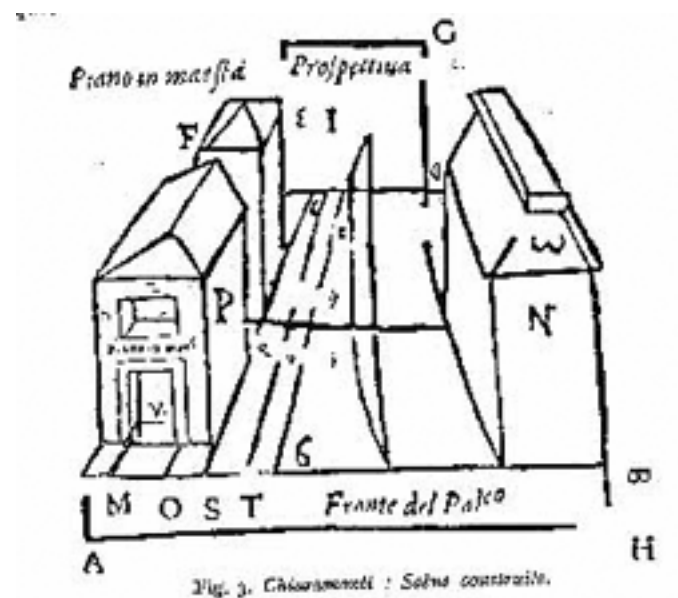


# EL TEATRO SOLÍS

## EN EL MARCO DE LOS «TEATROS A LA ITALIANA»

TIPOLOGÍA, FORMA Y PROPORCIONES  
GEOMETRÍA Y TRAZADOS REGULADORES

### CAPÍTULO III. ESCENARIO



Dibujo de Serlio

## ÍNDICE

### CAPÍTULO III. ESCENARIO

ORIGEN Y ANTECEDENTES.  
EL TEATRO GRIEGO, EL TEATRO ROMANO. EL TEATRO OLÍMPICO DE VICENZA.  
PÁG. 75

RENACIMIENTO: LA PERSPECTIVA Y LOS BIBIENA, EL DESARROLLO DE LA MÁQUINA ESCENOGRÁFICA.  
EL TEATRO COMUNAL DE BOLONIA Y EL FILARMÓNICO DE VERONA  
PÁG. 76

TRATADÍSTICA.  
PIERRE PATTE, PAOLO LANDRIANI  
PÁG. 77

LA PERSPECTIVA RENACENTISTA Y LAS DIMENSIONES DEL ESCENARIO  
PÁG. 82

EL PROYECTO DEL ESCENARIO DEL TEATRO SOLÍS  
PÁG. 83

TRAZADOS Y DIMENSIONES DEL PROYECTO ZUCCHI  
PÁG. 84

TRAZADOS Y DIMENSIONES DEL PROYECTO GARMENDIA, 1841  
PÁG. 85

TRAZADOS Y DIMENSIONES DEL PROYECTO GARMENDIA, 1850  
PÁG. 86

TRAZADOS Y DIMENSIONES DE SU REALIZACIÓN, 1856  
PÁG. 87

EL PROYECTO RABÚ. 1875  
PÁG. 88

MODIFICACIONES DEL AÑO 1885  
PÁG. 88

MODIFICACIONES DEL AÑO 1943  
PÁG. 88

RELACIONES DIMENSIONALES DEL ESCENARIO EN LOS DIFERENTES PROYECTOS DEL TEATRO SOLÍS  
PÁG. 89

ORIGEN Y ANTECEDENTES: EL TEATRO GRIEGO, EL TEATRO ROMANO.  
EL TEATRO OLÍMPICO DE VICENZA

Antiguamente, en la civilización griega, el escenario era un espacio de «apoyo» a la representación que se realizaba en el proscenio. Allí se cambiaban los actores y esperaban el momento de ingresar. Sus proporciones eran alargadas, y estaba separado del proscenio mediante un muro decorado.

Con el teatro romano, tanto el proscenio como el escenario crecieron de tamaño y apareció el telón.

Posteriormente, en la Edad Media, las representaciones eran de carácter religioso y se hacían en iglesias y espacios públicos, como por ejemplo las plazas.

Será en el Renacimiento, con la utilización de la perspectiva como definidora del espacio escénico, cuando se desarrollará todo un montaje para representar los espacios y toda una maquinaria para su manipulación.

