

1.2. PLANTEOS TEÓRICOS Y TRATADÍSTICA

1.2.1. CONSIDERACIONES GENERALES

La evolución de este tipo de salas, que se realiza en forma empírica, con cambios diversos en las muchas variables que inciden en su diseño, queda plasmada posteriormente en una tratadística que intenta asentar teóricamente ciertos parámetros.

Se escribirán numerosos escritos sobre los teatros con múltiples enfoques, pero será el *Ensayo sobre la arquitectura teatral*, realizado por Pierre Patte en 1749, que se ubicará en el centro de las discusiones en cuanto a la forma y geometría, y el que se considerará cabecera para el estudio de teatros.

En 1830, Giulio Ferrario reeditará el ensayo de Pierre Patte, conjuntamente con los escritos de Paolo Landriani,¹ en la *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni*.

Pierre Patte dedica especial atención a la mejor forma de la sala a partir de un análisis de la propagación del sonido y de la visibilidad, y argumenta que la elipse es la figura más adecuada, ya que ni la circunferencia ni la parábola benefician el fenómeno de reflexión del sonido.

En la elipse, si tomamos sus focos, uno como emisor y otro como receptor del sonido —uno estaría en el proscenio y el otro al fondo de la sala—, todos los rayos que se reflejan en la superficie de las paredes se concentran en el otro foco, reforzando el nivel sonoro en ese sector (alejado de la escena). Por otro lado, los rayos reflejados cubren todos igual distancia y llegan al mismo tiempo, lo que daría un sonido puro. Cabría entonces solamente tener un control dimensional en función de la relación de sonido directo e indirecto (para impedir el eco y regular el tiempo de reverberación) y de los materiales constitutivos (para la absorción y resonancia).

Paolo Landriani cuestiona la elipse y se refiere a la cantidad de salas de buena acústica con forma de herradura.

El texto de Giulio Ferrario² menciona la traducción al italiano que Landriani realizó del *Ensayo sobre la arquitectura teatral* de Pierre Patte, donde aporta observaciones acerca de la elipse como conformadora de la sala teatral ideal, entre otras cosas.

Hace una defensa de «nossa Scala» y considera que la herradura es la más bella y perfecta, ya que en su construcción aparece un semicírculo, considerado figura perfecta por los antiguos que la utilizaban, lo que lo acerca a la «bella forma».

La herradura genera inconvenientes con la visibilidad lateral, por lo que dos de las mayores preocupaciones son resolver el encuentro de esta figura con el proscenio y la división de los palcos.

Ferrario establece dimensiones máximas para una buena audición y visión: la diagonal sobre el eje longitudinal (del palco más alto a la boca de escena) no superaría los 40 metros, límite de la transmisión de la palabra hablada en recintos cerrados.

Estudiando autores del siglo XX (Poelzig,³ Gropius,⁴ Moretti,⁵ A. Cassi Ramelli,⁶ etc.), en el entorno de la década del treinta del siglo XX, existe plena renovación de los conceptos del diseño de las salas, y es recurrente la cita al Ing. Daniele Donghi.

Este autor realizó varios escritos de tipo enciclopédico y recopilatorio sobre instalaciones, incluso sobre la seguridad contra incendios en los teatros.

En su *Manuale del Architetto* (vol. II, parte I), de 1930, aparece no solo el trazado gráfico sino también la forma de cálculo en función de la capacidad de la sala. La herradura será más espi-gada o más tosca, ya que la dimensión en su eje mayor no puede crecer más allá de un máximo recomendable, por lo que, para aumentar sus capacidades, deberá aumentar su perímetro sin aumentar la distancia en el eje mayor.

² Giulio Ferrario: *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni*, Arnaldo Forni Editore, Milán, 1830.

¹ Paolo Landriani, arquitecto y escenógrafo de la Scala de Milán.

³ Hans Poelzig, 1869-1936.

⁴ Walter Gropius, 1883-1969. Autor del proyecto Teatro Total, 1930.

⁵ Bruno Moretti: *Teatri*, Ulrico Hoepli Editore, Milán.

⁶ A. Cassi Ramelli, en *Edifici per gli Spettacoli*, hace referencia al teatro de la ciudad de Rovigo, citado en el libro de D. Donghi.

