

El presente documento es propiedad de la Dra. **Esther Merino Peral** de Madrid.

© EMP



Se trata uno de los cuatro primeros capítulos de la asignatura Escenarios de Poder, inserta en el programa del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, impartida en el Departamento de Hª del Arte II (Moderno), de la Facultad de Gª e Historia (UCM).Madrid

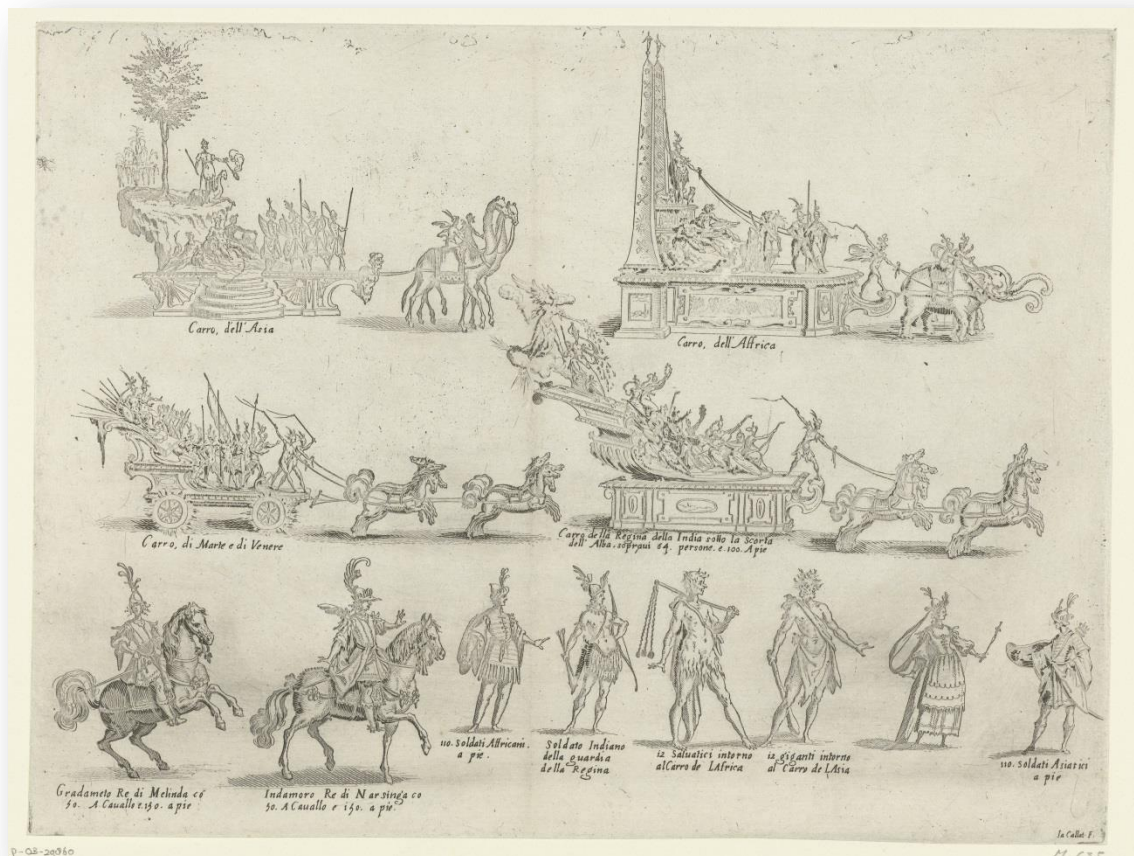
**25/02/2016**

Protegido por:

**Creative Commons 4.0 BY NC SA**

**Reconocimiento - No comercial - Compartir igual:** El autor permite copiar, reproducir, distribuir, comunicar públicamente la obra, y generar obras derivadas siempre y cuando se cite y reconozca al autor original. La distribución de las obras derivadas deberá hacerse bajo una licencia del mismo tipo. No se permite utilizar la obra con fines comerciales.

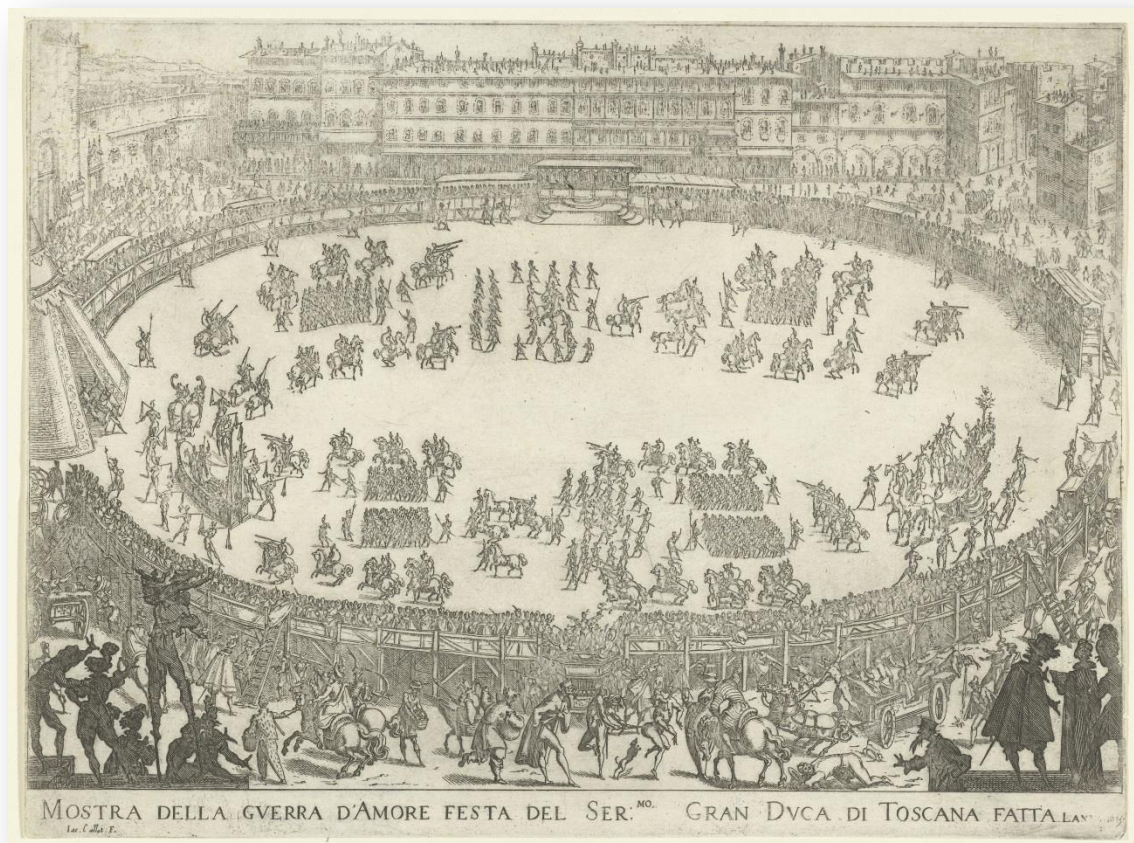
[Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



