

AIU- ATLANTIC INTERNATIONAL UNIVERSITY

EL ESPACIO ESCÉNICO

**Desde las primeras civilizaciones hasta
el siglo XVII**

Arq. GINA GUARDO MUÑOZ

Nº ID: UM22429HAR30674



13

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	2
1. IMPORTANCIA DEL ESPACIO ESCENICO.....	3
2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL ESPACIO ESCÉNICO.....	5
2.1 LOS RITUALES, INICIOS DEL TEATRO.....	5
2.2 LA CULTURA CLASICA Y EL ESPACIO ESCÉNICO.....	6
2.2.1 EL TEATRO EN GRECIA.....	6
2.2.2 LOS <i>LUDI</i> ESPACIOS ROMANOS.....	8
2.3 ESPACIOS RELIGIOSOS Y PROFANOS EN LA EDAD MEDIA.....	12
2.4 EL RENACER DEL ESPACIO CLÁSICO.....	15
2.5 EL TEATRO A LA ITALIANA.....	19
CONCLUSIONES.....	22
BIBLIOGRAFIA.....	24

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tienen como finalidad proporcionar al lector una síntesis de las transformaciones que ha tenido el espacio escénico desde los inicios de la humanidad hasta el siglo XVII, con el surgimiento del teatro a la Italiana o sala a la Italiana, debido a la importancia de este espacio para el desarrollo del teatro durante el periodo barroco y su incidencia en la construcción del edificio teatral durante los siglos XX y XXI.

La evolución del espacio escénico se presenta a partir de las primeras celebraciones del ser humano a través de los rituales o ceremonias, principalmente de carácter religioso, y como este espacio básico, principalmente al aire libre, se va adaptándose a las necesidades de las representaciones teatrales, en un principio, en Grecia, con la construcción de los primeros edificios dedicados al teatro, luego en Roma con los espacios escénicos dedicados a los juegos conocidos como *ludi espacios*. Para, en la edad media, adaptar los edificios religiosos, calles y plazas, y finalmente, durante el Renacimiento y Barroco generar la gran revolución del espacio escénico, inicialmente con la construcción de teatros influenciados por los conceptos clásicos, y más adelante aplicando los principios de la perspectiva, transformando el escenario y la escenografía, e introducción de la escenotecnia, se incursiona en Italia con la denominada *sala a la italiana*, de la cual surgen los elementos que actualmente constituyen el escenario teatral.

1. IMPORTANCIA DEL ESPACIO ESCENICO

Los espectáculos desde los inicios de la humanidad han requerido de espacios apropiados al tipo de representaciones a realizar, lo cual ha creado la necesidad de habilitar espacios ya existentes o diseñar unos nuevos con los requerimientos técnicos que faciliten el desarrollo de la puesta en escena.

Es así, como el espacio escénico se convierte en el espacio determinante en el éxito de un espectáculo, integrando elementos como: escenario, recursos escenotécnicos, auditorio y escenografía. Según María Bobes, existen cuatro tipos de espacios escénicos, que estarían vinculados u originados por la obra, los actores, el escenario, los objetos del escenario. Se clasificarían en los siguientes:

- **Espacios Dramáticos:** lugar que crea el drama para situar a los personajes.
- **Espacios Lúdicos:** lugares creados por los actores, con sus distancias y movimientos.
- **Espacios Escenográficos:** que reproducen en el escenario mediante la decoración, los espacios dramáticos.
- **Espacios Escénicos:** lugar físico donde se representan los otros espacios¹.

Mientras que para Patricia Pavis, el espacio teatral se divide en visible e invisible. Destacando en el *espacio visible*: el espacio escénico, donde se desarrollan las acciones de los personajes; el espacio escenográfico, integrado por el escénico y el de los espectadores; y el lúdico o gestual, generado por los movimientos del actor. Por otro lado, el *espacio invisible* es el espacio dramático, el cual incide en el espacio escenográfico.

¹ Troc Moraga Rocío, Escenografía Teatral y Posmodernidad. Aproximaciones para un estatuto estético de la escenografía. Universidad de Chile. 2005

Sin embargo, como bien lo expresa Francisco Javier en la Crítica Teatral y el Universo Escénico, *el espacio escénico y la escenografía constituyen esencialmente las coordenadas espacio-temporales del espectáculo. En la gran mayoría de los casos, esas coordenadas quedan establecidas desde el comienzo del espectáculo y ya no varían. Pero las coordenadas no siempre son fijas. El espacio y la escenografía crean un ámbito en perpetua metamorfosis. No se trata de cinetismo escénico, tal como en general lo entendemos: un espacio contenedor invariable y una escenografía que cambia de forma o de estructura ante la vista del espectador. Por el contrario, se trata de crear un –espacio y una escenografía que- de manera dinámica- vayan proponiendo diferentes coordenadas espacio-temporales. Y esa propuesta es tan regular y sigilosa que, en general, el espectador no llega a darse cuenta de cómo las coordenadas se han ido reemplazando unas a otras².*

² Pellettieri Osvaldo, El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1996.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL ESPACIO ESCÉNICO

Para explicar las transformaciones que ha tenido el espacio escénico a través de la historia desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVIII, es importante aclarar que esta evolución se encuentra directamente relacionada con la historia del teatro, como manifestación artística que dio cabida al espacio escénico, así como todos los demás espectáculos que surgieron a partir de este y que han requerido de un espacio - escenario, recursos escenotécnicos y escenografía para su puesta en escena.

2.1 LOS RITUALES, INICIOS DEL TEATRO

Desde los primeros grupos sociales que se tiene conocimiento, el ser humano ha sentido la necesidad de atribuir los beneficios de la tribu a un ser supremo o dios, dando gracias por las bendiciones recibidas: cultivos, animales para la caza, lluvias...., mediante la realización de rituales sencillos, danzas y cánticos, los cuales con el paso del tiempo se fueron transformando en festividades que requerían algún tipo de organización por parte de los líderes del clan. Estos primeros eventos requerían de espacios para su realización, espacios al aire libre de los cuales disponían generosamente, espacios con un significado importante como en lo alto de una montaña o al lado de un río, o simplemente en aquellos espacios generados por la organización de la aldea, principalmente en el centro cuando se disponían las habitaciones en forma circular. Los habitantes se ubicaban alrededor de la ceremonia en forma circular o haciendo una ronda, quedando está desarrollada en el centro, como punto focal para la participación de todos los espectadores en el ritual.