1.2.2. PIERRE PATTE Y LA ELIPSE

Ensayo sobre la arquitectura teatral Pierre Patte

Aplicación particular de la figura elíptica a una sala teatral

Del examen de los primeros teatros, es decir, de aquéllos en torno a cuya perfección se ha empleado de manera verosímil el mayor cuidado y diligencia, finalmente se ha debido comprender que en realidad se carecía de una guía segura para un buen logro de su construcción; que en el pasado se daba indiferentemente en su interior cada calidad de forma, sin nunca darse cuenta de que ésta o aquella debía ser la privilegiada; y que aquéllos que costaron más en su construcción, al fin de la obra resultaron magníficas salas de conversación en vez de verdaderas salas teatrales.

Tanta y tanta variedad no constituye, tal vez, más que clarísimas pruebas de que hasta ahora no se ha hecho más que andar a tientas sobre los verdaderos principios que deben ser el fundamento para ordenar dichos edificios o, al menos, que no se ha aplicado la atención necesaria. En vano se han ido multiplicando los conocimientos, en vano las ciencias continúan aún haciendo grandes progresos; ellas nunca se dignaron echar una mirada sobre este objeto de nuestros entretenimientos o, si no, fue descuidada su aplicación.¹ Sin esta luz, hay razones para maravillarse de que haya transcurrido tanto tiempo vagando en medio de las tinieblas; y sin dicha ayuda, ¿qué esperanza se podía abrigar de que, salvo un puro accidente afortunado, se hubiera alguna vez conseguido el intento?

Consultando los autores que han escrito en torno a la composición de los teatros, no se encuentra que estén de acuerdo o sean de unánime parecer, y con todos sus esfuerzos han terminado, también ellos, dejando las cosas en la incertidumbre. La mayoría se apegó a proponer alguno de sus pensamientos como regla, procurando valorizarlo con la forma del teatro antiguo o con ejemplos particulares, y el único entre ellos que se decidió a establecer principios o preceptos al fin terminó sosteniendo que todas las figuras para un teatro eran poco menos que indiferentes.

Aun así, es necesario confesar que, en medio de todas las tentativas practicadas desde hace algún tiempo, se vio cuál debía ser el verdadero orden adecuado para el interior de una sala teatral, o al menos aquél del cual se podían esperar menores inconvenientes. Por ello, en varios teatros recientemente construidos, se ha preelegido la figura oval, de la cual se ha suprimido un extremo para el palco escénico; y parece que actualmente todos coinciden (sin, por otra parte, haber investigado la razón) en que ésta es más apropiada que todas las otras curvas: a raqueta, herradura, campana, circular y semicircular, o semioval cortada tanto según el diámetro mayor que según el menor, entre las cuales antiguamente no se hacía mucha diferencia. En realidad, fue la cercanía a la elipse la que confirió la preferencia a la figura oval, y de ella se habrían obtenido mayores ventajas si se la hubiera prolongado sin interrupción hasta el lugar de la escena, o si se

la hubiera querido cambiar dilatándola en su proximidad al palco escénico, como en los convincentes ejemplos de los teatros de Turín, de París y de Versalles, y si, por último, en su circuito no hubieran sido toleradas tantas licencias contrarias a los buenos principios, tal como lo hemos notado tantas veces.

Volvamos pues ahora a cuanto hemos probado del buen principio de este Ensayo, y convéngase que sólo la figura elíptica es aquella de la cual se puede prometer un éxito análogo al deseo común. Ya lo hemos dicho, y aquí conviene repetirlo: ella no tiene ninguno de los inconvenientes de las otras curvas, no obliga a dar demasiada abertura al palco escénico; provee facilidades para reconocer los decorados y todo lo que debe suceder en el escenario aun desde las ubicaciones estimadas como incómodas y más desfavorables, sin que sea necesario ni ensanchar ni alterar su curva, debido a que ella no está sujeta por su ancho mayor a ninguna cavidad demasiado sensible.