Los primeros experimentos se realizaron en el Teatro Olímpico, donde se utilizó el antiguo espacio de la escena para el montaje de una escenografía fija de tres calles que se van estrechando para enfatizar la lectura de la perspecti-

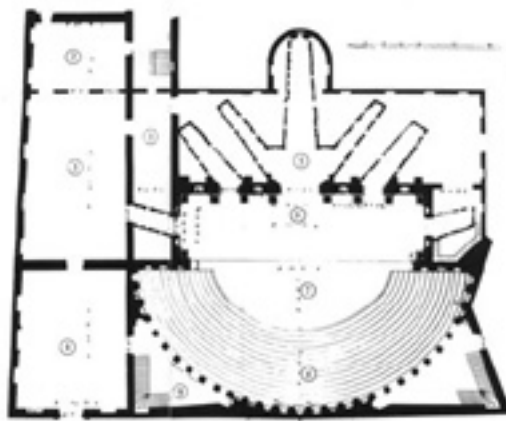
va. Estas calles se conectan con el proscenio en lo que eran las antiguas tres puertas o bocas de escena, por donde entraban y salían los actores.

En el Teatro de Imola vemos una evolución del espacio, concebido como sala y escenario, pero al igual que los antiguos teatros romanos, tres bocas lo vinculan al proscenio.

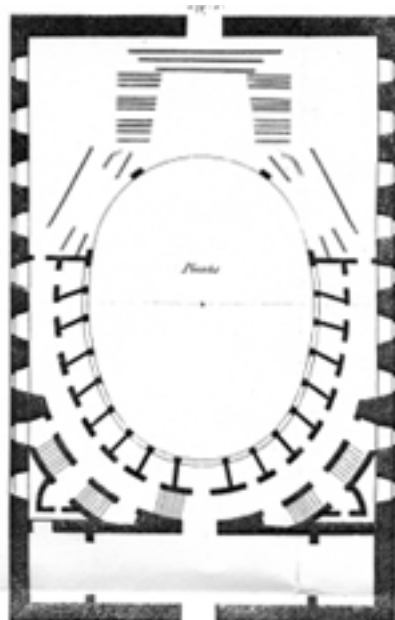
La definición del espacio escénico irá evolucionando, básicamente determinada por la perspectiva renacentista (las rasantes visuales incidirán para los laterales y para el telón de fondo) y por la modernización de la maquinaria escénica.

Más adelante, en la tratadística encontraremos cómo interactúa la definición de la forma de la sala con la profundidad y el ancho del escenario, así como el ancho y la altura de la boca de escena.

En el desarrollo del escenario, tanto tipológico como tecnológico, tendrá gran importancia, entre otras, la obra de los Bibiena, familia de escenógrafos y arquitectos que concebían la obra a representar como un gran espectáculo.



Teatro Olímpico de Vicenza.



Teatro de Imola.

RENACIMIENTO: LA PERSPECTIVA Y LOS BIBIENA, EL DESARROLLO  
DE LA MÁQUINA ESCENOGRÁFICA  
EL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA Y EL FILARMÓNICO DE VERONA

Los Bibiena y el desarrollo de la escenografía

Los Bibiena pintores fueron 10, y de éstos, 8 fueron arquitectos teatrales, que por cerca de un siglo construyeron teatros, maquinaria y montaron escenografías para un gran número de teatros y cortes por toda Europa.

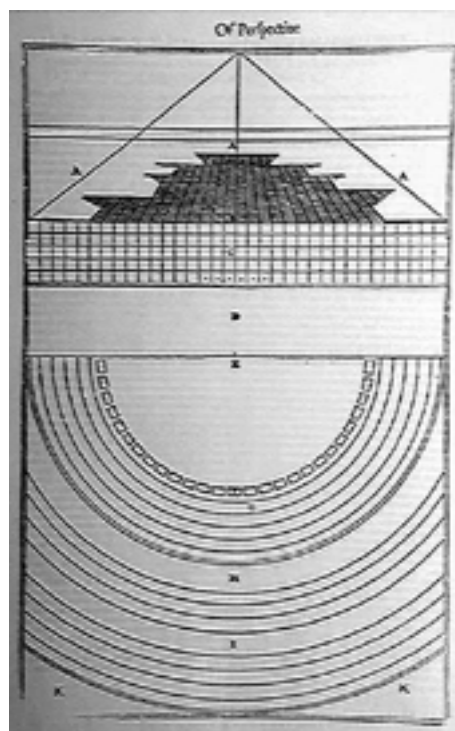
Fernando Galli Bibiena (1657-1743) fue quien implantó el concepto de *decoración escénica*, que subsiste hasta nuestros días. Modificó la perspectiva de espacios (avenidas, salas, galerías, etc.) frontales por la oblicuidad de estos espacios, teniendo los puntos de fuga a los costados de la escena; la arquitectura se disponía de lado, los recursos se multiplicaron y resultó más natural.