Todas las celebraciones tienen un origen similar: el culto a divinidades, con formas de representación imaginativa (que inducía cierta hipnosis colectiva) caracterizadas con distintas fisonomías según la particular idiosincrasia de cada pueblo y condicionadas por las peculiares situaciones geofísicas, climáticas y recursos ambientales...Todas surgen de un esquema parecido: espacio sagrado, templo o altar; primitivos actores-danzantes que giran a su alrededor; disfraces

*(máscaras, maquillaje, vestuario...); comunicación (escénica) ritual, con danza, música, gestos...; comunidad participante.*³

Cada tribu realizaba manifestaciones culturales diferentes y por lo tanto fueron tecnificando según sus recursos, la realización de las ceremonias o rituales que tuvieran lugar, por ejemplo:

- En el Tibet, las primitivas formas religiosas budistas representaban los misterios tibetanos en monasterios y prados, con un escenario entoldado y sin decorado.
- Mientras en el antiguo Egipto, los rituales eran en honor a los dioses, principalmente al dios Osiris, con danzas y canciones, cuya celebración se realizaba en el desierto, delante o en el interior del templo.
- En la antigua India, realizaban ritos religiosos y profanos, mediante representaciones teatrales que mezclaban danza, música, gestos y movimientos, lo cual dio inicio al mimo. Estas representaciones se realizaban en un teatro primitivo sin decorados y con una cortina que constituía el fondo del escenario durante todo el espectáculo y servía para ocultar los actores mientras no estaban en escena y para cambios de vestuario.

2.2 LA CULTURA CLASICA Y EL ESPACIO ESCENICO

2.2.1 EL TEATRO EN GRECIA

Según Antonio Villarrubia Medina: *Los dramas griegos antiguos ofrecían distintas realizaciones literarias, a saber, la tragedia, el drama satírico y la comedia junto con el mimo y la farsa burlesca (o hilarotragedia). Y fueron muchos los autores dedicados a la creación de obras cuya riqueza compositiva era enorme en todos los aspectos, si bien en todas ellas la mitología clásica aparecía, en mayor o menor medida, como uno de los elementos básicos. Centrando algo más la cuestión, la tragedia griega y el drama satírico, manifestaciones escénicas ambas*

³ Teatro, escenografía, espacios escénicos, historia. 2.0,
<https://docs.google.com/document/d/1Ik0PGzqNDvC7Fio2kE1EpNWNS-5mc-IOOWVa2tsm5vo/edit?pli=1>

que, al cabo, estaban unidas estrechamente, tenían en la mitología clásica una de sus principales señas de identidad.

El teatro en la antigua Grecia, nace a partir de las festividades en honor a Dionisos conocidas como: *Ditirambo*, con danzas, carruajes y rituales a las afueras de la población. En el siglo V A.C estas fiestas se realizaban en primavera y se denominaban las “*Grandes Dionisiacas*”, para las que se construían escenas (*skené*), las cuales más tarde evolucionaron hasta crear una *orchestra* con coro y altar.

La *orchestra*, era un espacio circular de tierra lisa y compacta en cuyo centro se ubicaba un altar para realizar los sacrificios en honor a Dionisos. Posteriormente, se construyeron edificios adyacentes de madera para los vestidores y gradas para el público. Con el paso del tiempo y la evolución del teatro griego: tragedia, comedia y sátira, el altar fue disminuyendo de tamaño hasta salir de la *orchestra* y esta quedó para uso exclusivo del coro, se construyó un escenario elevado denominado: *proskenion* para la representación teatral y una *skené* para el cambio de vestuario de los actores, dando origen a los denominados: *Theatron* o primeros teatros griegos.

Los teatros griegos o anfiteatros eran contruidos desde el punto de vista democrático, permitiendo que todos los asistentes pudieran ver y escuchar el espectáculo desde cualquier ubicación, para esto aprovechaban la inclinación natural de una colina, que servía para construir los asientos de los espectadores en forma semicircular o graderías, denominado el *koilon*, frente al cual se ubicaba la *orchestra* para el coro, contiguamente se construía una zona rectangular: *skené* o escena, la cual estaba dividida en: *proskenion* o escena propiamente dicha, donde los actores actuaban y la *skené*, ubicada detrás con habitaciones para ocultarse del público.

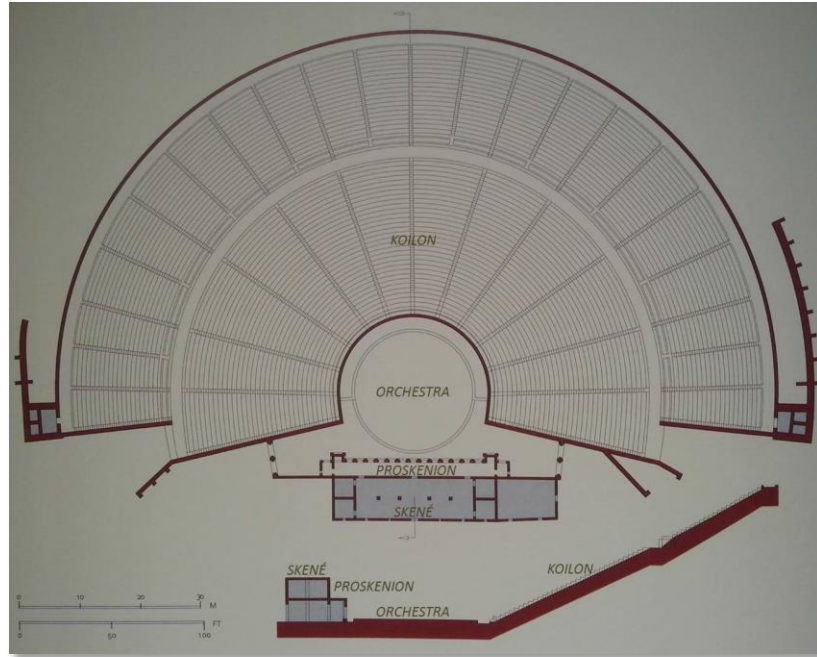


Imagen 2. Teatro de Epidauro, máximo exponente del teatro griego. Tomada de Stierlin, Henry, *Grecia de Micenas al Partenón*, Editorial Taschen, 2004, e intervenida por el autor.