La elipse encierra, además, la ya indicada ventaja, en nuestro caso inestimable, de que colocando la escena en uno de los focos se asegura que los rayos de la voz serán siempre recogidos en el fondo de la sala, hacia el otro foco, de modo de formar en este sitio una columna sonora por el encuentro de todos sus reflejos, encuentro que se vuelve favorable en sumo grado para fortificar la voz, para darle valor y para incrementar la gracia, la nitidez y la armonía, sea que se tenga que declamar o cantar. Se ha nombrado a uno y otro a fin de que nadie piense que se tenga que hacer diferencia, ni en la forma ni en la capacidad, entre una sala para comedias y una para dramas en música. No siendo el canto y la palabra más que modificaciones de la voz, uno y otra exigen una cierta concordia en los reflejos, para aumentar su fuerza y su plenitud, para impedir que parezca sorda, disminuida o desnaturalizada por redundancias, ya que lo que aporta ventaja a una modificación debe aportarla necesariamente también a la otra.

No se diga que el canto se extiende a lo lejos más que la palabra: se puede responder que eso, lamentablemente, sucedía en aquellos tiempos de la música francesa en los cuales los cantantes se creían en la obligación de forzar la voz fuera de toda medida, pero no en los tiempos presentes, en los cuales se ha retornado a lo simple, a lo natural, habiendo todos tomado conciencia, ahora, de que la verdadera música no está en atronar las orejas sino que, al contrario, el fondo esencial del buen canto está en saber moderar la voz, sostenerla y manejarla con gradaciones imperceptibles, cosa que es más fácil de sentir que de explicar. Conocido eso, se viene a conocer al mismo tiempo que una sala para dramas en música no debe ser más espaciosa que una para comedias.

Se quiere creer que, si se encontraran salas dispuestas según nuestros principios, no se sufriría en ellas ninguno de

¹ A excepción de lo escrito por los padres Marsene y Kirker sobre la acústica alrededor de mediados del siglo XVII, ninguno de nuestros autores se ha dedicado a examinar la parte de la Física concerniente a la teoría de los sonidos.

