

## EL IMAGINARIO VISUAL Y LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL DEL ÁMBITO ESCÉNICO.

Mg. Mauricio Rinaldi -Universidad Nacional de las Artes (UNA)-Teatro Colón de Buenos Aires-  
y Lic. Vilma Santillán -Estudio ARS LUX-  
[lic.mauriciorinaldi@gmail.com](mailto:lic.mauriciorinaldi@gmail.com)

---

**Resumen:** El presente trabajo analiza la relación entre el imaginario visual y la construcción del espacio escénico. En este sentido, las estructuras estéticas se corresponden con las estructuras político-sociales, definiéndose mutuamente en una relación dialéctica. Para probarlo, describiremos el proceso que muestra el surgimiento del escenario *all'italiana* en Italia y Francia, en el momento histórico que muestra el paso del Renacimiento al Barroco. El marco teórico adoptado es mixto y heterogéneo, considerando el planteo frankfurtiano que explica la estandarización de los contenidos de la experiencia, el desarrollo de la perspectiva como índice del punto de vista del hombre, y el Imaginario Social como generador de un Imaginario Visual epocal.

**Palabras clave:** imaginario visual, escenografía, perspectiva, Renacimiento, Barroco.

**Abstract:** This paper analyzes the relationship between visual imaginary and the construction of scene environment. In this way, the aesthetic structures have a correspondence with political and social structures, defining themselves in a dialectic process. In order to demonstrate this subject, we will describe the process that shows the starting of scene *all'italiana* in Italy and France, during the transformation form Renaissance to Baroque. The frankfurtian philosophy that explains the standardization of experience contents, the perspective development as indicative of human point of view, and the visual imaginary will be considered as theoretical references.

**Key words:** visual imaginary, scenography, perspective, Renaissance, Baroque.

## Introducción

Si consideramos el punto de vista de Adorno<sup>1</sup> según el cual el arte es reflejo de la sociedad, podemos decir, más específicamente, que el arte escénico refleja la sociedad particular en la que surge. El planteo adorniano analiza así la compleja relación entre la producción del arte y el contexto social en el cual surge. Sin embargo, no se explica cómo surgen los modos específicos a través de los cuales se manifiestan las diversas formas culturales, es decir, cómo es el proceso por medio del cual la sociedad llega a producir configuraciones concretas. En este sentido, nos parece adecuado el concepto de *imaginario social* que permite explicar la manera en la que una sociedad configura determinadas organizaciones de su modo de ser.

## El ritual y el imaginario visual

Los rituales, según la conceptualización de Collins,

“son acciones coordinadas de un grupo reunido, que proporcionan a sus miembros una energía emocional especial. Los símbolos son ideas, emblemas y doctrinas que representan la experiencia grupal y son percibidos como sagrados por todos los que conforman el grupo”<sup>2</sup>

A diferencia de una conducta común y corriente, un ritual “*sigue una conducta determinada muy estrictamente. En los rituales, lo que cuentan son las formas. [...] No son medios para un fin [...] porque la forma del ritual es su propio fin. Tiene sentido si se hace bien y carece de valor si se hace mal*”<sup>3</sup> Durante el ritual se lleva a cabo un determinado procedimiento común a todos los que participan en él. De esta manera, se naturalizan variadas conductas de la vida social, se crean sentimientos morales así como ideas o símbolos sociales.

---

<sup>1</sup>ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

<sup>2</sup>COLLINS, Randall (2009). *Perspectiva sociológica. Una Introducción a la sociología no obvia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial Colección Intersecciones. p. 62