La skené inicialmente presentaba un muro sin decorar o con ornamentaciones menores en el espacio escénico. Luego, en la época de Esquilo, se construyó un telón de fondo con bastidores denominados: *periactois*, colocados en los laterales del proskenion; y en la época de Eurípides, aparecen las primeras plataformas móviles capaces de hacer volar a los personajes y plataformas elevadas que representaban al Monte Olimpo, con escaleras, terrazas, escotillas (...). La maquinaria escénica, también alcanzó un avance significativo durante la época griega, con la construcción de: grúas rudimentarias para hacer desaparecer y aparecer personajes, plataforma giratoria para cambiar decorados, pulpito para ubicar dioses elevados durante la representación, escaleras subterráneas para aparecer personajes en escena.

Según Vitruvio, en su libro: *Los Diez libros de arquitectura*, explica “*Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra, cómica, y la tercera, satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes, y finalmente, las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etc., campestres imitando paisajes*”.

2.2.2 LOS LUDI ESPACIOS ROMANOS

*El teatro era una tipología genuinamente griega, copiada y adaptada por los romanos al mismo tiempo que copiaron las representaciones del drama griego. Inicialmente, fueron resueltos mediante estructuras provisionales de madera y más tarde se crearon estructuras permanentes de mampostería, hormigón y sillares de piedra. Este salto en la evolución hacia materiales más duraderos tuvo lugar inicialmente en la manga sur de Italia, cerca de las colonias griegas, y luego en la ciudad de Roma y sus suburbios. Estos primitivos edificios del sur de Italia constituyeron la base para los grandes teatros imperiales que sobreviven hoy día.*⁴

El teatro romano inicia bajo la influencia del legado griego, convirtiéndose en elemento indispensable de las festividades religiosas y públicas, las cuales se centraban en los juegos – *ludi* o actividades de entretenimiento. Los romanos realizaban sus eventos de forma espectacular para que fueran admirados, por lo tanto los juegos inicialmente denominados: *ludo circenses*, llamaban la atención de los espectadores mediante la presentación de carreras de caballos, combates entre animales y exhibiciones atléticas en el *circo*, lugar destinado para este tipo de actividades.

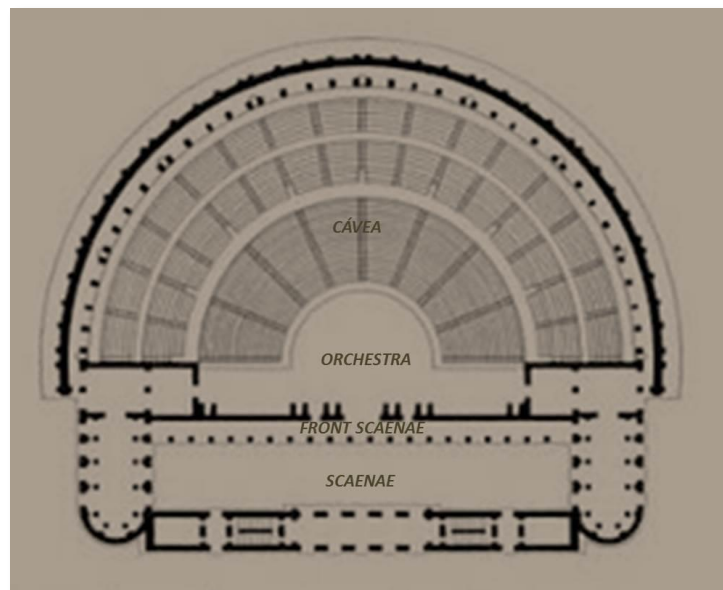


Imagen 3. Teatro de Marcelo, Roma. Tomada de Alonso Pereira José Ramón, *Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes del siglo XXI*. Editorial Reverté, Barcelona, 2005, e intervenida por el autor.

⁴ Marín, Sánchez Rafael, *La construcción griega y romana*, Ed. Univ. Politéc. Valencia, 2000, Pág. 148.

Con el paso del tiempo, se incursionó en la presentación de juegos escénicos o *ludo scaenici*, donde se representaban: comedias o fabulas, tragedias y pantomimas, los cuales se realizaban inicialmente sobre un tablado, cuya escena contenía una barraca de madera o piedra, con unas puertas en la parte frontal - *frons scaenae* para fijar los elementos del decorado y, posteriormente se fueron proporcionando adelantos para la comodidad del público, introduciendo cubiertas de tela en forma de toldos o un telón que parte de la base del escenario movido por complejos sistemas de poleas y contrapesos.

Por ser espectáculos efímeros, los lugares para la representación teatral eran provisionales, construidos principalmente en madera y desmontados una vez terminada la función. Pero, en el año 55 a. C. se construyó el primer teatro de piedra en el Campo de Marte, fuera del recinto de la ciudad de Roma, conocido como el teatro de Pompeyo, con gradas - *cávea* para 20.000 espectadores, siguiendo el modelo griego de un semicírculo cerrado en su diámetro por la *scaena* y el *frons scaenae*. La *orchestra*, no es circular como en los teatros griegos, sino semicircular. Los romanos utilizaron menos que los griegos los desniveles del terreno, y construyeron los teatros de fábrica, empleando arcos, bóvedas y galerías semicirculares para comunicar todas las localidades.