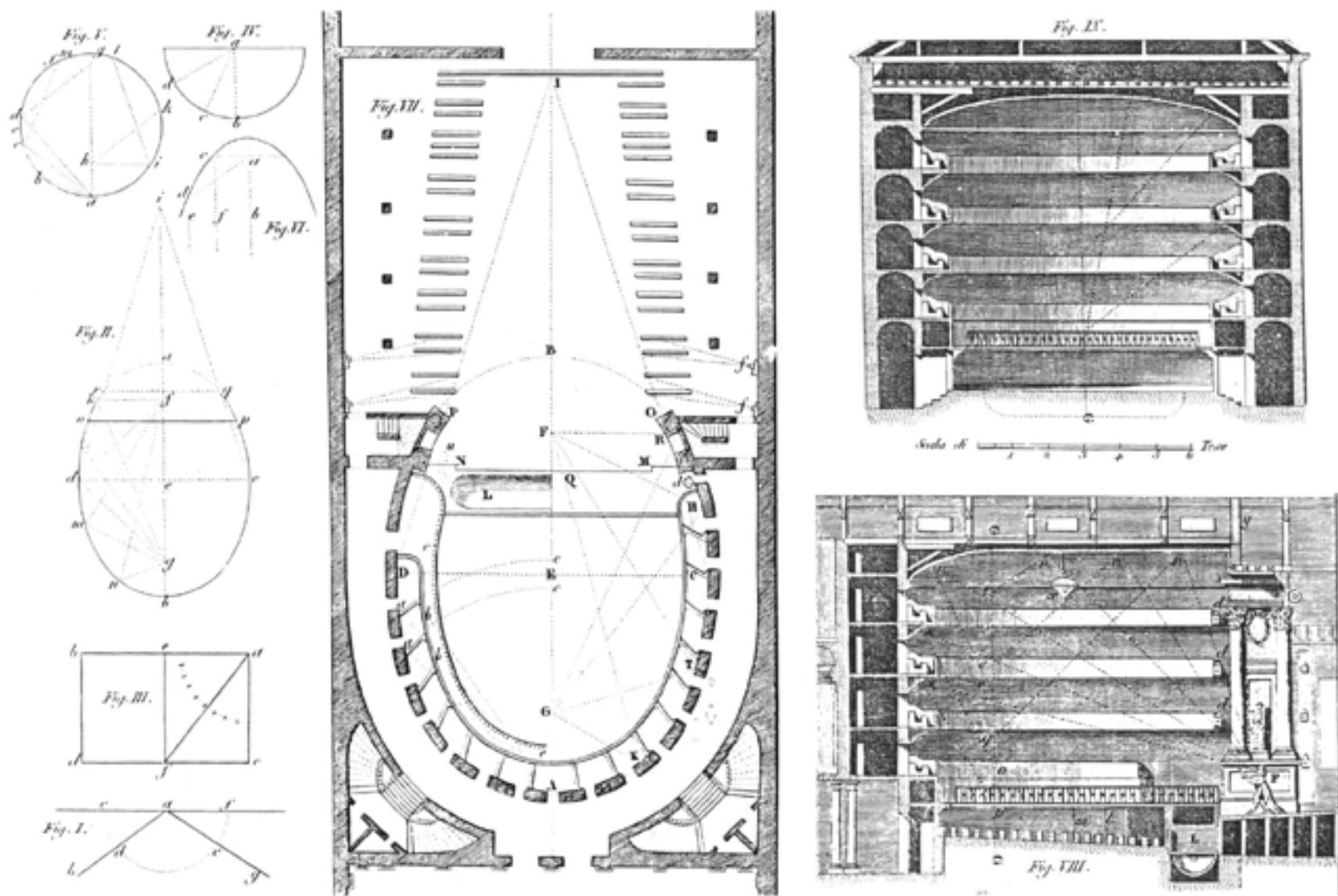


Tavola I. Pianta di un Teatro secondo i principi dell'Ottica e dell'Acustica.
 Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, Giulio Ferrario.

esos disgustos contra los cuales a diario se oyen lamentos. Además de que desde cada ubicación se verían bien los decorados y la acción dramática, y los actores, sin estar obligados a grandes esfuerzos, harían sentir igualmente su voz en todos los lugares, y encontrándose ésta sostenida en todos lados, llegaría siempre al oído plena y sonora; y sin traspasar los límites de la conversación ordinaria, no se perdería ni una pequeña parte, y los oyentes, a pesar de toda su atención, no sufrirían, de tiempo en tiempo, la pena de tener que adivinar alguna parte.

Construida una sala teatral según nuestro modo de ver, los amantes de columnas y los que creen que sin el acompañamiento de éstas no figurará bien una construcción grandiosa por su arquitectura, como lo es una sala teatral, en vano gritarán que para realzar la perspectiva resulta ventajoso adornar con ellas el circuito interno, y nosotros sin embargo responderemos que en tal caso las columnas no harán otra cosa que daño. Se cuenta que en la antigüedad alguien tenía una lira bien templada, cuando ocurrió que una de las cuerdas se rompió; quiso el músico sustituirla con una cuerda de oro, y entonces el afinado de su lira desapareció. No es distinto el efecto que —quíerese o no— vendría a producir la magnificencia indiscreta cuando fuera admitida en un lugar donde todo debe favorecer la armonía. A gusto se aumentan también las riquezas arquitectónicas y los ornamentos de los salones, de las galerías, de las salas de baile o de conversación; se utilizan también en los pórticos, en las salas de reunión, en los lugares accesorios de un teatro; mas son ciertamente mal empleadas en una sala donde se está para escuchar a cantantes o actores.

Las columnas, los arquivadas, los encajes con sus rosetones, las colgaduras, los resaltes, las figuras y los ornamentos en relieve, todas estas cosas no contribuyen más que a dejar sordo, a desmenuzar el sonido, a obstaculizar su libre circulación, a estropear su armonía o a ocasionar disonancias siempre dañosas a su nitidez. A riesgo de repetirnos una vez más, decimos que un teatro, con relación a su fin, que nunca se debe perder de vista, es un compuesto de las formas ópticas y acústicas más adecuadas a favorecer los ojos y los oídos, y todo lo que contraríe este propósito debe ser invariablemente proscrito de su construcción: la pintura al fresco es aquella que ha de recomensar los gastos de embellecimiento. En manos de un artista de gusto y de imaginación, esta profesión está siempre en pleno poder de procurar un golpe de vista seductor y un conjunto grato. El haberlo adornado diversamente ha sido por falta de reflexión sobre estos principios constitutivos.