Francisco Galli Bibiena (1659-1739) se

destacó por la construcción del Teatro Filarmónico de Verona, con palcos escalonados.

José Galli Bibiena (1696-1756), hijo de Fernando, se distinguió como el gran decorador barroco. Fue responsable del ornato de los más grandes acontecimientos cortesanos de la época, así como creador de muchos aparatos escénicos.

Antonio Galli Bibiena (1700-1774) dirigió gran número de obras en toda Europa, pero se destacó en especial por la construcción del Teatro Comunal de Bolonia, con la sala en forma de campana.



Sebastiano Serlio: *Planta de Teatro Clásico*, 1560.



Ferdinando Bibiena. *Perspectiva escénica*.

Ya en el capítulo que describe el trazado de las diferentes partes de la sala, aparece un punto I, resultante de las rasantes que pasan por los extremos del

eje menor de la elipse y por el límite del escenario, definiéndose el fondo del escenario o último telón y la profundidad del proscenio.

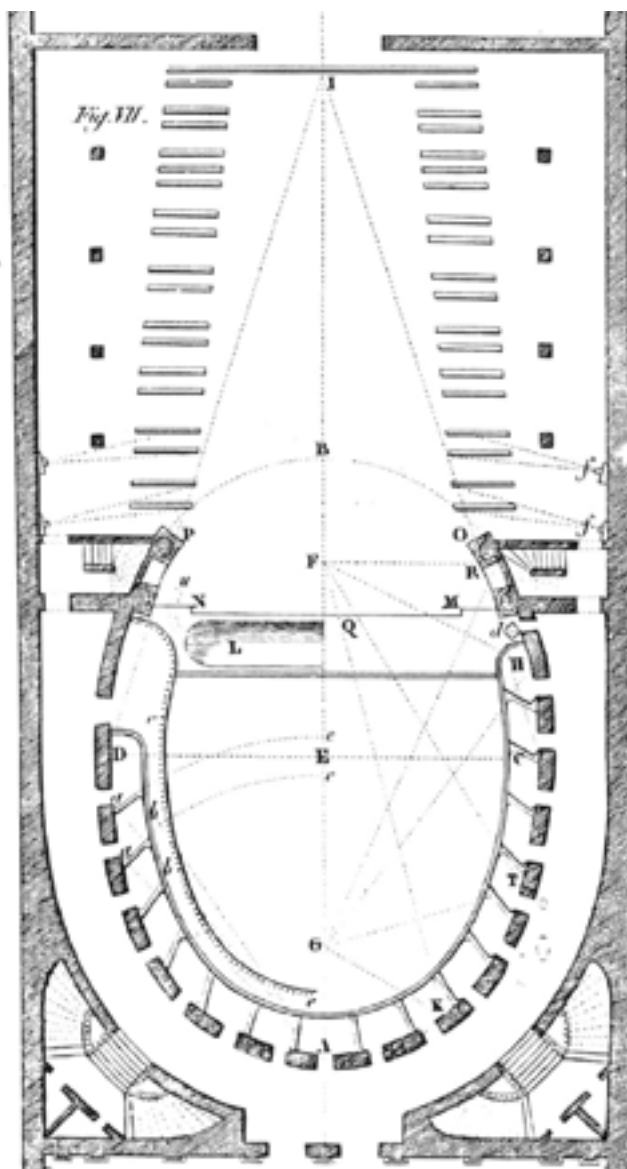
Sólo la elipse reúne todas las ventajas deseables para una sala teatral<sup>1</sup>

Si se examina atentamente la figura elíptica (fig. 2), que ya hemos demostrado que es más favorable que cualquier otra con respecto al sonido, se notará que es aún susceptible de ser modificada, según todas las referencias oportunas a la vista; y se trata de determinarlas particularmente, para no dejar ninguna duda.