El teatro romano era una forma urbana, un ambiente arquitectónico cerrado, incluso cuando la cávea estaba construida en una ladera. De esta forma, el artista deslumbrante de la representación sustituía al espectáculo de la naturaleza. Los romanos rediseñaron el telón adintelado griego, colocando una inmensa fachada de órdenes de columnas superpuestas que enmarcaban tres puertas dispuestas en forma simétrica. Detrás de la elaborada fachada exterior, la cávea proporcionaba asiento a aproximadamente 10.000 espectadores. Estos asientos estaban dispuestos en tres hileras sobre macizas subestructuras formadas por pilares de hormigón que sostenían bóvedas de cañón inclinadas también realizadas en hormigón que, a su vez, sostenían los asientos; todo ello dispuesto radialmente. Esta estructura estaba construida en dos niveles y la cruzaban anillos de bóvedas anulares, tanto cerca del centro como en el perímetro, excepto en el nivel superior, donde el anillo perimetral consistía en bóvedas de cañón dispuestas radialmente y colocadas sobre macizos dinteles transversales, uno por cada cara de fachada. Estos complejos sistemas entrelazados de abovedamiento se reforzaban mutuamente y también proveían un sólido soporte para los asientos,

*asi como una facilidad de entrada y salida a través de las numerosas escaleras y corredores incorporados a la estructura celular.*⁵

La scaena era ancha, pero poco profunda con entradas laterales, cuyo fondo representaba generalmente una casa, con tres puertas que también servían de entrada y salida a los actores. No había telón, aunque parece ser que empezó a usarse en el año 56 a. C. pero no subía como los telones actuales, sino que bajaba por una ranura en el suelo del escenario.

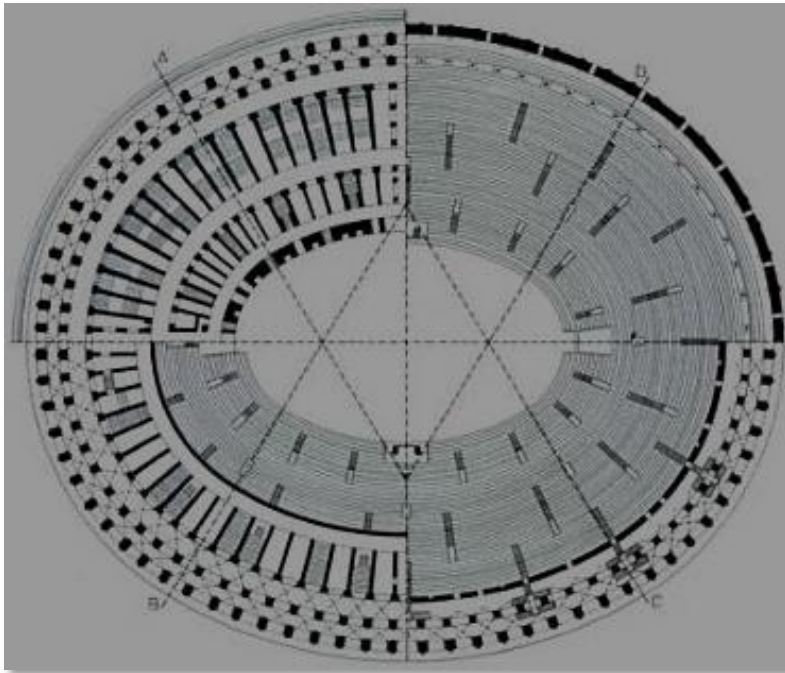


Imagen 4. Anfiteatro Flavio o Coliseo, Roma. *Tomada de Alonso Pereira José Ramón, Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes del siglo XXI. Editorial Reverté, Barcelona, 2005, e intervenida por el autor.*

En las ciudades romanas era común la construcción de *anfiteatros* junto a los teatros, los cuales eran destinados a los juegos de gladiadores y de construcciones muy similares pero de mayores dimensiones. Otros edificios para espectáculos eran los *circos*, estadios de la época utilizados para la realización de carreras de caballos y competencias atléticas.

⁵ *Ibíd.*, pág. 150.

2.3 ESPACIOS RELIGIOSOS Y PROFANOS EN LA EDAD MEDIA

Durante la época medieval, el cristianismo impulsado por el emperador Constantino influye en el estancamiento del teatro como manifestación cultural y de entretenimiento de la población, prohibiendo la realización de representaciones de dioses falsos o espectáculos paganos. Inicialmente, el teatro se fundamenta solo en la concepción teológica a cargo de la Iglesia Católica y todos los demás espectáculos son considerados *paganos* porque no siguen las leyes de Dios.

Según, Jesús Francesc Massip en su libro, *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión; La Edad Media no es un bloque homogéneo y no podemos hacer generalizaciones al respecto. Se observan tres etapas distintas que se corresponden, de algún modo, con la práctica escénica. Un primer periodo, llamado comúnmente Alta Edad Media, y que preferimos denominar época pagano-medieval, como etapa difusa (siglos IV-IX). Es entonces cuando la institución teatral se diluye y sus componentes se esparcen en la multiplicidad festiva ocasional, mientras se desarrolla, codifica y se espectaculariza la ceremonia de la misa y otros actos litúrgicos paralelos, conviviendo a la greña con los ritos y celebraciones pre-cristianas ampliamente practicadas por la población. Una segunda etapa, que llamaríamos feudo-medieval, significará un proceso de reiniciación teatral (siglos IV – XII), cuando la liturgia se enriquece y unifica e incluye en su seno acciones dialogadas y representativas, primero en el estricto ámbito eclesiástico, pero muy pronto abriéndose a la participación de los fieles, a las interpolaciones festivas y a la lengua romance. Es un proceso enrevesado, en el que aquellas ceremonias de culto se empapan de los recursos espectaculares propios de los mimos e histriones, auténticos albaceas de la teatralidad y por ello ferozmente condenados por la Iglesia.*

Finalmente, con el renacimiento de las ciudades, se iniciará la etapa burgo-medieval que supondrá para las prácticas dramáticas su asimilación o eclosión (siglo XIII-XVI), surgirán los misterios, cuando el laicado hace suyas las dramatizaciones eclesiásticas y las salpimenta del legado festivo popular que sobrevive inserto en la nueva religión; nacen las farsas y otras formas teatrales al servicio de la comicidad y la diversión y se dan los pasos definitivos para la reinstauración del teatro como elemento cultural del primer orden.