<sup>3</sup>Id. p. 49-50

Según el modelo general de los rituales sociales definido por Collins (2009), éstos se caracterizan por una presencia física necesaria, es decir, se congrega al grupo y energía y emoción se contagian; una toma de conciencia de las emociones compartidas desde el momento en que todo el grupo sigue un mismo y determinado patrón de comportamiento, dándole unidad e identificación a sus miembros; y la existencia de un emblema u objeto simbólico que identifique al grupo (en caso que estamos analizando, el evento en sí, la puesta en escena de un espectáculo al que todos asisten). Esta reunión grupal otorga una 'identidad' al grupo puesta en evidencia en "la manera en que sus miembros se sienten cuando se reúnen y realizan sus rituales"<sup>4</sup>, así como sentimientos de pertenencia y de seguridad. Así, la identidad grupal queda vinculada a una idea, emblema o símbolo que sirve como aglutinante de sus miembros individuales y los congrega una y otra vez para la repetición del ritual, lo cual le otorga continuidad a la identidad grupal y sirve para marcar un límite con quienes no realizan el mismo ritual social, es decir, no comparten el mismo símbolo ni los lazos emocionales que ello genera (Collins, 2009). De esta manera, reunión grupal y símbolos unen y unifican pero también actúan como elementos diferenciadores e identificadores de los distintos grupos sociales.<sup>5</sup>

### **Rito y Sociedad**

El concepto de ritual presentado nos lleva a preguntarnos por aquello que lo sustenta. En este sentido, podríamos decir que el imaginario social permite pensar la unidad de un grupo a partir de sus prácticas que hacen a los individuos identificarse con un conjunto de valores.

Desde un punto de vista sociológico, se considera que, a partir del imaginario social, los individuos de una sociedad desarrollan un sistema de valores, ideales, conductas y prácticas sociales que van a considerarse paradigmáticos para su época. Este dispositivo imaginario se instala en las diferentes instituciones que componen la sociedad, actuando en todas las instancias sociales, y se

---

<sup>4</sup>Id. p. 59

<sup>5</sup> Grupos hegemónicos o de elite acceden a ciertos eventos y otros grupos no, ese ritual social otorga "pertenencia" a un grupo determinado: en principio, el de la corte, luego el de la burguesía, en lo que se correspondería con un 'consumo aspiracional' ya que a todo proceso de identificación le sigue uno de diferenciación.

materializa a través de acciones y resultados concretos, tanto individuales como colectivos (Díaz, 1996). Uno de los componentes fundamentales del imaginario social es el lenguaje, sistema simbólico que el individuo social comparte con otros seres humanos, que permite el desarrollo de los discursos y, a partir de la interacción entre discursos y prácticas sociales, es que surgen valores y apreciaciones acerca de la realidad, conocidos y compartidos por los sujetos de una misma época histórica, que constituirán el imaginario colectivo.

Este imaginario social de época va a mediar en la mirada e interpretación que el individuo-receptor haga de los mensajes que recibe (visuales, auditivos, escritos, etc.), así como va a influir en el contenido del mensaje que el individuo-emisor quiera transmitir. Así mismo, se debe tener presente que, tanto el imaginario social como la comunicación y la interacción social se desarrollan en un contexto determinado (tiempo y lugar históricos determinados). Considerando esto último, podemos afirmar que a cada época histórica le corresponde un determinado imaginario visual mediado por su respectivo imaginario social.

Según los estudios de Cultura Visual, el concepto de imaginario visual se refiere al “[...] encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente”<sup>6</sup>. La importancia del imaginario visual se funda en la creación de documentos visuales (imágenes) correspondientes a una manera de pensar, reflejando procesos de valorización y patrimonialización, legitimándolos e informando sobre ellos. De esta manera, el imaginario visual se convierte en constructor de valores sociales: “El imaginario [visual] informa sobre el proyecto social, que luego se manifiesta en el conjunto de actividades sociales”<sup>7</sup>

Como postula Rojas Mix, “[...] el término imaginario alude a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de íconos físicos o virtuales, que se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales.”

