricar si pervenga. La Seconda, un trattato dell'Architettura Civile in generale e le divissioni di essa molto facilitate. La Terza, la prospettiva comune, orizzontale e di sotto in sù. La Quarta, un breve discorso di Pittura, colla nuova Prospettiva delle Scene Teatrali vedute per angolo oltre la praticata da tutti gli altri. La Quinta, la Meccanica ò arte di movere reggere e trasportar pesi. Dedicata Alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III. Re delle Spagne, D'Ungheria, Boemia, Etc.* Parma: Paolo Monti, 1711.

Gonzaga, Pietro. *La musique des yeux et l'optique théâtrale*. St-Petersbourg: Imprimerie Impériale, 1800.

Hansell, S. H. "Stage Department and Scenographic Design in the Italian Opera Seria of the Settecento." *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972*. Eds. Henrik Glahn, Søren Sørensen y Peter Ryom. 2 vols. Copenhagen: Hansen, 1974, I, 415-419.

Hesse, E. W. "Calderón y Velázquez." *Clavileño 2* (1951): 9-34.

Ilustración y Romanticismo. Vol VII de *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Eds. Calvo Serraller, F.; F. Checa Cremades, F.; M. Freixa; A. González-García y P. Vélez. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Jacobs, H. C. *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Trad. Beatriz Galán Echevarría. Madrid: Iberoamericana, 2001.

Jovellanos, Gaspar Melchor. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Gijón: s.n., 1796

– *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Ed. J. Lage. Madrid: Cátedra, 1977.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Landriani, Paolo. *Osservazioni dell'Architetto e Pittore Scenico Signor Paolo Landriani su L'Imp. R. Teatro Alla Scala in Milano e sopra alcuni articoli*

del saggio di M. Patte. En *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio dell'architettura teatrale illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*. Milano: Ferrario, 1830

– *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*. Ed. Biblioteca Musica Bononiensis, Sezione III, N. 49. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1977.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.

Lenzi, Deana. "La veduta per angolo nella scenografia." *L'Arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*. Eds. Anna Maria Mateucci, Deana Lenzi, Wanda Bergamini, Gian Carlo Cavalli, Renzo Grandi, Anna Ottani Cavina y Eugenio Riccòmini. Catalogo della X Biennale d'Arte Antica, Bologna: Museo Civico 8 settembre-25 novembre 1979. Bologna: Edizioni Alfa, 1980, 147-155.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Ed. Enrique Palau. Barcelona: Folio, 1999.

– *Laokoon: oder über die grenzen der Mahreley und Poesie... Mit beyla ufigen Erla uterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlin: Voss, 1766.

Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1989.

Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos: 1737 y 1789*. Ed. Russell P. Sebold. Textos Hispánicos Modernos 34, Punto Omega 286. Barcelona: Labor, 1977.

– *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies, por D...* Zaragoza: Francisco Revilla, 1737

– *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Corregida y aumentada por su autor*. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1789.

Mabellini, Adolfo. *L'antico Teatro della Fortuna, il suo architetto Giacomo Torelli e Ferdinando Galli Bibiena*. Fanestria. Uomini e cose di Fano. Fano: Tipografia Letteraria, 1937.

Marcello, Benedetto. *El teatro a la moda*. Ed. Antonio Russomanno. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

– *Il Teatro alla Moda, ossia Metodo sicuro, e facile, per ben comporre, & eseguire l'opere Italiane in Musica all'uso moderno; Nel quale si danno avvertimenti utili, e necessarij à Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno e dell'altro sesso, impresarj, Suonatori, Ingegneri e Pittori di Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggestori, Copisti, Protettori, e Madri di Virtuose, & altre Persone appartenenti al Teatro...* Venezia: (Antonio Pinelli), 1720.

Marotti, Ferruccio. "Structure de l'espace scénique dans les représentations théâtrales d'après les traités italiens du XVIe au XVIIIe siècle." *Les Fêtes de la Renaissance III. XV^e Colloque International d'Études Humanistes*. Eds. Jean Jacquot y Elie Konigson. Paris: CNRS, 1975, 231-238.

Martini, Vega de y José M. Morillas Alcázar. *Farinelli. Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*. Roma: Artemide Edizioni, 2001.

Martinson, S. D. *On Imitation, Imagination and Beauty: a critical reassessment of the concept of the literary artist during the early German 'Aufklärung'*. Bonn: Bouvier, 1977.

Metastasio (Pietro Trapassi). *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*. Ed. B. Brunelli. 5 vols. s.l. [Verona]: A. Mondadori, 1943-54.