*Mostra della Guerra d'Amore Festa del Gran Duca di Toscana fatta l'anno 1615-16. Giulio Parigi.*

Fue una de las primeras ocasiones en las que se utilizó en la Fiesta el tema de los continentes, como alusión escenificada del Orbe, sobre el que simbólicamente terminaba por imponerse el poder del Príncipe. Pero, consultando el diario del cronista de la corte, Tinghi, se puede encontrar otras ocasiones en las que se usó dicho motivo, como en la fiesta denominada entre *Abido e Sesto, nell'Hellesponto*, representada sobre el Arno, el 25 de julio de 1618.

[http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Musica\\_Ballo\\_e\\_Drammatica\\_Alla\\_Corte\\_Medicea\\_Dal\\_1600\\_al\\_1637\\_1300027006/153](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Musica_Ballo_e_Drammatica_Alla_Corte_Medicea_Dal_1600_al_1637_1300027006/153)



Las imágenes del enfrentamiento simbólico entre Venus y Marte, ya convertidos a esas alturas de la época moderna, en un motivo iconológico de fuerte raigambre, no eran sino remedos del debate moral, en el que la sociedad del momento dilucidaba el triunfo del amor o de la guerra, una disquisición moral, de la que había de sacarse una conclusión inclinada hacia lo primero, consolidado precisamente gracias a la sacralización de los matrimonios dinásticos, frente a la inestabilidad inherente a los enfrentamientos bélicos y lo que era lo mismo, o sea, una escenificación del Buen Gobierno derivado de estas ceremonias. Lejos de una mera representación se trataba de una puesta en escena de la propaganda áulica.

La visita a Florencia de Federico della Rovere, el hijo del Duque Francesco de Urbino, comenzó con su entrada triunfal en la ciudad, el 6 de octubre de 1616 y continuó durante seis días, en los que se celebró un ballet de corte, uno de ninfas y pastores en el Palacio Pitti, así como tres veladas con representaciones de *Commedia dell'arte* o "Zanni". Las negociaciones para los esponsales de la joven hija de Cosme II, Claudia de Medici (1604-1648) habían comenzado en 1609. Finalmente, siete años después, el Duque de Urbino había accedido a la unión de su hijo de diez años con la hija del Gran Duque de Toscana, aunque, con todo, el matrimonio no se llevó a

término hasta abril de 1621. Además, Victoria della Rovere llegó a ser Gran Duquesa en 1637 cuando, a su vez, también se casó con el hijo de Cosme, Fernando II. Las delicias de los festejos de los dos vástagos alcanzaron su cenit el 16 de octubre, sobre las nueve de la noche, cuando fue ejecutado el carrusel de la Guerra de la Belleza, en la misma Piazza frente a la iglesia de Santa Croce. Y, como en febrero, el narrador de los acontecimientos fue Andrea Salvadori y tanto el vestuario, el diseño del emplazamiento y de las creaciones de arte efímero corrieron a cargo de Giulio Parigi, de la misma forma que Callot fue el autor de las estampas que dejaron testimonio de los fastos para la posteridad.



### **Guerra de la Belleza, 1616. Giulio Parigi.**

Sin duda alguna, que las decoraciones para la ambientación de la Guerra de la Belleza, contribuyeron al enaltecimiento de la corte florentina, en sus esfuerzos para impresionar al Duque de Urbino, al resto de las cortes nobiliarias y de paso, al mundo, en sus comunes creencias del uso de la semiótica humanística, sobre las protocolarias fórmulas de celebración de la magnificencia áulica. Dicha magnificencia era un elemento consustancial en la ostentación de la prodigalidad y de las virtudes de los gobernantes de

las cortes renacentistas y barrocas en ciernes, porque los espectáculos aportaban el soporte visual, sirviendo a la representación formal de tales calidades pecuniarias y morales.

Habían pasado siete siglos desde los primeros torneos documentados en Europa, fundamentalmente para dirimir divergencias patrimoniales entre señores feudales, desde los enfrentamientos caballerescos para “romper lanzas”, los torneos puramente militares de raigambre medieval, a los Pasos de Armas, espectáculos cortesanos coreografiados de más amplia factura, que englobaban prosa y música, en los denominados *Tournoi à thème*, que alcanzaron enorme complejidad iconológica, especialmente en la corte florentina. La recreación de modelos de la Antigüedad quedó eclipsada por la perentoria necesidad de dotar de esplendor regio al servicio del nuevo estado preabsolutista. Tanto el arte como los avances científicos eran meros instrumentos del poder e idéntico sentido tenía la ostentación del lujo en tal ámbito, de manera que el aprecio estético *per se* no se concibe bajo los parámetros del pensamiento contemporáneo. Los avances hidráulicos, los aparatos escénicos, ingenios y maquinaria, junto al deleite artístico, sirvieron de instrumento para elaborar un lenguaje visual asequible para un público habituado, por muy intrincado que fuera, derivado del sincretismo del neoplatonismo renacentista, especialmente recurrente en la memoria colectiva y de la tradición hermética. Los Medici entroncan con las monarquías europeas mediante ventajosos matrimonios y no sólo aspiran a emular sus formas de gobierno, sino que se permiten instruirles en el léxico de la propaganda áulica. Se hacen imprescindibles los relatos oficiales de las ceremonias, el enaltecimiento de las alianzas políticas. Buontalenti falleció cuando estaba plenamente integrado en la organización de los entretenimientos con motivo de la despedida que la ciudad le tributó a María de Medici, quien partía para erigirse en reina de Francia, desposándose con el antaño representante de la causa hugonote como rey de Navarra y entonces ya reconvertido al catolicismo, el Borbón Enrique IV. Habituales siguieron siendo a ojos de los avezados espectadores florentinos el *corso a sarrazino*, el *calzio*, los banquetes y los ballets ecuestres, como el que se puede apreciar en la primera de las cinco estampas de la serie.