---

<sup>6</sup> ROJAS MIX, Miguel (2006). *El Imaginario. Civilización y cultura del s. XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

<sup>7</sup> Id. p. 410

Asimismo, “[...] el concepto de imaginario une indisolublemente imagen y contexto. La imagen entra en el imaginario sólo en la medida en que interactúa con el contexto”<sup>8</sup>

## La imagen escénica del Renacimiento al Barroco

### *El Renacimiento*

Como sabemos, la perspectiva es un modo de representación del espacio que crea la ilusión de profundidad y volumen en un espacio bidimensional. También sabemos que la perspectiva fue ya conocida en la antigüedad, aunque su desarrollo y adopción por parte del arte occidental se dio plenamente en el Renacimiento (Panofsky, 1999). En efecto los artistas de este período llevaron hasta sus últimas consecuencias las técnicas de la perspectiva, la cual pasó a ser el modo obligado de representación visual para la época, cuya herencia se trasladará hasta muy avanzado el siglo XIX. En el ámbito de la plástica, León Battista Alberti (1404-1472) sistematizó el estudio de la perspectiva como método de representación instaurando el concepto del *cuadro ventana* combinado con la *pirámide visual*, creando un método estandarizado para la pintura (Alberti, 1998), el cual será, poco después, aplicado a toda escenografía en el terreno del teatro.

La adopción de la perspectiva en toda Europa a partir del *Quattrocento* es indicador de un fenómeno de transformaciones sociales que implica un cambio en los modos de representación visual. Se trata de un nuevo modo de experimentar el mundo manifestado en un nuevo imaginario social; todo el conjunto social de la Italia de siglo XV comienza a sentir la realidad de un modo diferente de aquella como era captada en la edad Media debido a los cambios en la organización económico-política. La caída del sistema feudal medieval dio paso al surgimiento de los primeros estados italianos, cuya organización política reúne en concejos a los representantes de los principales actores productivos de la sociedad. Los debates y discusiones en el concejo de cada estado muestran una incipiente voluntad democratizante de base republicana: todas las voces tienen derecho a expresarse y a ser oídas, aun cuando, en última instancia, el señor del estado

---

<sup>8</sup>Id. p.429.

toma las decisiones finales. Estas transformaciones políticas son paralelas al surgimiento de nuevos modos comerciales y financieros que dan un desarrollo económico sin precedentes (Tenenti, 1974). Es así que los nuevos señores de estos estados y los ricos comerciantes puján entre sí para obtener y mantener sus lugares de poder y prestigio, ya no tanto mediante la guerra (como era habitual en la Edad Media), sino cada vez más frecuentemente a través de las relaciones diplomáticas y el comercio. En este contexto, el arte se extiende desde los ámbitos de la Iglesia hacia los de la sociedad civil y es tomado por quienes lo utilizan para dar cuenta de sus posiciones y poderío; surge así la figura del mecenas como un actor social que apoya e impulsa las artes y la cultura con sus propios medios. Así, el poderoso repartía su actividad entre sus tareas públicas como príncipe (o el *negotium*), y sus actividades privadas como mecenas (o el *otium*). Sin embargo, la actividad del mecenazgo se ubicaba entre lo público y lo privado, por lo que el mecenazgo se convirtió en gusto y necesidad al mismo tiempo para quien quisiera llegar a ser un buen príncipe<sup>9</sup> En el caso del teatro, la perspectiva fue aplicada al espacio del escenario mediante un método que podemos resumir como sigue. En 1514ca. Baldassarre Tomasso Peruzzi (1481-1536) añade una pintura plana a una nueva producción de *La calandria* presentada en el Vaticano para el papa León X (1475-1521). El conjunto consistía en un piso en plano inclinado llamado *declivio* ubicado entre el primer plano del escenario, donde generalmente se ubicaban los actores, y el fondo escenográfico del escenario, plano que incluía paneles con representaciones de edificios, resultando un espacio escénico de avenida central única cuya apariencia es la de una calle de gran profundidad en un escenario no tan profundo.<sup>10</sup> Esta fórmula de Peruzzi fue sistemáticamente expuesta por su discípulo Sebastiano Serlio (1475-1554), quien caracterizó una tipología escenográfica para los tres géneros teatrales aceptados por los humanistas, la tragedia, la comedia

---

<sup>9</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana y PALOS PEÑARROYA, Joan-Lluís (2003). “El príncipe mecenas entre el *otium* y el *negotium*: un discurso de Roberto Mazzucci (1671) para Pedro Antonio de Aragón”, *Revista Pedralbes*, págs. 415-432. Documento electrónico: <http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/viewFile/101630/167703>. Consulta en línea: 10 de abril de 2016. pp. 420 y siguientes.