Sea una elipse cuyo eje mayor, AB, ha sido regulado según el alcance normal de la vista y del sonido, y en la que la relación del eje menor CD al eje mayor sea  $\frac{3}{4}$ : proporción que se reconoce agradable en su ejecución. Luego de fijados los focos G y F según el método ordinario, y después de dibujada su curva, se determina el borde del palco escénico con una línea PO, paralela a CD, que cortará el eje AB a un cuarto de su longitud, medido desde el extremo A. Si luego se trazan desde los extremos del eje menor las líneas CI y DI hacia el fondo del teatro I, la intersección de estas líneas con la elipse en los puntos Q y R dará no solamente la apertura del palco escénico QR, sino la profundidad PQ y RO del proscenio. Resulta así de todas

estas determinaciones: primero, que la elipse, siendo cortada en un cuarto de su eje mayor por el borde del palco escénico, quedará con una longitud igual al eje menor CD, es decir, la sala propiamente dicha será igual de largo y de ancho, lo que será ciertamente favorable a la vista y a la acústica; segundo, que su ancho mayor, coincidente con el eje menor CD tomado como la base de un triángulo cuyos lados prolongados hasta el fondo del teatro han servido para determinar su abertura QR, hace que desde las ubicaciones C y D, consideradas desventajosas, se pueda ver el fondo I de los decorados sin ningún obstáculo; tercero, que la abertura QR es alrededor de la mitad del eje mayor AB, y alrededor de dos tercios del eje menor CD; cuarto, que la profundidad PQ y RO es la mitad de AH, parte de la elipse cortada por el borde del palco escénico PO; quinto, en fin, que el proscenio, no interrumpiendo nada la curva elíptica, y uno de los focos F, encontrándose naturalmente en el medio, harán que todas estas relaciones concurren a favorecer a ojos y oídos.

<sup>1</sup> Pierre Patte: *Ensayo sobre la arquitectura teatral*.



El fin para el que se usa el proscenio es sólo el de preparar la abertura del palco escénico. En algunas salas teatrales, como por ejemplo las de Parma y Mannheim, el palco escénico está separado sólo mediante un simple muro, de modo que, cuando habla el actor, se encuentra necesariamente de cara a los primeros bastidores, y si no presta mucha atención a mantenerse continuamente hacia el borde del palco escénico, su voz corre el peligro de perderse en parte entre las primeras telas del decorado. Se ha puesto remedio a este defecto en varias salas, como las de Nápoles, Milán y Roma, moviendo el palco escénico hacia fuera en la sala; esto parece, sin embargo, aislar demasiado al actor en medio de los espectadores, y afectar la ilusión teatral. Para evitar esos dos inconvenientes se recurrió a la idea de un proscenio, el que viene a ser como un lugar mixto entre la sala y el palco escénico, destinado a preparar la abertura de este último.

Todo el punto está en disponer este proscenio de modo de no perjudicar ni la voz ni el efecto de los decorados; debe suplir las cornisas y estar al mismo tiempo e igualmente dispuesto para que pueda reflejar la voz hacia los oyentes y para impedir que se pierda en los bastidores. Por esa razón conviene construirlo de madera, recubrirlo, igual que el contorno de la sala, de materiales sonoros, y munirlo de superficies apropiadas para la reflexión del sonido hacia el fondo.

Entonces, ¿no se lleva a cabo el intento poniendo palquitos en toda la altura de un lado y del otro del proscenio? ¿Hay algo que contribuya más a estropear la voz? Así, desde su primera emisión, ¿no se encuentra manifiestamente absorbida? Con estos palcos a los que, por regla general, se los quiere totalmente cerrados por los costados, ¿no se les niega cualquier comunicación con la sala? Es éste un abuso intolerable, y es necesario esperar que tarde o temprano se abran los ojos en torno a eso y se dé como ganada la causa para el interés público.