En el origen de los modelos de influencia de Parigi para estos espectáculos con motivo de la visita del séquito urbinés, no están únicamente las *sbarras* de Buontalenti, sino también las mascaradas ideadas por Vasari, en un equilibrio entre creatividad y propaganda, que termina decantándose hacia esta última función. No sólo las representaciones puramente teatrales sirven a ese propósito laudatorio, sino que las carrozas, maquinarias móviles articuladas, constituyen un capítulo indispensable para la comprensión de

toda esta grafía del poder. Se recuperan tradiciones del pasado, como los Triunfos o las Exequias romanas, de carácter diferente, pero modelo formal en la disposición escenográfica parecida, con despliegues y procesiones en las que se visualizaban los distintos estamentos sociales. Pasando por los carros, de diseños incomprensibles por no decir imposibles, de artistas como Durero, dentro de una primera campaña de glorificación de uno de estos señores del temprano Renacimiento, Maximiliano I de Austria. Hasta rematar en los fastuosos carruajes de la fórmula apoteósica del Barroco, cuyas bases asientan, precisamente, en estas creaciones de Parigi, al propósito de resaltar una circunstancia social, la cual, más allá de ser un reflejo de una realidad, eran exponente efímero de una suerte de ilusión, de un teatro social, en el que termina convirtiéndose la sociedad del Seiscientos.

Como ocurrió en una buena parte de los estados que declinaban a medida que transcurría el siglo, cuanto más se avanzaba hacia la decadencia, más visibles eran las muestras de ostentación, de *sobreabuso* no tanto ornamental, que también, como programático, en los espectáculos en los que la debilidad política o económica, quedaba oculta y distorsionada tras una pátina ilusoria, a la manera de anamorfosis social. Lo cierto es que en estas imágenes de los festejos de 1616 ya se atisban las coreografías ecuestres de los carruseles plenamente conformados, de magistral y precisa ejecución ya desde 1608, en el idéntico marco urbano de la plaza de Santa Croce. En marcado el palenque por una provisional grada oval, cuyas entradas quedaban señalizadas mediante sendos obeliscos gemelos, por los que salían al campo de liza los componentes de este *baletto* y en cuya representación gráfica a vista de pájaro es perfectamente reconocible la carroza con el Atlas, personaje convertido en seña de identidad de Parigi, que luego se individualiza en su carro correspondiente, en una estampa independiente, junto al resto de las otras que participaron en el evento y que, al fin y al cabo servían al propósito de representar simbólicamente los elementos del cosmos, sobre los que había de terminar imponiéndose el rigor del gobernante para garantizar la estabilidad de la misma manera que conseguía la de las esferas celestiales, fruto de una doctrina especulativa que terminó por diseñarse en el gabinete del Conde de Bardi, para los *Intermezzi* (1589) de Buontalenti.



Grabados de J. Callot. **Entrada del Carro de Tetis.** Visita del Príncipe de Urbino. Guerra de la Belleza, 1616. **Giulio Parigi.**

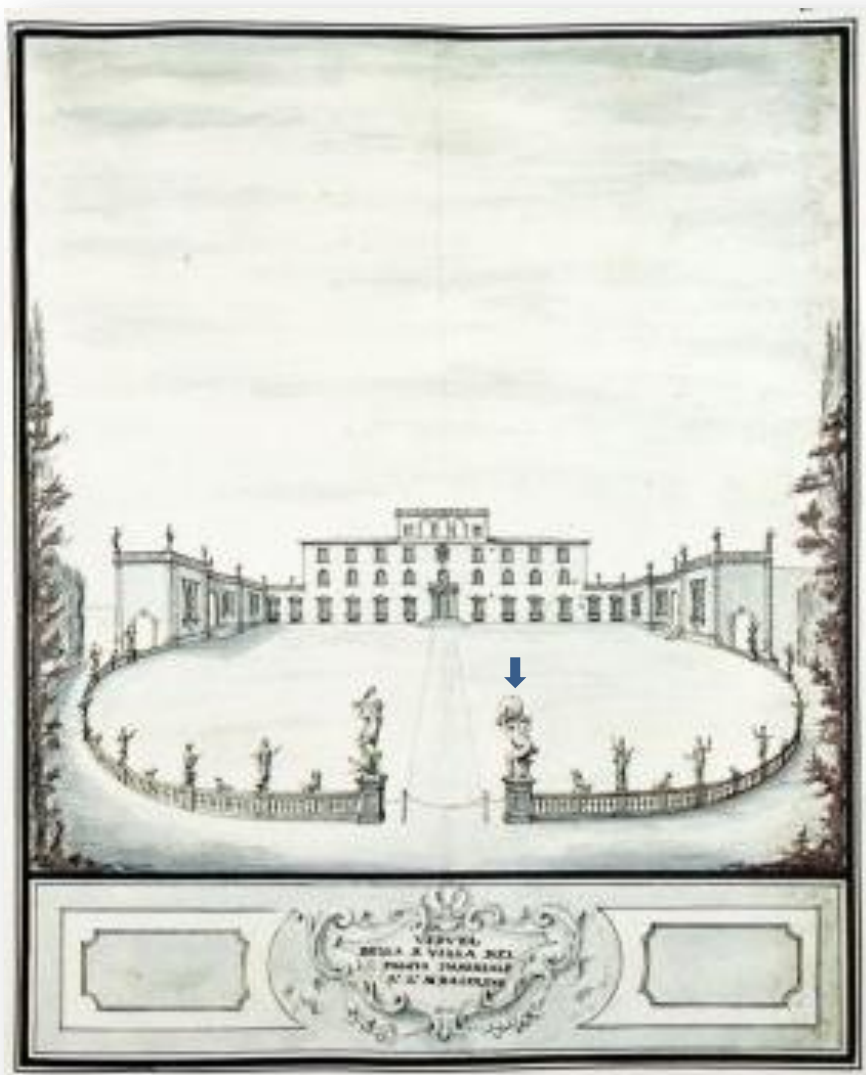


Grabados de J. Callot. **Entrada del Carro del Sol.** Visita del Príncipe de Urbino. Guerra de la Belleza, 1616. **Giulio Parigi.**