El teatro medieval se origina a partir del culto religioso y posteriormente se irán introduciendo elementos no religiosos y burlescos que van dando origen al denominado: teatro profano. Los clérigos realizaban diálogos cortos denominados: *tropos*, utilizados para representar escenas bíblicas en el interior de las Iglesias, pero con el tiempo, por su gran acogida del público requieren desplazarse hacia el exterior para que un mayor número de espectadores pudiera observar el espectáculo. Así mismo, se realizaban escenificaciones menos religiosas de vidas de santos o milagros de la virgen, por lo cual se denominaron: *Milagros*. Pero, en contraposición a estos espectáculos surgen en Francia los denominados: *Misterios*, representaciones teatrales de carácter religioso que se van a desarrollar hasta el siglo XVI. Sin embargo, *la iglesia era utilizada también para otro tipo de representaciones, no exactamente de carácter religioso, como los juegos de escarnio, formados por frases de doble sentido, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc*⁶, los cuales no fueron tolerados por la Iglesia y terminaron siendo prohibidos.

La representación se realizaba comúnmente en el coro de la Iglesia, introduciendo pulpitos y tablados provisionales; y las procesiones y ceremonias en las naves o zona de las arcadas de los conventos. Pero a pesar, de que los espectáculos se realizaban en el interior de las Iglesias, la escenotecnia presentó importantes avances, entre los que se destacan:

- Un *araceli* o arca del cielo, el cual funcionaba como un ascensor con sistema de poleas y cuerdas, utilizado para bajar y subir una plataforma desde la cúpula central de la Iglesia.
- Una granada o *mangrana*, utilizada para abrir en partes proporcionales algunas figuras de la escenografía a partir del eje central.

*Tanto el araceli como la granada indican un nivel de representación vertical siguiendo el eje de ascenso o descenso de dichos artefactos, auténtica novedad de la escena bajomedieval que compensa el nivel horizontal, dado por el largo desarrollo de una pasarela desde la puerta de la iglesia, que hace de entrada de actores, hasta la gran plataforma central, exactamente colocada bajo la bóveda*⁷.

⁶ *Ibíd*em, pág. 38.

⁷ <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/romano.html>

Mientras los espectáculos realizados en el exterior iniciaron en los pórticos de las Iglesias y catedrales, los espacios de representación se fueron ampliando hasta la calle, plazas, claustros, patios, cementerios (...), y también presentaron desarrollo mediante la ejecución de procesiones por las calles con estaciones donde se realizaban representaciones religiosas sobre entarimados con ruedas conocidos como: *carromatos*; espectáculos que dieron origen a los denominados: *autos sacramentales*. Por otro lado, en la Edad Media se instauraron unos personajes multifacéticos conocidos como los juglares, quienes se convirtieron en grandes exponentes del espectáculo callejero mediante la ejecución de acrobacias, canciones, manejo de instrumentos musicales, composiciones, recitales (...).

*La solución del teatro medieval fue doble: la yuxtaposición de espacios simultáneos y el uso de carros para representar las escenas que habían de detenerse ante los espectadores; solución preferida por los ingleses, mientras que el teatro francés adoptó los decorados simultáneos, cuyas ventajas son la de mostrar una escenografía más dilatada a lo largo de la representación y la de ofrecer un espacio común muy amplio para la evolución de los actores. Cada uno de los espacios escénicos recibía el nombre de mansión. Las mansiones se alineaban unas junto a otras dejando delante un espacio libre que podía ser utilizado por los actores en el momento de la representación. A este espacio los franceses le daban el nombre de campo o parque; los ingleses el de *deambulatory*⁸. Pero, cuando las dimensiones del recinto no eran suficientes para la representación se superponían las mansiones.*

Los efectos de iluminación se conseguían con llamas o con dorados que las reflejaban en determinados objetos. El día adoptaba el color blanco; la noche el negro. Para los ruidos (truenos, tempestades, etc.) se disponía de maquinarias preparadas especialmente. El tablado solía disponer de trampillas que servían para posibilitar súbitas apariciones, resurrecciones de muertos, etc. Pero, sin duda, lo que más llamaba la atención eran las transmutaciones y cambios súbitos a la vista del espectador que plagaban todos los relatos. Este teatro, como es lógico suponer, desarrollaba toda una maquinaria, a base de cuerdas y poleas, que copiaba la de las fábricas de las catedrales⁹.

⁸ <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/romano.html>

⁹ *Ibidem.*

Durante toda la Edad media también adquirieron importancia los decorados. Al principio, cuando los espectáculos se daban en el interior de los templos, los mismos retablos y decoraciones de las paredes harían las veces de escenografía; el desplazamiento de un lugar a otro de la Iglesia indicaría cambio de lugar y por tanto de escena. Luego, al salir el teatro a la calle, los decorados se montaron en carros que podían ser contemplados por un público que se situaba alrededor; cada carro llevaba una escenografía distinta, por lo que bastaba con que los actores cambiasen de carro para indicar que se trataba de un lugar distinto y de otra escena. La existencia de varios carros permitía la posibilidad de acción simultánea. La simultaneidad se favoreció aún más cuando en vez de carros se empezó a usar tablados fijos, que se montaban en las plazas y otros lugares abiertos. Cuando el teatro se hacía en tablados, el público se situaría ya de frente a la escena¹⁰.

2.4 EL RENACER DEL ESPACIO CLÁSICO

El Renacimiento se inicia en Italia, principalmente en Florencia por el impulso que la familia Medicis otorga a las manifestaciones artísticas, convirtiéndose en los grandes mecenas del arte italiano, sumado al desarrollo de la perspectiva, la recuperación de los legados clásicos y la búsqueda del humanismo. El teatro, también tuvo gran auge en Italia, resurgiendo como un arte que se representó en los palacios y las cortes. Se construyen teatros permanentes por primera vez, y el teatro alcanza la importancia y características del teatro griego. Así mismo, *en Italia, se creó la farsa popular propiciada y representada por comediantes ambulantes mediante el espectáculo de títeres y de bufones, requeridos en las grandes comarcas. Con la adaptación de las formas clásicas surge una nueva, conocida como la ópera, que tuvo su origen en el Renacimiento*¹¹.