Milizia, Francesco. *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. Venezia: Stamperia di Pietro e Gio: Batt. Pasquali, 1794 (1ª ed. *Del teatro*. Roma, 1771).

– Biblioteca Musica Bononiensis, Sezione II, n. 64. Bologna: Forni Editore, 1969.

– *El Teatro, Obra escrita en italiano por D... y traducida al español por D. J. F. O*. Madrid: Imprenta Real, 1789.

Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Akal/Comunicación 7. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

Muratori, L. A. *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie ossevazioni, da...* 2 vols. Modena: nella Stampa di B. Soliani, 1706.

– *Della perfetta poesia italiana*. Ed. A. Ruschioni. 2 vols. Milano: Marzorati, 1971.

Navarro de Zuñiga, Javier. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 1996.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Cátedra Arte, Grandes Temas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990

– *Arte de la Pintura*. Sevilla: Simón Fajardo, 1649.

Passavant, J. D. *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi, par...* 2 vols.

Edition française refaite, corr. et considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Luntzeschutz, rev. et annot. Par M. Paul Lacroix.

Paris: Vve. Jules Renouard éditeur, 1860.

Paterson, A. K. G. "Calderon's 'Deposición en favor de los profesores de la pintura': Comment anr Text." *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning*. Eds. Charles Davis y Paul Julian Smith London & Madrid: Tamesis Books, 1993, 153-166.

Patte, Pierre. *Essai sur l'architecture théâtrale ou De L'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matiere*. Paris: chez Moutard, 1782

– *Essai sur l'architecture théâtrale*. Gèneve: Minkoff, 1974.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación 10. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

Pedro Navascués Palacio, Pedro. *Estudio crítico de la obra de Benito Baile. Elementos de Matemática. Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. 2 vols. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1983.

Petrobelli, Pierluigi. "Lo spazio e l'azione scenica nell'opera seria settecentesca." *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica*. Eds. Franco Mancini, Maria Teresa

- Muraro y Elena Povoledo . Venezia: Neri Pozza Editore, 1975, 25-30.
- Pinelli, Antonio. *I Teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*. Firenze: Sansoni, 1973.
- Portillo, Rafael y Jesús Casado. *Abecedario del teatro*. Colección teatral 4. Sevilla: CAT-Padilla Libros, 1992.
- Povoledo, Elena. "Scenografía." *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: Le Maschere Editrice, 1961, *ad vocem*.
- "Scenografía." *Storia di Venezia II: L'Arte*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1995, 623-671.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Ensayistas 148. Madrid: Taurus ediciones, 1981.
- R. A. P. "Artículo comunicado." *Diario de Madrid* 144, 23 de mayo de 1816.
- Ruiz Lagos, M. "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico." *Segismundo* II, 1 (1966): 98-123.
- Sala Valldaura, Josep María. "La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica" *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid* 19 (1994): 171-186.
- Sánchez [Barbero], Francisco. *Principios de Retórica y Poética*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*. Nuovi Saggi 91. Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994.
- Sommer-Mathis, Andrea. "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII". *Artigrama* 12 (1996-1997): 45-78.
- "La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena." *La ópera en España e Hispanoamérica* (Eds. Emilio Casares y Álvaro Torrente. Madrid: ICCMU, 2001, I, 293-316.
- Tafari, Manfredo. *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Giulio Einaud editore, 1980.
- *Teatri e Scenografie*. Milano: Serv. Publ. Touring Club Italiano, 1976.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *La estética antigua. Historia de la Estética I*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.
- *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Tomani Amiani, Stefano. *Del teatro antico della fortuna in Fano e della sua riedificazione. Monografia storico-artistica*. Sanseverino-Marche, 1867.
- Tomlinson, Gary. *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- Valbuena Prat, A. "La escenografía de una comedia de Calderón." *Archivo Español de Arte y Arqueología* XVI (1930): 1-16.
- Viale Ferrero, Mercedes. "Luogo teatrale e spazio scenico." *La spettacolarità. Storia dell'opera italiana V*. Eds. Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli. Torino: Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, 1988, 1-122.
- Mercedes. *La scenografia. Dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino III*. Ed. Alberto Basso. Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1980.

Vila Mustieles, Santiago. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Signo e imagen 47. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura*. Ed. Ángel González García. Madrid: Editora Nacional, 1976.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII (I)*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Zorzi, Ludovico. "Lo spazio dello spettacolo." *Il Patrimonio Storico Artistico*. Ed. Umberto Bonapace. Milano: Touring Club Italiano, 1979, 188-204.

Artículo recibido el 09 de septiembre de 2004

Artículo aprobado el 11 de octubre de 2004