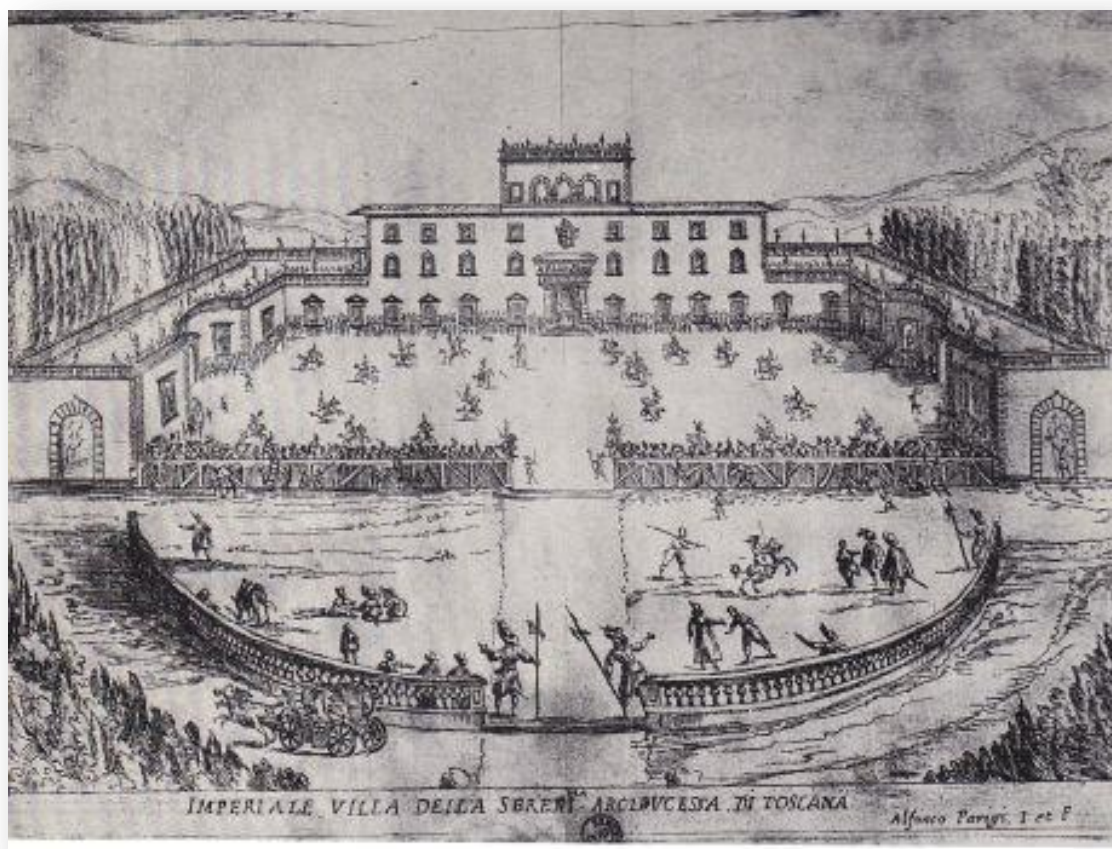


**Giulio Parigi.** Atlas. Entrada de Villa de Poggio Imperiale.

La figura de Giulio Parigi ha pasado inadvertida en España incomprensiblemente, dado que, sin embargo se puede constatar su influencia en la obra de otros artistas y escenógrafos, no sólo la imagen del Atlas de *La Guerra de la Belleza*, que repitió en forma escultórica en la entrada de la Poggio Imperiale, donde se ocupó de la construcción de la loggia de la villa y que sirvió de escenario para el montaje de *La Liberazione de Ruggiero dall'isola d'Alcina*.



**Giuseppe Ruggieri.** Villa de Poggio Imperiale.  
<http://www.bta.it/txt/a0/06/bta00686.html>



Ballet ecuestre en el patio de la Villa Poggio Imperiale, para el Príncipe Ladislao de Polonia, 3 de febrero de 1625, en el marco de las celebraciones del montaje titulado *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, con decoraciones de **Giulio y Alfonso Parigi**, aunque las estampas están firmadas por el hijo, sobre un libreto de Ferdinando Saracinelli, publicado por Pietro Cecconcelli ese mismo año.

Pero también como esa imagen infernal de la Morgan Library, que antecede cuatro décadas al famoso mascarón de proscenio de Ludovico Burnacini, una de la visiones apocalípticas más espectaculares de la Escenografía de la época moderna.



Diseño de vestuario para mascarada. Hans M. Calmann, London. Pierpont Morgan Library. <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=142266>

De la pormenorizada lectura del diario de Tinghi se deduce la frecuencia de la actividad teatral, a cargo de las varias Academias eruditas que se habían convertido en alternativa a los espectáculos promovidos por los Medici, como la Academia de los Inconstanti, de la misma forma que la persistencia de las máscaras o mascaradas como entretenimiento en la corte florentina, tanto en el escenario urbano, que ya se podía constatar con los diseños de Vasari al efecto, como en los distintos espacios privados habilitados de forma provisional y donde se mencionaban especialmente las “máscaras vestidas a la española”.



Disfraz para *La Bufolata* o máscara de 1566. **Giorgio Vasari** (1511-1574). Uno de los diez personajes del espectáculo celebrado en la plaza de Santa Croce, en Florencia, para celebrar el matrimonio de Francisco de Medici y Juana de Austria o lo que es lo mismo “*per le nozze del principe ereditario e Giovanna d’Austria*”, padres de Maria de Medici, futura reina de Francia. Se trataba de una cacería ficticia, en la que los participantes iban disfrazados de dioses mitológicos, históricos o alegóricos, relacionados con la caza y cuyo desarrollo del juego se trasladó al resto de las calles de la ciudad. 