Por un momento aún, examinemos si es cierto que las columnas se prestan tan bien como se piensa a dar belleza y deleite en el interior de una sala teatral. Una de dos: o las columnas están bien empleadas para llevar particularmente los diferentes órdenes de palcos, y en tal caso, debiendo ser necesariamente pequeñísimo su diámetro, no tendrán ninguna gracia y presentarán sólo una pobre decoración, o están distribuidas en el interior de modo que tengan que ocupar toda la altura de la sala, como la de Bordeaux, con filas de palcos salientes hacia fuera en sus intervalos; y entonces sucederá que, por una parte, las columnas perjudicarán con su relieve los lugares del fondo de los palcos próximos al palco escénico, y, por

otra parte, el arimez de los palcos, salvo los que están en el punto central de la sala, hará parecer a la mayoría de las columnas como mutiladas o partidas en pedazos, lo que de ningún modo será agradable a la vista, ya que, precisamente, la belleza esencial de una columna consiste en nunca ser interrumpida en toda su altura; y aunque en realidad no lo sea en el caso que aquí se supone, basta que tenga esa apariencia para que el espectador no reciba toda la satisfacción que tiene el derecho de esperar. El único lugar de una sala teatral donde pueden colocarse las columnas con algún buen resultado es, evidentemente, en la abertura del palco escénico: allí sí es permitido contemplarlas sin obstáculo, bellas y enteras.

Dando por conocido que la curva elíptica incluye las condiciones esenciales para la construcción de un teatro moderno, para conservar esta ventaja se trata sólo de asignar relaciones constantes entre las dimensiones de una sala, su longitud, ancho, altura, abertura del palco escénico y posición del proscenio; pero para no quedarnos en las generales, tal como lo hemos hecho hasta ahora, pasemos a determinar en particular todas esas relaciones y a aplicarlas a las figuras 7, 8 y 9, que representan las plantas y los perfiles del interior de una platea de la mayor extensión, adecuada tanto para drama en música como para comedia.

[...]

Siendo que la disposición de los palcos, de la platea, de la orquesta, del cielorraso, del proscenio y del palco escénico requiere consideraciones particulares para llegar a componer un todo razonado con la figura elíptica, en vez de proseguir con la descripción de nuestras figuras procederemos a examinar antes separadamente cada uno de estos diferentes objetos.

[...]

Las filas de palcos alrededor de la platea o del suelo tendrán que disponerse en total retirada el uno sobre el otro, tal como se aconseja en una obra por nosotros analizada, dejando pasajes entre sus diferentes planos, y unos 12 pies de muro desnudo a ambos lados del escenario, y también desnudo el muro que queda entre los palcos más altos y el cielorraso, todo alrededor de la sala, a fin de obtener reflejos. Esta disposición, que hasta cierto punto podría ayudar al oído, se apartaría demasiado de nuestros estilos, y difícilmente se toleraría dejar tantas superficies vacías y desaprovechadas.

¿Se pondrán, quizás, las filas de palcos a plomo una sobre la otra con pilastras sobre el alféizar y con tabiques de separación en toda su altura? Pero hoy en día todos están de acuerdo en que una tal multitud de pequeñas celdas, en las cuales de continuo se va trabando el sonido, es contraria tanto a la vista como al sonido, y que si, por otra parte, una tal distribución no es común más que en los usos de Italia, no hay razón alguna para admitirla en Francia.

[...]

Hechas todas estas reflexiones, nos parece que, bajo cada aspecto, la mejor condición y la más satisfactoria al deseo común es aquella de aumentar las diferentes filas de palcos unas sobre las otras, sin pilastras visibles adelante, y de ordinario en el entorno de una sala a modo de galerías continuadas, como en el antiguo Teatro de la

Ópera en París. [...] No se osa negar que, en general, ella no inspira ni nobleza ni gracia, que no ofrece un hermoso conjunto, que no es la más feliz para mirar la representación, y que no obstante la ayuda de la figura elíptica, los recintos de tales galerías, debido a su aislamiento, no son igualmente apropiados para reflejar el sonido hacia el medio de la sala, como lo serían los muros que les fueran adosados. Pero para obtener de estos recintos todo el efecto deseado habría que hacerlos siempre unidos y a plomo, es decir, sin convexidad y sin admitir ni balastradas ni telas ni adornos en relieve, ni elemento alguno lo que junte polvo, fragmente el sonido y arruine el concierto de sus reflejos.