<sup>10</sup> Giorgio Vasari (1511-1579) informa sobre los logros de Peruzzi como ilusionista escénico en *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, págs. 687 y 688.

y la sátira: “Escena trágica: en estilo toscano-dórico, fachadas palaciegas, columnatas, frontones, estatuaria, obeliscos, fuerte abuhado, escalinatas y ornamentación ‘a la romana’. Escena cómica: en estilo gótico-renacentista-florentino, con casas burguesas, *loggias*, heráldica gótica, pendones, ventanas con parteluz, ornamentación “a la florentina”. Escena satírica: paisajes bucólico-agrestes, rocas, senderos, floresta de densa arboleda, cavernas, cabañas de pastores, personajes de centauros, gigantes y bárbaros, indios salvajes y cielos tempestuosos” (Breyer, 2005, 349). Desde el punto de vista escenotécnico, debemos citar a Nicola Sabbattini (1574-1624), cuya obra sobre la fabricación de máquinas teatrales se publicará en 1638, formalizando así un primer paso en la escenotecnia (Sabbattini, 1955).

Así, la escenografía adquiere una primera formalización conceptual, pero sus manifestaciones reales son limitadas debido a la falta de un soporte escenotécnico adecuado, para lo cual será necesario el desarrollo de un ámbito arquitectónico apropiado. Debemos recordar que estos espectáculos se llevaban a cabo en los salones del palacio, por lo que tenían carácter efímero. En este sentido, el desarrollo de la arquitectura teatral se dio mediante un proceso gradual, cuyos estadios se suceden vertiginosamente en poco menos de 30 años a fines del *Cinquecento*. Baste recordar este recorrido en los teatros Olímpico de Vicenza (1584), el Ducale de Sabbionetta (1596) y el Farnese de Parma (1616). Cada uno de estos ámbitos escénicos plantea una idea visual que lleva a la siguiente: el abanico de avenidas fugadas que presenta el Olímpico se reemplaza por una única avenida central en el Ducale para quedar descompuesta en planos paralelos dentro de la caja escénica en el Farnese (Breyer, 1968). En primer lugar, el teatro Olímpico presenta una escena fija constituida por elementos construidos en cartapesta montados detrás de un sistema de arcos al modo griego; en segundo lugar, el teatro Ducale elimina los arcos y los elementos fijos reemplazándolos por bastidores en ángulo; en tercer lugar, el teatro Farnese deja libre el escenario y lo separa espacialmente mediante la embocadura fija presentando la posibilidad de montar telones planos y paralelos al telón. Así, con el Farnese estamos ya en presencia de la caja escénica. En este sentido, la caja escénica, conocida como teatro *all'italiana*, descompone una imagen bidimensional en planos yuxtapuestos recortados a modo de arcos, conocidos como

rompimientos, al final de los cuales se coloca un fondo como cierre visual. Aquí es donde la perspectiva hace su mayor aporte, ya que es de suma importancia el cálculo que hace el escenógrafo al pintar cada rompimiento que debe dar la ilusión de continuidad con la pintura del rompimiento que lo sucede, con lo cual se obtiene la ilusión de gran profundidad espacial en un escenario que puede no ser tan profundo.

Desde el punto de vista sociológico, la perspectiva no es sólo un modo de representación visual, sino que es un índice de un nuevo modo de pensar y de las nuevas estructuras sociales que marcan el paso de la Edad Media al Renacimiento. Por una parte, el desarrollo político que se observa en una Italia fragmentada en estados que se enfrentan entre sí, pero que comienzan a organizarse en concejos, aunque aún con el gobierno de un soberano (Tenenti, 1974), tiene su correlato artístico en el punto de vista del observador que calcula las fugas de la imagen mediante la perspectiva; así, el punto de vista de un observador es tan válido como el de otro, ya que cada uno puede dar cuenta de lo que ve con igual fundamento: el método es igual para todos y está al alcance de cualquiera que desee utilizarlo. La fuerte racionalidad matemático-geométrica en la cual se funda la perspectiva pasa a ser aceptada por todos los artistas del Renacimiento, cuya sensibilidad a cambiado con respecto a sus predecesores de la Edad Media. Así, la perspectiva es la manifestación de la estandarización de los contenidos de la experiencia espacial al constituirse en el medio general a través del cual se expresan los artistas en esta nueva época.