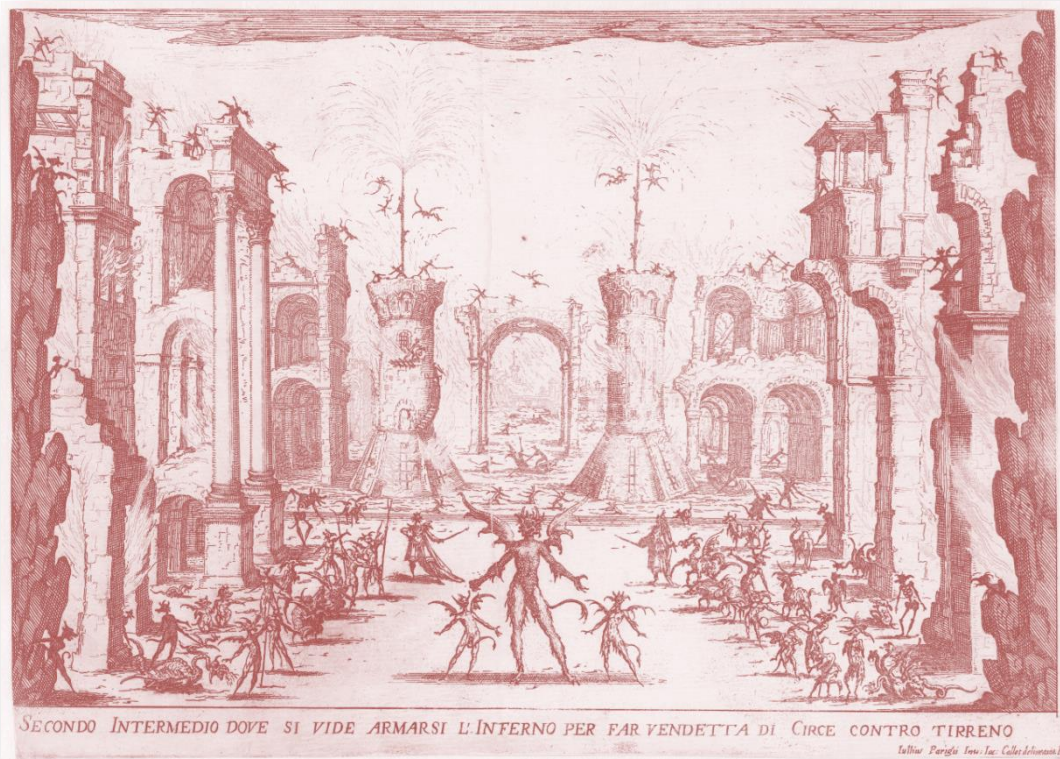
*A Hell Mouth in the Lower World*. ca. 1620. The Morgan Library & Museum. Procedente de la colección del escenógrafo Americano Daniel Oeusslager (1902-1975). Y anteriormente Wilhelm Alexander Freund, Berlin (Lugt 1894). <http://www.themorgan.org/drawings/item/187284>

En 1620, fecha de la imagen según la institución donde se conserva, faltan noticias en el diario del cronista de la corte florentina, porque el Duque, Cosme II, estuvo en cama desde el 11 de agosto hasta octubre, con una enfermedad, la gota, que empezó a acentuarse ya a comienzos de ese año. El 30 de mayo había otra anotación que le situaba retirado en el Pitti, donde le reconfortaba la música y a dónde era habitual que se acercasen cantantes reclamados para recitales privados, como la famosa Cecchina. Una de las mujeres de mayor fama y prestigio en la Florencia de los Medici del primer cuarto del siglo XVII fue esta **FRANCESCA CACCINI** (1587-1640) “LA CECCHINA”, hija del músico Giulio Caccini, compositora, intérprete de varios instrumentos y escritora de poesía, para sus mecenas escribió varios entretenimientos, que culminaron en una ópera, *La liberaciones di Ruggiero dall isola Alcina* (1625, a partir del relato de *Orlando Furioso*, de Ariosto.



**Alcina en su palacio encantado.** Figura como anónimo italiano del siglo XVII en la Morgan Library & Museum.  
<http://www.themorgan.org/drawings/item/141958>

El 25 de marzo fue el día de SS. Annunziata y para conmemorar la efeméride se representó el libreto de Rinucini, *La Anunciación*, con “máquinas y nube” de Giulio Parigi y música a cargo del Maestro de Cápilla Marco da Galliano. A finales de mayo seguía postrado el duque y quiso que le cantara una joven napolitana llamada Adriana, que se sumó a las labores de la *Cecchina* y que fue alojada en la denominada *Sala delle Comedie*, en el Pitti. Ya en octubre, un tanto recuperado, quiso que se hiciera “*rizzare una prospettiva in su la galleria sua per recitare et prosare una comedia composta del conte Bonarello, nominata L'Erminio*”, que duró unas tres horas y de cuya escenografía se ocupó también Parigi, igual que las necesarias para la ambientación de la *Festa di Santa Orsola*, representada en 1624 y cuyo libreto, de Pietro Cecconcelli se publicó más adelante, en 1625, con impactantes ilustraciones firmadas, pero ya por el hijo, Alfonso, quien pudo haber colaborado con el progenitor en la creación de las decoraciones originales, de las que podría formar parte esta delirante Boca del Infierno, que ya mencionaba Blumenthal, sin embargo más bien relacionada estilísticamente con las imágenes demoníacas de los *Intermezzi* de la Liberación de Tirreno (1617), sobre todo con las del Segundo, si bien es cierto que la embocadura ajustada parece más cercana a las imágenes de quien sería, primero colaborador estrecho y después su sucesor.



Segundo Intermedio, Liberazione di Tirreno, con decoraciones de **Giulio Parigi**. 



Acto I de "*La Regina Sant Orsola*" libreto de Andrea Salvadori (1591-1634). 1624. Escenografía de **Alfonso Parigi**, publicado en Florencia por Cecconcelli, 1625.



Frontispicio de Sant'Orsola.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/397912>