[...]

[...] Encontrándose por este medio vinculados con las formas acústicas el recinto de las galerías, el muro del fondo y las bóvedas del techo, bien lejos de perjudicar a la voz la reflejarían hacia la columna sonora o hacia el centro de la sala; para disipar en torno a eso cualquier duda no se requiere más que tratar de saber de qué manera se efectuarían los reflejos.

Si después de una tal disposición de palcos se agrega la precaución de revestir todos los muros con un entramado de madera delgada, bien ensamblado como si fuera el cuerpo de un instrumento musical, y tener además dicho entramado separado del muro al menos una pulgada, entonces, estando el sonido sostenido por un aire apoyado, se encontraría favorecido en el mayor grado posible, y como dondequiera se abatiría en materias sonoras, todo lo que hay que hacer para obtener el máximo efecto sería evitar los ángulos viciosos, las salientes y las aberturas.

Se ha observado que, no pudiendo ser concéntricas las diferentes elipses tal como lo son los óvalos, la elipse que vendría a formar el recinto de las galerías tendría los focos bastante más próximos que aquella del fondo de los palcos, de modo que los reflejos contra el apoyo de dichos palcos, sus bóvedas y el muro adosado no coincidi-

rían todos en el mismo punto; pero esto no tendría consecuencias importantes, dado que la naturaleza no es nunca tan precisa y exacta como para causar, poco más o menos, una diferencia sensible. Se agrega a eso que los actores no están siempre en el medio de la escena, y que ellos, sea adelantándose, sea retrasándose, hacen también variar la dirección de los reflejos de la voz; ya sea reflejada por los recintos de las galerías o de sus bóvedas, o por el muro adosado a ellas, siempre sucederá que la voz sufrirá alteración o falsificación, y sólo habrá que esperar que la columna sonora abrace un espacio mayor, cosa que no redundará en perjuicio para los oyentes.

[...]

Del cielorraso

No menos que el diseño coopera al buen éxito de las salas teatrales la construcción del gran cielorraso que las cubre. Está destinado a cumplir el oficio de rebote de voz: ésta con frecuencia apenas podría oírse sin esa repetición, sobre todo cuando su circuito no está bien acomodado para recoger los reflejos del sonido, y cuando está dividido y redividido en tantas pequeñas celdas como ocurre en Italia. Nosotros hemos observado repetidamente que las superficies planas no son las más adecuadas para reflejar la voz con armonía, y que la propiedad de valorizarla pertenece sólo a las superficies curvas; en vista de ello conviene, pues, proceder a elegir una forma de cielorraso que sirva para recoger la voz, impedir que se pierda, fortificarla y, en una palabra, reflejarla ventajosamente hacia los espectadores. Consultando la figura elíptica que ha sido reconocida como tan favorable al circuito de una sala, se comprende que ella pueda también favorecer los reflejos del cielorraso, y que para obtener el efecto deseado no se necesita otra cosa que terminarlo en forma de curva esferoidal hacia el fondo de la sala, donde se efectúan principalmente los reflejos.

[...]

Sólo la elipse reúne todas las ventajas deseables
para una sala teatral

[...]

Quizás se objetará que las salas de espectáculos no serán más que de una sola manera, y que será necesario entonces, a ejemplo de los teatros de la antigüedad, hacerlos todos de forma semejante. ¿Por qué no? ¿Sería pues un mal tan grande hacerlas de un carácter adaptado al objeto de su destino, que consiste en el buen ver y en el buen entender?