Según Juan P. Arregui, las teorías vitrubianas difundidas por el humanismo, se sientan y continúan a través de tratadistas como Sebastiano Serlio, el cual, en su ampliamente difundido tratado *I sette libri dell'Architettura*, subraya la identificación íntima entre escenografía y perspectiva al afirmar que “(...)prospettiva é quella cosa che Vitrubio demanda scenografia(...)”. En adelante se enfatiza la filiación de la escenografía con la pintura a través de la estereografía como “modo de

¹⁰ Portillo Rafael, *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*. Editorial Complutense, 1995.

¹¹ Fournier Celinda, González José Iván, *Clásicos de la literatura universal*, Cengage Learning Editores, 2002

representar en una superficie los objetos de manera que aparezcan en la forma y disposición en que se muestran a la vista en la realidad”. Desde las primeras experiencias de humanistas como Leon Battista Alberti, y fundamentalmente a partir de la enorme difusión de los comentarios de Vitrubio y Serlio sobre la decoración escénica, en la parte de su obra que se ocupa de la perspectiva la mayoría de los tratadistas de esta disciplina dedicaron buena parte de su atención al ámbito del teatro, donde sus propuestas fueron ensayadas y empleadas, al menos en cierta medida. Ésta marcada presencia del teatro en la teoría y práctica de la perspectiva resulta determinante para completar el círculo que convertirá a la escenografía en un argumento asociado al decorado teatral.

Durante el Renacimiento, el teatro presenta grandes avances escenotécnicos con relación al teatro en la Edad Media, transformando los tablados fijos ubicados en espacios interiores en espacios escénicos de mayor amplitud y profundidad. *El escenario se divide en dos zonas: la más cercana al público se destina a la acción de los intérpretes, y la del fondo lleva la decoración, que normalmente representa edificios. En las comedias estos eran casas sencillas; en la tragedia se simulaban templos y palacios; y en las églogas o pastorales bastaba con una simple campiña. El escenario permanece invariable durante todo el espectáculo hasta mediados del siglo XVI en que se sustituye la decoración fija por la movable, surgiendo los “telari”, posteriormente sustituidos por los modernos bastidores.*

Así mismo, según Ester Merino, la otra gran contribución del desarrollo ligado al espacio escénico radicó en la creación de la *Caja*, pero con mayor amplitud de miras, entendida más bien como el edificio multifuncional que engloba el Teatro, perfectamente cerrado, independiente y permanente. Un espacio acotado, en el que el escenógrafo dirigía la vista del espectador, manipulaba decorados orientándolos hacia el punto de fuga en la línea del horizonte, sin dejar resquicios a la libre imaginación, en base a los nuevos preceptos de la perspectiva euclidiana, con la definición del punto de vista preferencial, que convierte cualquier puesta en escena artificiosa a ojos de los espectadores, en la *ventana albertiana*, una recreación ilusionística, a través de la cual se pueden relatar todo tipo de asuntos mediante composiciones verosímiles al ojo humano. Edificios emblemáticos como son el Teatro de Vicenza, de Andrea Palladio, comenzado en 1580, aunque rematado por su hijo Sila y por Vincenzo Scamozzi, un ingeniero civil y militar, con el que se contactó, precisamente, por sus habilidades de los recursos técnicos necesarios a esas alturas de finales del Cinquecento, con los que aderezar las representaciones y mantener al público cada vez más ávido de entretenimientos, embelesado frente al escenario.



Imagen 5. Teatro de Vicenza, Andrea Palladio.
Tomada de Boreas Fernando, Historia de la construcción: Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Edit. Reverte, 1998, e intervenida por el autor.

En Florencia, una de las zonas más activas en el diseño del espacio de representación y la decoración escénica, a mediados del siglo XVI, gran parte de los espectáculos se realizaban en el Teatro de los Jardines Boboli, de la misma forma que se improvisaban decoraciones efímeras en el seno del Cortile del propio Palacio Pitti, al tiempo que se emplazaba un teatro portátil en otras estancias palatinas, como por ejemplo en la Sala de Reuniones del Cinquecento del Palazzo Vecchio, obra de Vasari, para terminar habilitando un espacio permanente en los Uffizi, en vista de las necesidades lúdico propagandísticas cotidianas de los Medicis.

Las tres clases de escenas recogidas por Vitrubio fueron incorporadas al teatro renacentista, pero ahora con la novedad de presentarlas bajo una apariencia tridimensional tal y como lo hace Serlio. Comenzaba así la aventura del ilusionismo óptico, del trampantojo, cuyo realismo en perspectiva haría del escenario un cuadro vivo. Tan sólo faltaba el marco, esto es, la embocadura, que no señala solamente la separación entre el espacio poético y el espacio real, sino que actúa de diafragma a través del cual se obliga al espectador a contemplar la

acción teatral. «La embocadura es a la escena, relativamente a la pintura, lo que un marco a un cuadro», escribiría en 1840 el escenógrafo José PlanehV. Fue justamente la *invención* de la embocadura lo que dio principio al teatro moderno, puesto que al separar la escena de la sala, cada una fue desarrollando su forma en relación con su peculiar función. En la sala se fueron multiplicando los palcos en soluciones estratificadas al tiempo que buscaba la planta más adecuada, mientras que la escena o palco escénico fue ganando profundidad para acoger con comodidad las cada vez más atrevidas composiciones fugadas. De este modo se quedaba atrás el modelo del teatro a la antigua resucitado por Palladio en el Teatro Olímpico de Vicenza, en el que la *cavea* y el *frons scaenae* encerraban dentro de un mismo ámbito a público y actores¹².

Sin embargo, el teatro renacentista no se desarrolló solo en Italia, éste fue surgiendo en varios países europeos, principalmente en Inglaterra y España. En Inglaterra, el teatro fue impulsado por la Reina Isabel, tomando el nombre de *isabelino*, donde se destacó el género dramático y el teatro lleno de color y dinamismo. Los edificios teatrales eran de forma redonda o poligonal y el escenario o tarima estaba a un metro y medio del piso, presentando dos niveles, el inferior para las representaciones generales y el superior con balcón para las escenas de amor. *Los teatros eran circulares. Al centro se encontraba la plataforma para la representación y quedaba cerrada por tres de sus lados por el público y, al fondo, se hallaba un hoyo tapado por una cortina y a los lados de ésta tenía dos puertas para la entrada y salida de los actores, quienes eran hombres, pues a la mujer le estaba prohibido participar en actividades teatrales. La escenografía era sencilla y escasa; solo se valía de un árbol o una silla. Los teatros tenían el techo descubierto. No contaban con bambalinas no con telones. Los lados del teatro, especialmente las galerías, eran ocupados por la clase alta, y el patio central por los de la clase baja, quienes apreciaban de pie la obra*¹³.