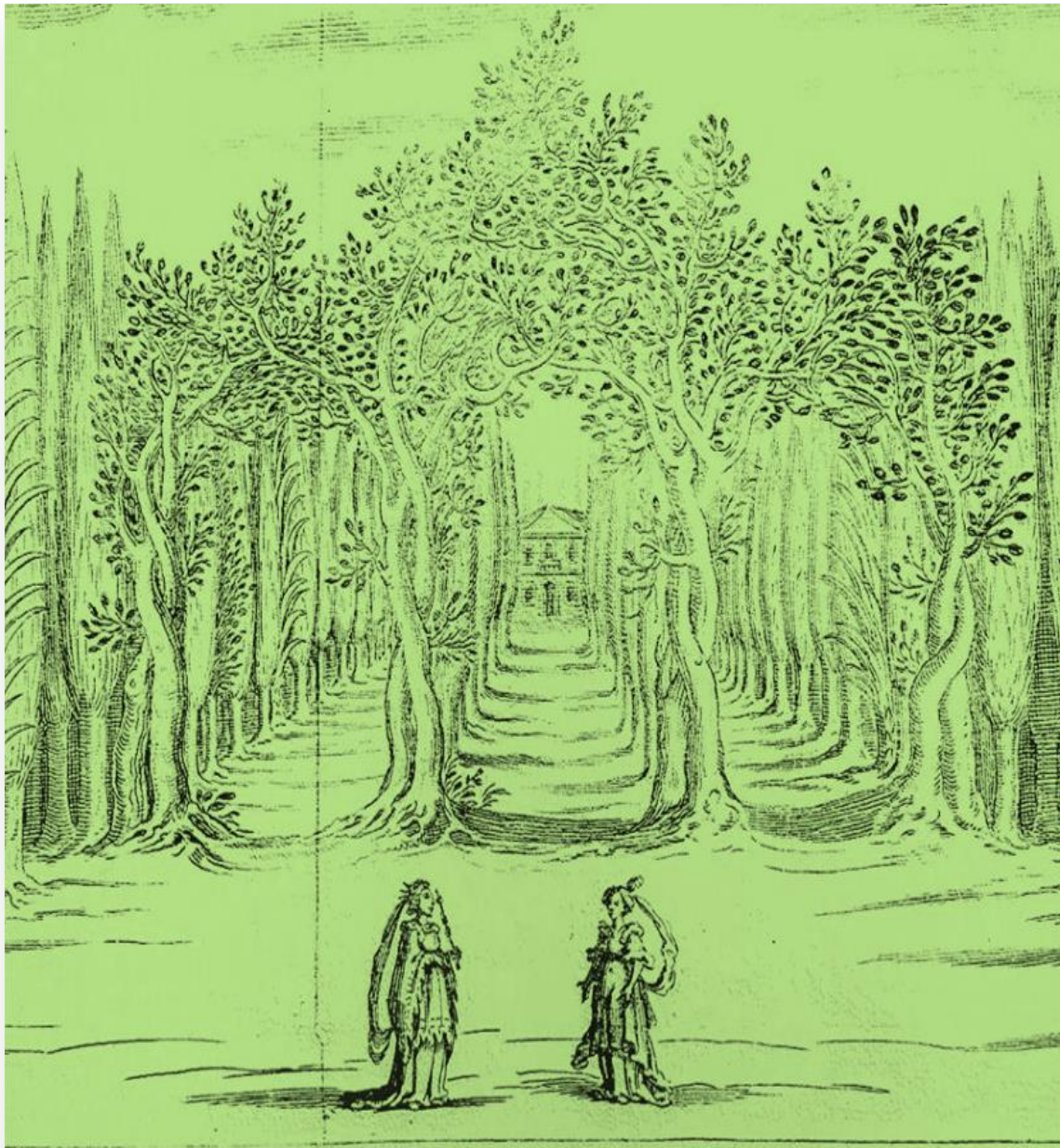
[http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id\\_testo=2635](http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=2635)



Parece inevitable la comparación con una de las decoraciones escenográficas más impresionantes del siglo XVII, de **Ludovico Burnacini** para el montaje de *Il Pomo d'Oro* (1668), de época posterior.



En cualquier caso, de dudosa autoría (Negro Spina, 1983), del padre o del hijo, no sólo el planteamiento grandilocuente e hiperbólico de los mascarones monstruosos de raigambre manierista, aquí perfectamente adaptados a la iconología representativa del motivo principal alusivo a los cuatro elementos de la armonía del cosmos, sinónimo del Buen Gobierno. Además, a manera de gruta de Vulcano, con varias vistas de arquerías de rocas, distintas denominaciones que apuntan en la línea de la “teatralidad explosiva de varios puntos de vista”, a la manera de las grandes composiciones diagonales de Tintoretto, para construir una escenografía fantasmagórica, se trata de una fabulosa visión precursora de esa cosmoobsesión perspectiva tan característica de la segunda mitad del siglo XVII y que se transmite a la siguiente centuria, con la multiplicación de puntos de vista o de la llamada perspectiva angular, en la que profundizaron los Bibiena “ad summum”, pero que también tenía antecedentes notables, en las creaciones de escenógrafos como Torelli.

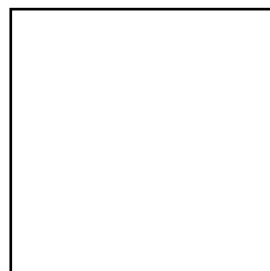


Giacomo Torelli. 

**Jardín Regio.** Novena mutación del *Bellerofonte*, 1642.

«Boschetto del Giardino Reale».

*“Se ve la naturaleza adaptada por arte, dispuesta de forma excelente, imitando los árboles...en la fachada se veía una estructura en forma de pérgola componiendo tres arcos, en cuyos márgenes es posible distinguir una franja de cipreses y palmeras y al fondo, el palco regio”. En el libreto aparece señalado el nombre de la que fue una de las primeras divas o intérpretes femeninas de gran personalidad del Barroco, la romana Anna Renzi, en el papel de la enamorada Archimene.*





<http://www.britannica.com/biography/Anna-Renzi>



Decoración de Jardín, **Giuseppe Galli Bibiena** (1696-1756).  
1723 nombrado Primer Ingeniero Teatral de Austria.

### ALUMNOS Y SUCESTORES DE PARIGI.

Como arquitectos de la corte florentina, por este orden fueron los sucesores de Giulio su hijo Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca (1619-1685), Jacopo Chiavistelli (1621-1698) y Antonio Maria Ferri (1651-1716), este último formado con Tacca, conocido como “aparatore” o constructor de aparatos escenográficos, quien también fue autor de un tratado, titulado *Pratiche di prospettiva, fortificazione, e d'artiglieria fatte per l'Accademia de Nobili eretta e protetta in Firenze dal Ser.mo Princ. pe Ferdinando di Toscana* d'Antonio Ferri lettore in essa Accademia d'architettura civile e militare.

Formado en la Academia de su padre, **Alfonso Parigi**, como sus compañeros Callot, Della Bella, Lotti, Furtenbach o Jones, ya pertenecen a otra época, al menos en Italia, en la que se tiene una percepción diferente del escenógrafo, como creador de todo el montaje y de los distintos episodios que podían conformar la fiesta, supervisor del libreto, del diseño arquitectónico del aparato escénico, pero al tiempo, de la partitura del fondo musical, de la coreografía de bailes, desfiles y encuentros ecuestres como los carruseles, vestuario, organización de banquetes o fuegos pirotécnicos. El artista más completo y polifacético, que se ocupa de todos los aspectos de la representación teatral, de tal calado en la sociedad que llega a definirse como “mentalidad teatral”.