Debiendo el todo ser subordinado a estas dos consideraciones esenciales en la ejecución de estos edificios, cuando se esté seguro de conseguir su propósito, no vemos por qué razón debería tenerse libertad de confiar al evento otras, dado que se conocen las ventajas que estas consideraciones le redundarían al público. Nosotros osamos, igualmente, adelantar que, si hubiera alguna sala ordenada según las reglas que hemos prescrito, se demostraría una diferencia tan notable con respecto a las otras, sobre todo en relación con el mantenimiento de la voz, con la nitidez de sus articulaciones, con el placer que se recibiría de la uniformidad de sus reflejos y con la armonía que resultaría de la ejecución —sea de una *arietta*, sea de un trozo importante de música—, que bien pronto se verían abandonadas las salas que hubieran sido distribuidas de otro modo.

El órgano de la voz puede ser considerado un instrumento de cuerda y de viento, el cual —el viento mismo— hace la función del arco; o aquello que se dice que la figura de un violín no puede hacerse a capricho, lo cual es claro, porque si quisiera modificarse, hacerle, por ejemplo, una caja cuadrada o triangular, no daría el placer que da. Del mis-

mo modo se quiere creer que para hacer valer la voz se tiene una forma privilegiada, por la cual aquella produce mayor efecto, o se encuentra en mayor acuerdo o más al unísono que en cualquier otra figura. A nosotros nos parece que todo lleva a probar que sólo de la figura elíptica se tienen que esperar las ventajas de las cuales aquí se trata.

Por lo tanto, por regla general, si se quiere dar prestigio a cualquier sala teatral ajustada a cuanto se ha dicho, considérese que por respeto a la visión conviene primero imaginar sobre su plano (luego sobre el ancho mayor) algunos rayos visuales hasta el medio del fondo del palco escénico; hecho eso, se juzgarán entonces los obstáculos que podrían encontrarse a la extensión de dichos rayos; si las localidades están convenientemente dispuestas, ¿cuáles serán las más favorecidas y cuáles las más incómodas? Cuantas menos sean las localidades incómodas, tanto más se acercará a la perfección la distribución del teatro en torno a este punto.

[...]

Apliquemos lo que hemos establecido al examen de las salas teatrales que tienen mayor celebridad, comenzando por el teatro antiguo; lo que nos conducirá a hacer sucesivamente nuevas observaciones, que nos permitirán desarrollar aún más en profundidad nuestras investigaciones acerca de aquello que debe constituir esencialmente la perfección de esta clase de edificios.

[Fragmentos extraídos del libro *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni*, de Giulio Ferrario.]