### *El Barroco*

La perspectiva que en la pintura tiene una coherencia lógica, presenta una situación diferente cuando se aplica al teatro, ya que la escenografía tardo renacentista está constituida por una serie de planos yuxtapuestos: los rompimientos. En efecto, los escenógrafos del Renacimiento aplicaron la perspectiva descomponiendo la imagen plana en una serie de planos paralelos que aumenta la ilusión de profundidad del escenario. El modelo de fondo y rompimientos será el modelo que heredará el Barroco, y sobre el cual desarrollará todo su programa escenovisual. Para que esa

ilusión sea efectiva, la pintura de cada plano o rompimiento debe estar calculada en función de los demás que lo anteceden y lo suceden, de modo que todo el conjunto está pintado de acuerdo con las leyes de la perspectiva. Así, la perspectiva que manifiesta el nuevo espíritu democrático visual en la pintura (imagen bidimensional), deja abierta una contradicción al aplicarse sus técnicas al teatro (imagen tridimensional). Esta contradicción está dada por el hecho de que, para que la ilusión visual sea efectiva, el escenógrafo calcula la escenografía desde un punto de vista (generalmente desde el centro a una cierta distancia de la boca de escena), punto en el cual se ubicará luego el príncipe. Si alguien se ubica en otro lugar que no sea este punto de vista privilegiado, verá la escenografía con algún grado de deformación o cierta falta de lógica visual. La perspectiva teatral del Barroco pasa a ser así el verdadero correlato de lo que realmente ocurre a nivel social: una tendencia a un orden aparentemente democrático (gobierno constituidos por representantes de los diferentes estratos sociales productivos), pero con el gobierno de un soberano absoluto. Por ello, podemos decir que la perspectiva es un imaginario visual correlato de un nuevo imaginario social. En el uso acordado y aceptado de la perspectiva por parte de la sociedad se produce la estandarización de los contenidos de la experiencia, es decir, el modo de sentir la realidad se manifiesta a través del imaginario visual.

Debemos recordar que el desarrollo de la escenografía se dio en ámbitos cortesanos, ya que los nobles y señores actuaban como mecenas, patrocinando las artes y otras actividades intelectuales, un poco por propio gusto y un poco como medio de visibilidad de su propio poder hegemónico (Carrió-Invernizzi, 2013). Así, el mecenas patrocina una actividad para hacerse visible ante sus pares y mostrar cuán poderoso es. Dentro del asunto que nos interesa, podemos recordar las fiestas y espectáculos organizados por la familia de los Medici, los cuales se concebían para diversas situaciones: homenajes, celebraciones. Ya en estos eventos se observa una creciente formalización en sus desarrollos, anuncio de un protocolo político-administrativo (Ventrone, 2009). La representación de un espectáculo en el salón del palacio se llevaba a cabo de acuerdo con las características definidas por el concepto de imaginario visual, es decir, según una configuración del espacio que permite organizar las acciones de los individuos de acuerdo a un

ritual. Así, el señor impresionaba a sus invitados mostrándose a sí mismo a través del espectáculo. En este imaginario visual se hacen evidentes las contradicciones sociales reflejadas en el espectáculo: la perspectiva como método de representación visual del espacio que los humanistas consideraban como expresión de libertad del artista, pero que, aplicada al teatro, muestra que, en realidad, el punto de vista válido en última instancia es el del príncipe o señor. El mismo fenómeno se desarrolló en la corte de los Valois, en Francia, durante el siglo XVI y durante el reinado de Enrique IV a comienzos del siglo XVII.