Considerada, por otra parte, la posición de esos palcos con relación al espectáculo, resulta que bajo todo aspecto quienes se encuentran en ellos están muy mal ubicados, porque desde allí ven los muros del fondo de los bastidores, están demasiado próximos

al actor para juzgar su actuación, sienten sus esfuerzos de respiración, lo miran de costado o de atrás, o quizás les parezcan convulsivas las facciones de su rostro; no pueden gozar la coreografía de los bailes y por ello se puede dar por absolutamente fallida la ilusión de los decorados; en fin, no habiendo tenido tiempo de expandirse suficientemente los sonidos de los varios instrumentos de la orquesta, y golpeando demasiado ásperamente los oídos, deben parecerles duros y nada placenteros. Después de haber expuesto todas las desventajas reales provenientes de los palcos del proscenio, no habrá seguramente nadie que no haya sido persuadido del gran beneficio que se lograría suprimiéndolos del todo.

Mucho peor aún se estaba en el pasado: en los teatros de comedia se toleraban varias filas de bancos en el principio del palco escénico, con verjas de hierro alrededor, y en ocasión de alguna nueva función la afluencia de espectadores era a veces tan grande que quedaba apenas el lugar suficiente a los actores para recitar su parte. Este abuso, que dura aún en muchos teatros de provincia, era necesariamente motivo de obstáculo para una completa y gran acción teatral, y convertía nuestras representaciones dramáticas en largas conversaciones en cinco actos. Como consecuencia, no se tenía el coraje de aventurarse a espectáculos ostentosos, catástrofes majestuosas y terribles, que bien planificadas constituyen la belleza principal de la tragedia. Como decía el señor Voltaire: «¿Cómo representar sobre el escenario el cuerpo ensangrentado de César? ¿Cómo hacer descender a la tumba de su esposo a una reina neurótica, y cómo retirarla de allí, moribunda, de las manos de su hijo, en medio de una multitud que impide la vista de la tumba, del hijo y de la madre, y que con el contraste del ridículo apaga el terror del espectáculo?» (Prefacio de *Semiramis*).

¡afortunadamente se han abierto los ojos frente a tanto abuso! La reforma llevada a cabo ha hecho que aumente el placer que se recibe de las representaciones dramáticas y, al mismo tiempo que les ha prestado mayor verosimilitud, ha permitido vincular la pompa del aparato necesario para una acción terrible con la fuerza de los sentimientos y de los pensamientos.

<sup>2</sup> *Ibidem*, artículo XIV, p. 236.

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.

Sean AB y CD (fig. 7) los dos diámetros de una elipse con relación de 4 a 3:<sup>4</sup> siendo el primero de 72 pies, alcance común de la vista y de la voz, el segundo tendrá por consiguiente 54 pies. Después de cruzar ambos diámetros en ángulos rectos, de modo de cortarse recíprocamente en dos partes iguales, se determinarán como de costumbre los focos: tomando con un compás la longitud AE, mitad de AB, se ubicará éste en C y en D, extremos del diámetro menor, y se marcará la intersección de esta longitud sobre el eje AB, de modo que los puntos F y G constituirán el lugar de los focos.

Se trazará entonces la elipse levantando a mano tantas líneas perpendiculares como sea necesario para el eje mayor, sobre las que, entre el eje mayor y el menor, se determinarán, con medios proporcionales, los puntos por

los cuales debe pasar la curva; o si no, con un movimiento continuo mediante un hilo de largo igual a AB fijado en los focos, cuidando de mantenerlo siempre tenso.

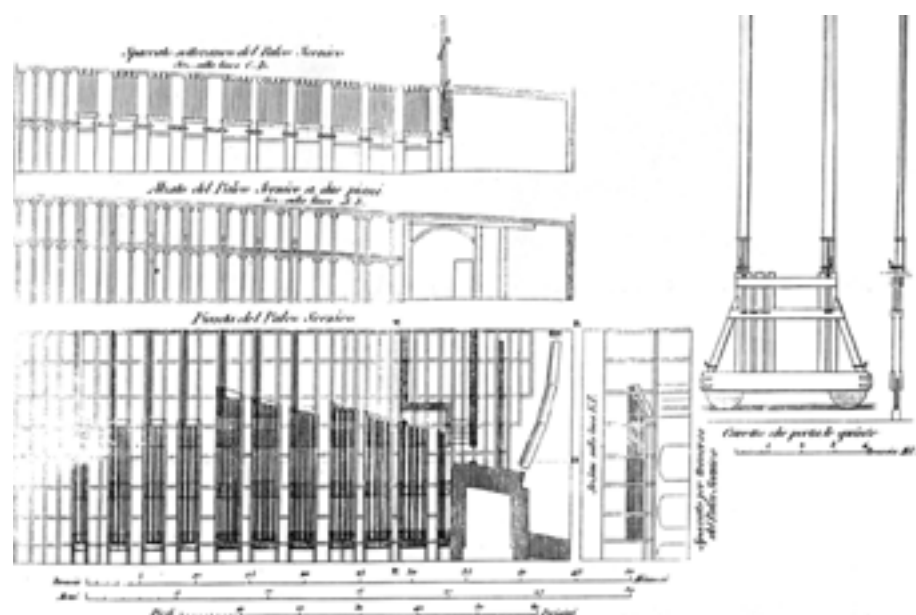
Hecho esto, para encontrar la parte anterior del palco escénico y del proscenio sólo hace falta cortar un extremo de la elipse en un cuarto de su diámetro mayor, o de cortar EB en dos con la línea MN. Con esta operación, el borde del palco escénico MN estará a 18 pies de la extremidad B, y AQ quedará igual a CD, es decir que tendrá él también 54 pies, lo que significa que la sala en particular será igual de largo y de ancho.