Todos ellos contribuyeron a la difusión del estilo florentino de Parigi, con sus trabajos en otros países. **Cosme Lotti** (1575-1643) tuvo una de sus primeras colaboraciones con el maestro en los trabajos de los jardines Boboli y en la Villa de Castello, diseñando fuentes, grutas y “trucos”. De hecho llegó a ser conocido en Florencia como ingeniero mecánico, actividad que le condujo a la corte española de Felipe IV, quizás porque el propio Parigi desestimó la oferta anteriormente y así encontró una manera elegante de desembarazarse de un posible competidor. Galileo le estimaba como amigo y como brillante inventor de máquinas. Según Blumenthal (1986), uno de los momentos de mayor esplendor como creador fue, al parecer, en marzo de 1618, cuando dejó asombrados a los espectadores de los *Intermezzi* de *L'Andromeda*, fábula marítima, representada en el Palacio de la Gherardesca, con motivo de la visita del archiduque Leopoldo de Austria, como “architetto della prospettiva e della machine”. En todo caso, integró ese grupo de innovadores de las artes escénicas en la Florencia de la primera mitad del Seiscientos. Cuando llegó a España, en junio de 1626, se encontró con un panorama un tanto desolador, en el que no existía el reconocimiento del que gozaba la profesión en Florencia ni de la designación del cargo de escenógrafo y durante toda su vida se quejó de una remuneración económica que no hacía justicia a su ingenio creativo y de una definición en los listados de cuentas que se referían a él como “jardinero y escultor de fuentes”. En España se venían ocupando de tales labores, a manera de directores artísticos, los arquitectos o pintores de corte. En todo caso, la conexión florentina resulta omnipresente en la concepción teatral cortesana de la época de Felipe IV. De allí se importó la complejidad creciente de la maquinaria escénica y también se acercó hasta Madrid el uso y la manipulación de los argumentos mitológicos habituales de la corte toscana e italianas en general.



**Lotti.** Apolo entronizado. The Morgan Library.

**Baccio del Bianco** (1604-1657), discípulo igualmente de Parigi, fue reclamado desde la Corte de Madrid, tras la muerte de Lotti y donde llegó a comienzos de 1651. Su padre había colaborado en algunos festivales mediceos y al mostrarle a Giulio algunos de los dibujos tempranos del hijo, fue automáticamente aceptado en la Academia de Via Maggio. Trabajó después como arquitecto militar en Austria y Bohemia durante una década, antes de su regreso a Florencia en 1637, justo a tiempo de recibir el encargo granducal para colaborar en el diseño de vestuario de la *Nozze degli Dei* ya mencionado, bajo la dirección de Alfonso Parigi. Desde 1637 a 1650 se presupone que siguió diseñando decoraciones escenográficas y aparatos en la capital toscana, hasta que se le vuelve a ubicar en España, donde encontró un público especialmente ávido y huérfano de novedades, “macchine violente, precipitose, ratte” desde la muerte de Lotti y donde pudo desplegar todos sus conocimientos y enorme habilidad técnica en alguno de los montajes más espectaculares de Calderón, en el Coliseo del

Palacio de El Buen retiro, como *La fiera, el rayo y la piedra*, o *Andrómeda y Perseo*, siendo en las decoraciones de esta obra expresamente, donde se demuestra la enorme deuda estilística de su formación florentina junto a Giulio, especialmente en la figura del Atlas, creación original de Parigi en el torneo temático de la *Guerra de la Belleza* en 1616, asunto en que la historiografía hispana apenas había reparado hasta no hace mucho. Con Bianco remata la renovación del espacio escénico cortesano hispano, que recibe el calificativo de “obras de tramoya o mitológicas”. Pese a diversas investigaciones en curso, sigue siendo interesante la consulta de la obra de Blumenthal sobre Parigi, para conocer algunos datos imprescindibles referidos a las figuras de Lotti y Bianco.

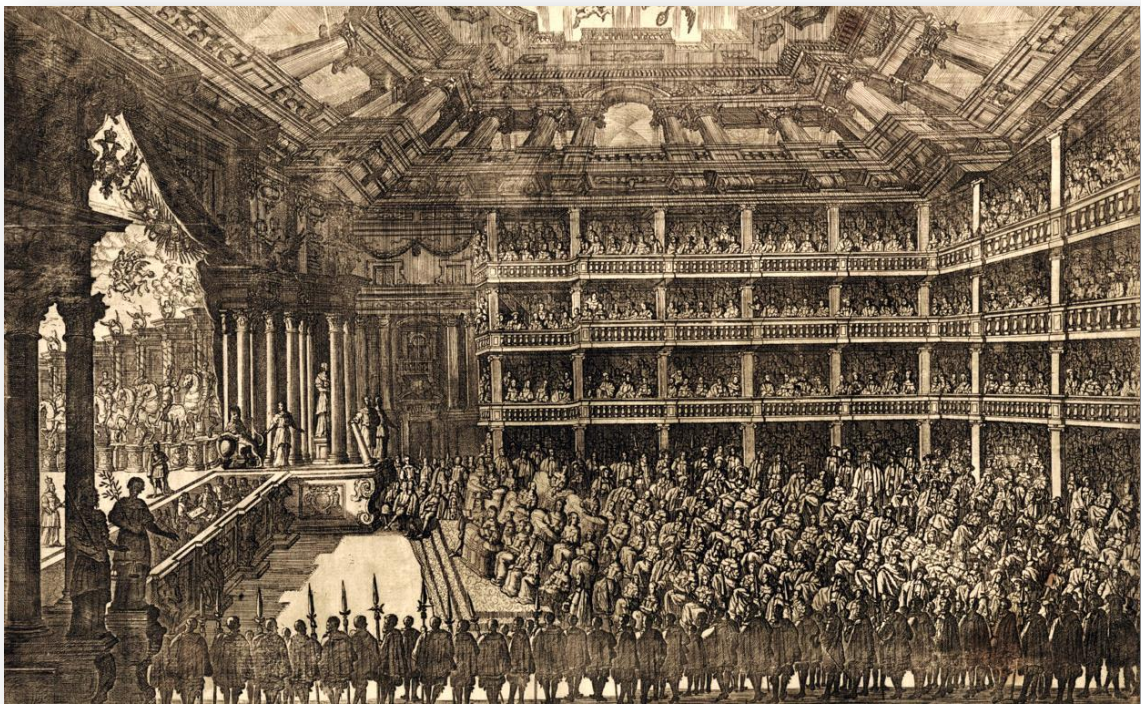


**Baccio del Bianco.** *Andrómeda y Perseo*. Houghton Library, Universidad de Harvard, 18 de mayo de 1653.

Por su parte **Joseph Furtenbach** (1591-1667) fue asistente a la misma Academia de Parigi. Viajó a Florencia entre 1617 y 1619 o 1620, fechándose su regreso a Alemania en 1621. Allí ejerció diversos talentos a la manera del humanista polifacético, además de teórico y docente, como