Un estadio posterior en este proceso iniciado en el Renacimiento se observa en el Barroco, cuando surgen los teatros abiertos al público. Para este entonces, la caja italiana (o el teatro *all'italiana*) está ya desarrollada en sus aspectos formales: telar para colgar telones, piso con foso escénico para trampas y elevación de escenografía y guías laterales para la entrada y salida de bastidores. Para inicios del 1600 Venecia se encuentra en sus últimos momentos de esplendor y comienza su declinación económica. Para sobrevivir, las grandes familias venecianas desarrollan la idea de un teatro con espacios privados para la nobleza, pero también abierto al público general que paga una entrada de precio reducido. Surge así la disposición en herradura con palcos superpuestos en cinco niveles destinados a la aristocracia y una platea para el ingreso del público general (Mangini, 1974). Este edificio teatral es la manifestación de un orden social que muestra la apertura del arte a sectores más amplios de la sociedad, pero que, al mismo tiempo, mantiene separados y diferenciados sus estratos. El edificio teatral es así la manifestación espacial del orden social. El imaginario social y su modelo de orden queda manifestado en esta arquitectura para el espectáculo.

Este fenómeno tuvo dos grandes géneros teatrales. Por una parte, en Italia se crea y se desarrolla la ópera, y será principalmente Venecia donde el ideal de la escenografía perséptica mostrará su más alto desarrollo escenotécnico gracias al ingenio de Giacomo Torelli (1604-1678), quien adaptó las técnicas empleadas en el Arsenal (donde se construían los barcos comerciales y de guerra venecianos)<sup>11</sup> al escenario para lograr cambios a la vista del público subiendo, bajando y

<sup>11</sup>Para un estudio detallado véase: Lane, Frederic Chapin, *Venetian Ships and Shipbuilders of the Renaissance*.

desplazando telones, bastidores y plataformas (Puliani, 1996). Si bien esta gestión de los teatros en manos privadas buscaba un beneficio económico, también buscaba ser un exponente del esplendor de los poderosos de Venecia. Por ello, no se escatimaron esfuerzos para desarrollar complejas maquinarias escénicas que permitieran los más variados y grandiosos efectos visuales. Por otra parte, en Francia se observa una marcada influencia de la ópera, pero se dará mayor impulso al ballet debido al fuerte patrocinio de Luis XIV (1643-1715), quien, además de monarca, fue bailarín de los ballets que él mismo encargó a compositores como Jean-Baptiste Lully (1632-1638). Aquí también se da la manifestación del imaginario social a través de un imaginario visual. Debemos recordar que la corte francesa tenía para ese momento una fuerte formalización en su funcionamiento mediante un estricto protocolo impuesto por el monarca bailarín. Tal vez por ello, el ballet fue más del gusto francés que la ópera, ya que es en ese género donde el espectáculo occidental llegará a su máximo desarrollo formal.

Otro aspecto relacionado con el imaginario visual es el de los contenidos de la imagen, es decir, de sus referentes. En este sentido, tanto los libretos como las escenografías que para ellos se crearon, tanto en Italia como en Francia, se inspiraron en la mitología grecorromana o en la historia de la Antigüedad clásica. El objetivo era enaltecer la figura del gobernante, mostrándolo como héroe; el ejemplo más recordado al respecto es el apodo de Rey Sol con el que Luis XIV pasó a la historia, debido a que él mismo representó ese papel en *Le Ballet Royal de la Nuit*, estrenado en 1653 con escenografía de Torelli (Santillán, 2016). La incorporación de compositores, escenógrafos y artistas italianos en la corte francesa se debe a los conceptos que, surgidos en Italia, eran tomados casi inmediatamente en Francia. Así lo muestra la participación de los escenógrafos Gaspare (1588-1663) y Carlo Vigarani (1637-1713) quienes diseñaron grandiosas puestas en escena para Luis XIV en las que se representan jardines con esculturas al estilo de Versalles, grandes salones o exteriores con arquitectura clásica (Baricchi, 2009). Vemos así que las imágenes son el correlato del imaginario social, imágenes que, relacionadas en un contexto espacio-temporal organizado según un modelo de ritual, dan cuenta de un orden social hegemónico.