En cuanto a la abertura del palco escénico y a la extensión del proscenio, una y otra deben ser reguladas por la mayor o menor profundidad del palco escénico mismo, de tal modo que, desde todas las ubicaciones, sea fácil ver la tela del fondo de los decorados

Supongamos la mitad I de esta tela a una distancia de unos 60 pies de la línea MN, borde del palco escénico; para obtener esta ventaja se trata sólo de trazar algunas líneas CI y DI desde las extremidades C y D del ancho mayor de la sala; la intersección O y P de éstas con la curva elíptica no solamente dará la abertura del palco escénico, o sea su ancho y su altura, que será de unos 36 pies o la mitad del diámetro mayor, sino también la profundidad del proscenio MONP, que tendrá casi 8 pies o la novena parte del diámetro mayor.

<sup>3</sup> *Ibidem*, artículo XIV.

<sup>4</sup> Esta relación es la misma que la de la longitud al ancho de la platea del Teatro de Turín y de la antigua del Teatro de la Ópera de París.



Planta y alzados de escenario. Detalle de carrito de bambalinas. *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Giulio Ferrario.

Aunque el palco escénico, o el campo propio de los actores, constituye por sí mismo una parte separada de la construcción de una sala teatral y no tiene relación con ella más que en lo que respecta a su abertura, nosotros nos creemos, sin embargo, en la obligación de exponer lo que pensamos acerca de su distribución.

La mayor o menor extensión de un palco escénico depende en rigor del género de representaciones a las que está destinado. El de una sala para ópera debe ser indudablemente más grande que aquél para un teatro de comedia, a fin de que con el aparato debido se pueda desarrollar la acción, ubicar grandes coros sin confusión, combinar bailes compuestos, ordenar marchas triunfales, en una palabra, representar grandes espectáculos con maquinarias aptas para convertir este lugar en un palacio mágico.

Más que del arquitecto, la distribución parece ser de pertinencia del maquinista o del pintor escénico; para el palco escénico basta con que esté dispuesto de modo de facilitar toda clase de cambios de decorados. Por otra parte, poco importa que se los haga venir desde arriba o mandar desde abajo, o que deban ejecutarse vuelos en el frente, o a los lados, o que se desee imitar tempestades, naufragios, incendios. En este género, entre otros, en el siglo pasado se destacaron los italianos; actualmente son los franceses los que obtienen la alabanza, máxime desde que el célebre Servandoni ha sabido dar en el gran teatro de las Tullerías los magníficos espectáculos del *Descenso de Eneas a los Elíseos*, de la *Jerusalén liberada*, etc.

Siendo que los decorados tienen por objeto representar en un lugar determinado una tal acción, la conveniencia enseña que ellos deben ser análogos o conformes al carácter de los pueblos y al gusto predominante en el siglo en el cual se presume que tal acción ha sucedido; introducir algo o mucho de arquitectura griega o gótica en la representación de un palacio de China sería un absurdo no menor que el de introducir una arquitectura china en el palacio de un emperador romano: el punto esencial es el de hacer de modo que el espectador se crea realmente transportado a los tiempos y a los lugares donde ocurre la acción, que se los presente a la mente, que se los describa a su imaginación como si la cosa fuera real, y que además, por quien corresponda, sean pormenorizadas las vestiduras, las armas, las costumbres, el gusto de los diferentes pueblos y países.