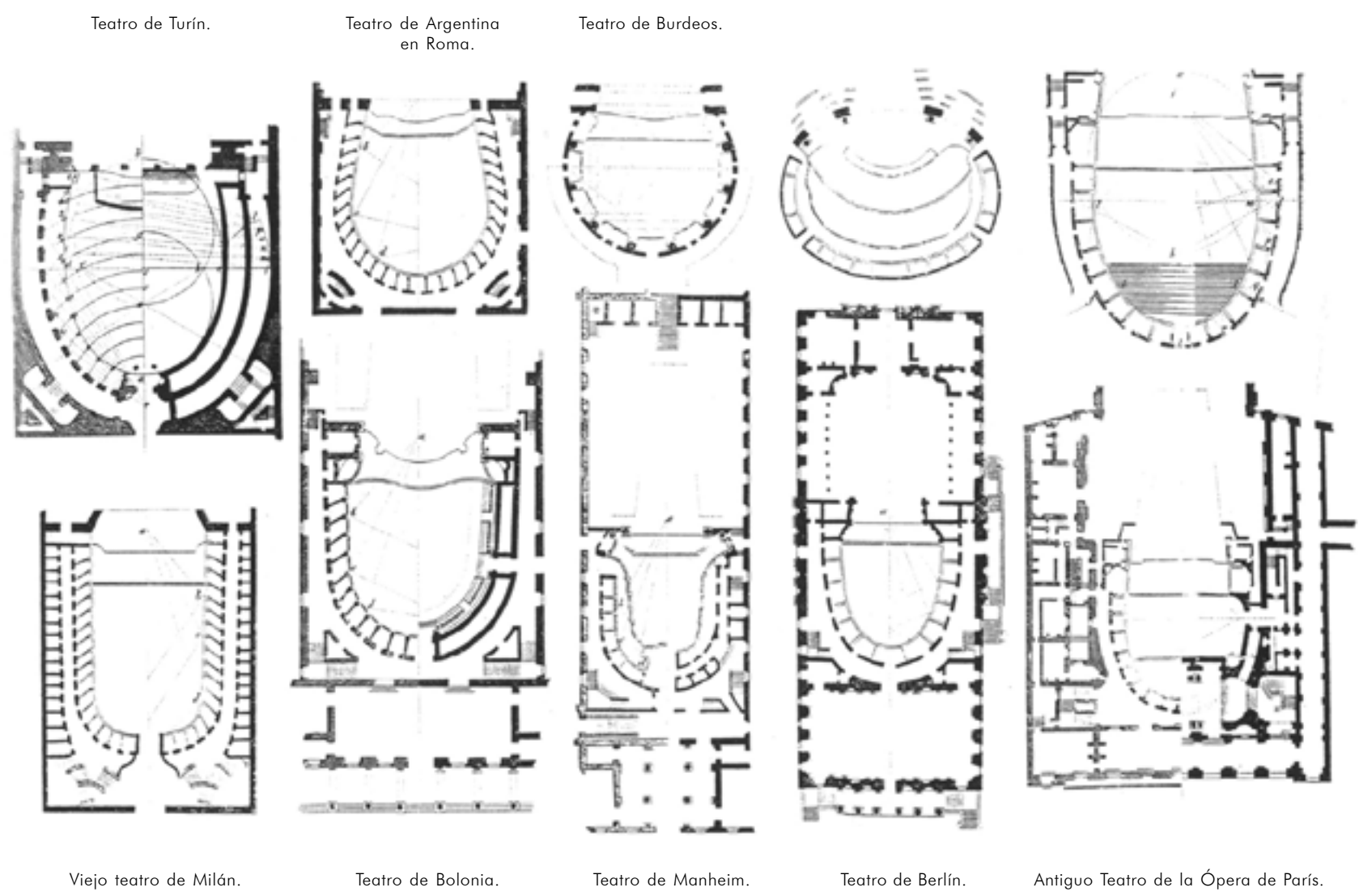


Tavola III. Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, Giulio Ferrario.

1.2.3. PAOLO LANDRIANI Y LA HERRADURA

Acerca de la figura elíptica

Paolo Landriani

Para verificar, como lo sostiene el Sr. Patte, que la figura elíptica es la única que conviene a una sala de teatro, ya que reúne en sí todas las ventajas que puedan pretenderse en cuanto a vista, oído, comodidad, belleza, etc., convendría ver dos teatros de tamaño similar, uno de figura elíptica, el otro en forma de herradura —hoy la más comúnmente adoptada por más hermosa—, para conocer las ventajas de una frente a los defectos de la otra. Por otra parte, en cuanto a la mayor belleza de la elipse sobre la otra curva, no creo que haya quien concuerde con ello, ya que la elipse da una circunferencia achatada, y la otra forma da un semicírculo perfecto con los lados prolongados en curva que se van estrechando, de modo que, por lo menos, ésta contiene en su figura una gran parte perfecta como lo es el semicírculo, y se aproxima siempre más a la bella forma de los teatros antiguos.

Por otra parte, la razón de los reflejos de la voz, argumentada mediante tantas

pequeñeces por el autor en favor de la figura elíptica, parece teóricamente demostrada; pero, siendo tantas las diferencias de la voz que se encuentran en instrumentos muy iguales, la razón de las teorías no encuentra la manera de explicarlas. De modo que me parece que, en dos figuras casi similares, el mayor efecto pretendido de una sobre la otra no es reconocible, o puede aun suceder que la elíptica responda menos que la otra debido a una de esas causas que no sabemos explicar, si bien no es posible negar sus efectos. Por lo tanto, viendo que tenemos teatros bastante sonoros de figura no elíptica, si cambiándoles su forma no obtuviéramos ese mayor efecto que promete el Sr. Patte, no se tendría otra cosa que un resultado desagradable en una forma menos hermosa.

[Fragmento extraído del libro *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni*, de Giulio Ferrario.]