## Conclusión

En lo anterior, hemos intentado mostrar la relación entre el imaginario social, el imaginario visual y la organización del espacio escénico. En este sentido, el imaginario social como conjunto de valores que cohesiona una sociedad, tiene una manifestación en el imaginario visual como conjunto de imágenes asociadas a valores. Así, hemos considerado el desarrollo y adopción de la perspectiva en el Renacimiento a la par de los primeros espectáculos sociales y teatrales en los que el mecenas se muestra a sí mismo a través de aquello que patrocina. Los primeros escenógrafos renacentistas idearon para estos espectáculos espacios tratados con el método de la perspectiva, además de las primeras maquinarias escénicas. En estas festividades espectaculares el señor-mecenas se muestra antes sus pares como alguien con poder económico y/ o político, utilizando el espectáculo como medio de ostentación. En el caso del teatro sus espectáculos se desarrollaban en los salones del palacio. Pero, a comienzos del 1600 en Venecia surge el teatro abierto al público general que paga su entrada, es decir, los venecianos ponen en marcha el teatro con fines comerciales, construyendo, para ello, teatros con la configuración de platea y palcos frente a la caja escénica: el teatro *all'italiana*. Allí se dará un contexto apropiado para la invención de maquinarias y escenografías sofisticadas de imponente visual aplicando la ingeniería naval al escenario; son los primeros pasos de la escenotecnia formal. A partir de ese momento se observarán dos caminos: el desarrollo de la ópera en Italia y del ballet en Francia. Así, la ópera y el ballet serán las expresiones teatrales que, como imaginario visual, se corresponden con el imaginario social, índice, a su vez, del orden social, el cual, mediante acciones coordinadas en rituales son la expresión de una experiencia uniforme y compartida intersubjetivamente: es la estandarización de los contenidos de la experiencia.

---

## Bibliografía

- ACASO, María (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, Arte y Educación.
- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- ALBERTI, León Battista (1998). *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BARICCHI, Walter (2009). *Gaspare & Carlo vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*. Milano: Sivilana Editoriale.
- BREYER, Gastón (1968). *El ámbito escénico*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2005). *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- CARRÍO-INVERNIZZI, Diana y PALOS PEÑARROYA, Joan-Lluís (2003): "El príncipe mecenas entre el *otium* y el *negotium*: un discurso de Roberto Mazzucci (1671) para Pedro Antonio de Aragón", Revista Pedralbes, págs. 415-432. Documento electrónico:  
<http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/viewFile/101630/167703>. Consulta en línea: 10 de abril de 2016.
- COLLINS, Randall (2009). *Perspectiva sociológica. Una Introducción a la sociología no obvia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Colección Intersecciones.
- DÍAZ, Ester (comp.) (1996). *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- GERVEREAU, Laurent (2007). *Ver, comprender, analizar as imagens*. Lisboa: Edições 70, Col. Arte & Comunicação nº 89.
- GUAITA, Ovidio (1994). *I teatri storici in Italia*. Milano: Electa.

- LANE, Frederic Chapin (1992). *Venetian Ships and Shipbuilders of the Renaissance*. London: The Johns Hopkins University Press.
- MANGINI, Nicola (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia editrice.
- PANOFSKY, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- PULIANI, Massimo (editor) (1996). *Giacomo Torelli (1604-1678). Escenógrafo y arquitecto del antiguo Teatro della Fortuna de Fano*. Fano, Actas del Congreso, Centro Teatro.
- ROJAS MIX, Miguel (2006). *El Imaginario. Civilización y cultura del s. XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SABBATTINI, Nicola (1955). *Pratica de fabricar scene e machine ne' teatri*. Roma: Collezione de Centro di Ricerche Teatrali, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte.
- SANTILLÁN, Vilma (2016). "El ballet", en Rinaldi, Mauricio: *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires: Ediciones Ars Lux.
- TENENTI, Alberto (1974). *Florenca en la época de los Médicis*. Barcelona: Península.
- VASARI, Giorgio (1991). *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 vols., Torino, Einaudi.
- VENTRONE, Paola (comp.) (1992). *L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. Milano: Silvana Editoriale.
- WALKER, John A. y CHAPLIN, Sarah (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro-EUB, Intersecciones n° 2.