En España, el teatro es más popular con la realización de los corrales de comedia, en los cuales el espectador tenía la posibilidad de contemplar el espectáculo de pie en el patio, sentado en las filas de gradas laterales o en los aposentos privados ubicados en edificios adyacentes o frente al escenario. Los corrales consistían en grandes patios cerrados y cubiertos perimetralmente con tejadillos para alojar las graderías, los palcos denominados *cazuelas* exclusivas para las mujeres y, el llamado *teatro* para la representación, formado por un

¹² Navascués Palacio Pedro, *Las Maquinas Teatrales: arquitectura y escenografía*. Ensayo.

¹³ Fournier Celinda, González José Iván, *Clásicos de la literatura universal*, Cengage Learning Editores, 2002

tablado o plataforma rectangular de madera a menos de dos metros del suelo, y un edificio de vestuario con varios niveles, donde se ubicaban en la parte baja del tablado el *foso* (espacio destinado para el vestuario de hombres y la maquinaria de tramoya), en la parte posterior del tablado, el vestuario de mujeres y sobre este dos corredores, espacios cubiertos por una cortina para evitar la visibilidad del público antes de la puesta en escena y los actores se comunicaban de un nivel a otro mediante *escotillones* en el piso.

Entre los principales representantes del teatro renacentista español se encuentra: Pedro Navarro, quien introdujo en el siglo XVI el uso de tramoyas, la maquinaria y los decorados móviles.

2.5 EL TEATRO A LA ITALIANA

Durante el periodo barroco se definen dos tipos de teatro: el teatro a la Italiana y el teatro a la española. El *teatro a la española* representado en el corral de comedias, característicos del teatro renacentista inglés y español, y el *teatro a la italiana*, directamente relacionado con el desarrollo de la ópera. *Por razones ópticas y acústicas, su planta adopta una forma oval o de elipse longitudinal truncada. Su patio o parterre central se rodea de un anillo de múltiples pisos, cuyas galerías corridas son pronto sustituidas por palcos particulares de carácter estable. Dejando aparte teatros cortesanos como los de Turín, Berlín o Versalles, el esplendor de esta tipología tiene lugar en los grandes teatros urbanos de Francia e Italia, como el teatro de Burdeos, La Fenice de Venecia o La Scala de Milán¹⁴.*

Según Ángel León Rodríguez, *es en el Barroco cuando la música, representada en los teatros de ópera, alcanza su mayor auge. Las óperas tempranas son todavía recreaciones de las formas y principios de la arquitectura clásica griega y romana. Este es el caso del Teatro Farnese en Parma de Giovanni Battista Alcottti, cuyo anfiteatro de forma alargada dejaba un redondel central, que se usaba a menudo durante la acción de la misma manera que el propio escenario.* El Teatro Farnese, presenta un espacio de separación entre la escena y el área de la audiencia destinado exclusivamente para la orquesta, conocido como *foso*, el cual es aplicado en la mayoría de los teatros de ópera de

¹⁴ Alonso Pereira José Ramón, Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes del siglo XXI. Editorial Reverté, Barcelona, 2005.

la época. Sin embargo, Aleotti incluye una bellísima embocadura, vista todavía en perspectiva, y por lo tanto formando aún parte del mundo representado sobre las tablas, dando la sensación de no atreverse a plantear abiertamente la ruptura entre la escena y la sala, entre el espacio real y el espacio figurado.

Desde entonces la embocadura se hizo elemento imprescindible al que no renunciaron las propuestas entre románticas y utópicas, del neoclasicismo al sugerir una vuelta al teatro a la antigua, como lo llegó a materializar Ledoux en el soberbio Teatro de Besancon (1778-1784), quien describe muy brevemente las características ideales del escenario para el que aconseja un plano «inclinado en sentido inverso a la platea cuando menos 1/18 de su longitud». Así mismo indica que «las reglas o métodos del escenario se reducen a suspender los telones o rollarlos, o hacerlos descender al foro; y a ocultar en los costados los bastidores por medio de maquinaria interior, que por lo mismo la profundidad del foro debe ser capaz de contener la altura de las decoraciones; así mismo deberá contener el foro una "grande" ventana sobre el deslunado, a fin de que se puedan representar al natural escenas de ilusión sin riesgo de resultados desagradables». Ledoux incluyó sus magníficos grabados, mostrando una monumental arquitectura en perspectiva oblicua, siguiendo una moda muy extendida en Francia, donde las escenas figuradas se convierten tantas veces en prolongación de la arquitectura de la sala o bien muestran aspectos urbanos de la propia ciudad¹⁵.

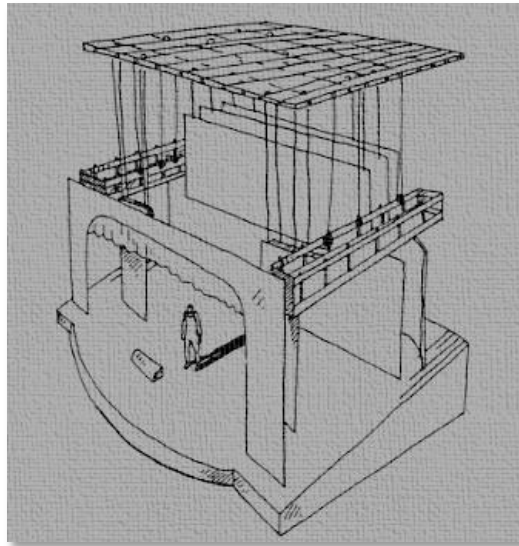


Imagen 5. Esquema de escenario a la Italiana.
Tomada de Portillo Rafael, El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica. Editorial Complutense, 1995, e intervenida por el autor.

¹⁵ Navascués Palacio Pedro, Las Maquinas Teatrales: arquitectura y escenografía. Ensayo.