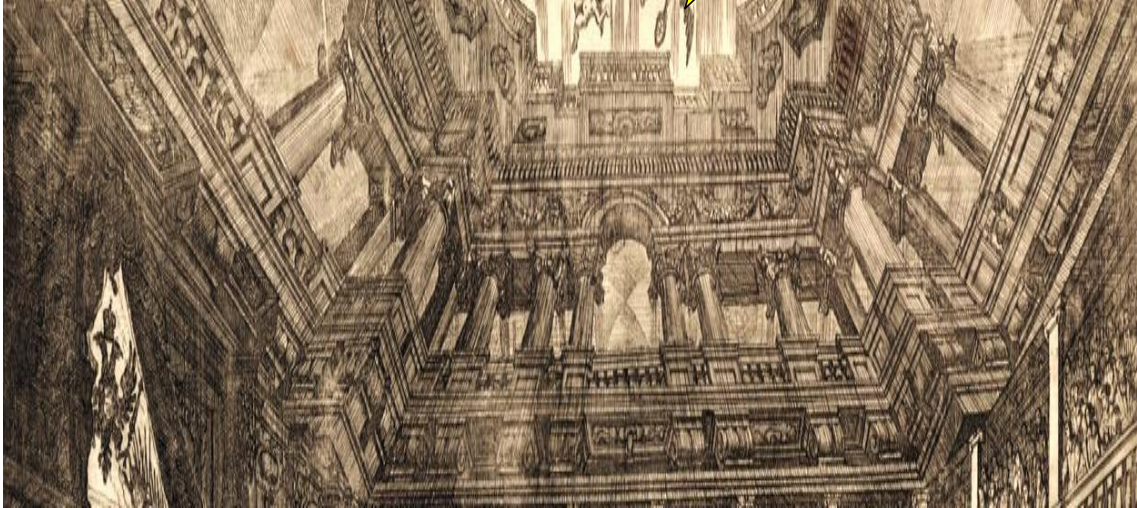
*Stadtbaumeister* o arquitecto de la ciudad de ULM, pero lo que es más significativo es que en 1641 diseñó el Kömodienhaus, el primer teatro comunal en Alemania, con decoración mutable, completamente construido en madera, como lo fue el Teatro auf der Cortina de Viena en 1668, erigido por los Burnacini y que tenía una enorme deuda estilística con el Teatro Mediceo.

**Iñigo Jones** (1573-1652) se hizo famoso en la corte de los primeros Estuardos como Escenógrafo precisamente, en muchas ocasiones colaborando con el no menos conocido escritor Ben Jonson y está asociado a las dependencias del Banqueting House, construidas en el Palacio de Whitehall, donde se emplazaron muchos de los espectáculos cortesanos. Visitó Italia en varias ocasiones, la primera desde 1598 a 1601 y de nuevo en 1613, donde pudo asistir a una serie de justas y mascaradas celebradas en el Teatro Medici en época de Carnaval, organizadas por Parigi, además de visitar su Academia, pudiendo acceder al *backstage* de los Uffizi y adquirir distintas estampas de *Il Giudizio di Paride*, de Buonarroti el Joven.



En el Barroco la perspectiva escénica sufrió un más que apreciable desarrollo hiperbólico, con géneros específicos como el del *Quadraturismo*. 

*Il Pomo d'Oro*. Ludovico Burnacini. 1668. 



CONTINUARÁ.....

## BIBLIOGRAFÍA.

BEVILACQUA, M. Giuseppe Zocchi. *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Artemide y Università degli Studi di Firenze, Roma 2010.

BLUMENTHAL, Arthur R. *Theater art of the Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, University Press, Hanover, New Hampshire, Londres 1980.

BRAVO RAMÓN, F. Javier. *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2015.

FAGIOLO, Marcello. *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, Officina Edizioni, Roma 1980.

GARBERO ZORZI, E y SPERENZI, M. *Teatro e spettacolo nella Firenze del Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Leo S. Olschki, Florencia 2001.

GARBIN, E. *La geometría della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Marsilio Editori y Università (IUAV) di Venezia, 2009.

GUARINO, R. *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988.

JACQUOT, J. *Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Editions CNRS, París 1960.

LAMBERINI, D. "I Parigi, una familia di artista pratesi alla corte medicea, en *Prato e I Medici del '500*, catálogo de la exposición, Prato (1980), De Luca, Roma 1980, pp. 137-157.

LAMBERINI, D. "Boboli e l'ingegneria idraulica alla scuola dei Parigi", en Boboli 90, *Actas del Congreso Internacional de Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino*, Florencia 9-11 marzo 1989, Edifir, Florencia 1991, vol. II, pp. 467-483.

LAMBERINI, D. "Cultura ingegneristica nel Granducato di Toscana ai tempi dell'Aleotti", *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, de A. FIOCCA, Leo S. Olschki, Florencia 1998, pp. 293-308.

MAESTRE, R. *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia 1989.

MERINO, E. *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2011.

MERINO, E y BLAZQUEZ MATEOS, E. *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las Artes Escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014.

MERINO, E. “Historia de la Escenografía del siglo XVII: Divino Escenario II. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid: Il Solimano”, *Mitteilungen* 2013/2014, Carl Justi Vereinigung E. Münster 2013/2014, pp. 53-74.

MOLINARI, C. *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 1968.

NAVARRO DE ZUBILLAGA, J. *Imágenes de la perspectiva*, Ediciones Siruela, Madrid 1996.

NEGRO SPINA, A. *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Società Editrice Napolitana, Nápoles 1983.

PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona 1999.

STRONG, R. *Arte y poder*, Alianza Forma, Madrid 1988.

VENTRONE, Paola. *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán 2008.