Por lo que se sabe, no ha sido formulada ninguna regla en lo referente a la profundidad del palco escénico; pero según nuestro criterio, la mayor distancia desde la tela del fondo a los decorados podría, en general, estar limitada a una vez y media el ancho de su abertura, por temor de que, prolongando más lejos el punto de observación, aparezcan las columnas de tamaño igual a los actores, cuando desde el fondo se ven venir sobre la escena.

Generalmente, lo máximo del arte consiste en disponer todas las entradas, las salidas y las llegadas sobre la escena de tal modo que no se deje nunca de dar a los actores una cierta proporción con las casas y con los elementos arquitectónicos por los cuales están rodeados; se debe a toda costa evitar que los decorados parezcan una especie de laberinto de arquitectura y amontonamiento de columnas colocadas al acaso, cuyas superficies sean meramente fantásticas y no tengan una solidez verosímil, porque ello significaría obrar contra el fin propuesto: la ilusión debe tener siempre como base la apariencia de la realidad; y un tal éxito no falla nunca si se tiene en cuenta dicha máxima. A ésta se deben los grandes elogios que han obtenido los Bibiena y los Servandoni.

En nuestros días se oyen quejas de que no se estudian suficientemente los modos de aumentar la magia del espectáculo en los dramas musicales, ya que, en el momento que se ve descender una divinidad, se ha sentido gritar en una célebre ópera; el encanto comienza pero, apenas se abre el cielorraso y aparece el carro, se divisan las cuerdas y se desvanece la ilusión. Para evitar dicho trastorno, se ha aconsejado la conveniencia de ocultar a los espectadores aquellas desgraciadas cuerdas que cambian la maravilla más deleitable en ridículo espectáculo, y procurar de enmascararlas con coronas de nubes artificiosamente colocadas. Si bien es cierto que alguna vez se ha usado un tal medio, y algunas veces gustó, no se concibe por qué se descuidó tantas otras.

No es menos fundado otro reproche que se hace universalmente a los teatros: que en sus decoraciones reina la monotonía y la uniformidad, ya que en su mayoría no ofrecen a la vista más que calles derechas, galerías, senderos arbolados y fugas de columnas. El señor Noverre, en sus excelentes *Observations sur la reconstruction du Théâtre de l'Opéra*, atribuye este defecto al poco ancho que se ha dado a las alas de los palcos escénicos y a la obligación que han adquirido de tener que estrechar los bastidores de los decorados y multiplicarlos para facilitar su servicio.

Según este autor, para eliminar el defecto por él notado, sería oportuno dejar a la derecha y a la izquierda de un palco escénico un espacio libre de unas cuatro toesas desde el muro al primer bastidor del proscenio, con lo que entonces se daría mayor facilidad a los cambios de decorados, a las tareas de los operarios, a la entrada y salida de los actores, de los coros y de los cuerpos de baile. Él querría además que se agregara de un lado y del otro, máxime en un palco escénico para dramas musicales, una sala de tres toesas de ancho y seis de largo, con tres arcos de comunicación para cada una, para que tales salas sirvieran como depósito de los decorados no necesarios para tal función, de las mangueras móviles de agua para que estén prontas para la eventualidad de un incendio, de los ca-



rros y de otros accesorios. En estas salas deberían colocarse los coros y los cuerpos de baile, de modo de poder entrar a escena en orden.

Con la ventaja de cuatro toesas de profundidad de un lado y del otro de un palco escénico, según el Sr. Noverre, se tendría la posibilidad de hacer más anchos los bastidores de los decorados y de ahorrar, en consecuencia, su número; una decoración de un fondo y tres bastidores parecería entonces más variada que una de ocho bastidores, cómodo campo para aparentar lejanía, puntos de

perspectiva angular que, usados con fino arte, la mayoría de las veces hacen a la mirada un efecto que encanta y seduce. Además, los maquinistas y los autores de los decorados serían capaces de dar libre curso a su imaginación; y así, procediendo paso a paso, se llegaría a aumentar el encanto y la ilusión. Todas hermosas ilusiones que no es esperable encontrar realizadas mientras dure la multitud de los bastidores estrechos que casi se tocan entre sí, y mientras para moverlos se tenga la misma dificultad que se encuentra en cambiar las bóvedas y los cielorrasos.