Las proporciones de los teatros también van variando, incrementándose el largo. Aparecen los teatros en forma de herradura como el Teatro S.S. Giovanni e Paolo de Carlo Fontana en Venecia, y los de planta oval o elíptica truncada, como el Teatro Tordinona en Roma del mismo autor. Sin embargo en España, Lope de Vega, realiza avances en tramoya; y Calderón de la Barca, autor principalmente palaciego, dota de espectacularidad los autos sacramentales, con efectos especiales y trucos. Como bien lo explica, Juan P. Arregui, mientras el gusto por los efectos de la maquinaria teatral existía ya en España vinculado a ciertos hábitos representativo vernáculos (ascendencia de los artefactos religiosos y de las escenificaciones corralescas “de teatro” o “de tramoya”, no será hasta la implantación de la escenografía perspectivista en la corte de Felipe IV- hecho que discurre en paralelo a la adopción de la arquitectura teatral *alla italiana* como continente idóneo para su operatividad- cuando se inicie el progreso de una concepción escénica fundada en el ilusionismo pictórico y ligada a la habilidad estereométrica como vehículos fundamentales de la visualidad en escena.

En el caso de Italia, verdadero foco irradiador de innovaciones escénicas, la actividad operística veneciana aparece estrechamente ligada a la construcción de teatros según un modelo que, centrado en la resolución satisfactoria de los obstáculos interpuestos por las exigencias técnicas constantes (visibilidad, acústica y operatividad del escenario según los requerimientos de la plantación decorativa y de la maquinaria), acaba por estandarizar un prototipo orgánico que superaba las diferencias estructurales de las variadas soluciones preexistentes. Se configura así la llamada sala *all' italiana*, modelo prevalente y distintivo de la tipología arquitectónica teatral barroca: de planta ultrasemicircular y perfil variado (en “U”, en campana, en elipse truncada, etc.), desarrollado en altura a base de niveles de palcos, con el escenario encuadrado por un arco de embocadura y privilegiado en profundidad para albergar al complejo aparataje del sistema decorativo necesario “*alla grandiosità degli spettacoli*”¹⁶.

¹⁶ Arregui Juan P., *Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII*, Ensayo, Universidad de Valladolid.

CONCLUSIONES

A partir de los cambios generados en el ser humano por su paso de hombre nómada a sedentario, surgen una serie de necesidades que poco a poco se van satisfaciendo, dando inicio a los rituales de agradecimiento a seres supremos por los beneficios adquiridos. Es aquí, donde nacen las ceremonias o rituales, como primeras celebraciones a organizar, preparando canticos y danzas alrededor del fuego o figuras representativas; requiriendo de espacios determinados y a veces sagrados para su realización.

Estos rituales con el tiempo se van convirtiendo en celebraciones de la representación que más adelante van a dar inicio al teatro, pero sin un espacio edificado para tal fin. Sin embargo, es en la época clásica, surgiendo en Grecia, donde se construyen los primeros teatros, edificios exclusivos para el desarrollo de representaciones teatrales de tragedias, comedias y sátiras; continuando con el Imperio Romano, donde se desarrollan adicionales al edificio teatral, otra serie de edificios exclusivos para la realización de espectáculos varios, tales como los denominados circos, anfiteatros o estadios.

Durante la Edad Media, los avances obtenidos en el teatro clásico pasan a un segundo plano, dándose relevancia nuevamente a las manifestaciones religiosas, las cuales se desarrollan en Iglesias y Catedrales, que posteriormente se van extendiendo hacia las calles y plazas. Pero es en el Renacimiento, donde se rescatan los principios arquitectónicos del edificio teatral clásico y se adapta a las necesidades de los espectáculos de la época. Incluyéndose los recursos escenotécnicos requeridos para el desarrollo de espectáculos de gran impacto,

que más adelante con el Barroco se consolidan hasta lograr el mayor avance en edificios para espectáculos en la historia de la humanidad después de Grecia, con el surgimiento del tan conocido: *teatro a la Italiana o sala a la italiana*, espacio escénico que nace a partir de las exigencias de la opera como manifestación cultural procedente de la tragedia y comedia griega, e instaurándose como el modelo a seguir en edificios teatrales a nivel mundial hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Pereira José Ramón, Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes del siglo XXI. Editorial Reverte, Barcelona, 2005.
- Arregui Juan P., Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, Ensayo, Universidad de Valladolid.
- Bores Fernando, Historia de la construcción: Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Editorial Reverte, 1998.
- Briosó Máximo, Villarrubia Antonio, Aspectos del Teatro griego antiguo, Universidad de Sevilla, España, 2005.
- Durán, Vélez Jorge, Del género dramático: la historia y nuestra lengua, Universidad del Rosario, 2004.
- Fournier Celinda, González José Iván, Clásicos de la literatura universal, Cengage Learning Editores, 2002
- Francesc, Massip Jesús, El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión, Editorial Montesinos, 1992.
- Merino Ester, Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi, Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Navascués Palacio Pedro, Las Maquinas Teatrales: arquitectura y escenografía. Ensayo.
- Portillo Rafael, El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica. Editorial Complutense, 1995.
- Ruano, José María, Escenografía Calderoniana, Ensayo, Universidad de Navarra, 2008.
- Stierlin, Henry, Grecia de Micenas al Partenón, Editorial Taschen, 2004.
- Trastoy Beatriz, Zayas Perla, Lenguajes Escénicos, Prometeo Libros Editorial, 2006.
- Troc Moraga Rocío, Escenografía Teatral y Posmodernidad. Aproximaciones para un estatuto estético de la escenografía. Universidad de Chile. 2005
- Vitruvio, *Los Diez libros de arquitectura*, Lib. V, cap. VIII: «De las tres clases de escenas y de los teatros griegos».

Cibergrafía

- <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/romano.html>
- <https://docs.google.com/document/d/1lk0PGzqNDvC7Fio2kE1EpNWNS-5mc-IOOWVa2tsm5vo/edit?pli=1>
- <http://teatroescenografia.blogspot.com/>
- <http://lenguasap.files.wordpress.com/2010/11/tema-4-el-teatro-romano.pdf>