

12
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

" LA ESCENOGRAFIA EN EL TEATRO OCCIDENTAL,
CUALIDADES PLÁSTICAS Y SU RELACION
CON LA PINTURA "

T E S I S

Que para Obtener el Título de:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

Presenta:

CONSTANTINO STAMATIADES ROLLAND



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

México, D.F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA ESCENOGRAFIA EN EL TEATRO OCCIDENTAL,
CUALIDADES PLASTICAS Y SU
RELACION CON LA PINTURA

I N D I C E

	Página
<u>Introduccion</u>	I
CAPITULO I	
ORIGENES DE LOS ELEMENTOS ESCENICOS MAS PRIMITIVOS EN EL TEATRO.....	1
CAPITULO II	
HISTORIA DE LA ESCENOGRAFIA EN EL TEATRO OCCIDENTAL.....	14
Grecia.....	14
Roma.....	37
Edad Media.....	47
Tradición Cómica.....	57
Renacimiento.....	79
Barroco.....	113
Siglo XIX.....	131
Siglo XX.....	155

	Página
CAPITULO III	
OPTICA TEATRAL.....	179
Elementos Escénicos Actuales.....	179
Cualidades Plásticas de la Escenografía - y su Relación con la Pintura.....	189
El Escenógrafo y el Teatro: Vínculos entre Autor-Actor-Director-Diseñador.....	194
CAPITULO IV	
CONCLUSIONES.....	196
<u>Bibliografía</u>	201

I N T R O D U C C I O N

El teatro forma parte de las artes de la representación - en el mismo plano que la danza, el cine, etc., pero también de la pintura, escultura y arquitectura, lo que quiere decir que posee un doble nivel: lo representante -pintura, escena, decorado- y lo representado, la realidad simbolizada.

Es decir, no sólo el conjunto de objetos frente a un espectador, sino su imagen reflejada hacia él. El teatro es el único arte figurativo que se presenta al espectador sólo una vez, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores.

Se han de considerar, igualmente, dos tendencias muy características de nuestro siglo: la primera es historiar, y la segunda, teorizar al respecto. Así aparece una nueva disciplina, la Teatrología, que analiza al teatro no como una rama de la literatura, sino como la historia del espectáculo, de forma total y autónoma, y con respecto a la puesta en escena (1).

La puesta en escena, también se refiere a la orquestación de la escena por parte de una mente creadora aparte del dramaturgo (el director generalmente), además de la visión crítica

del teatro, como la combinatoria específica de las artes de la escena, reestructuradas y fundidas en el acontecimiento teatral. Así, teorizar ahora será, teatrologizar por un lado y escenologizar por otro (2).

Sin embargo, además de echar mano de estas nuevas disciplinas, existe la Escenotécnica, también en referencia a las artes escénicas, pero en su significado más amplio, contribuye a la creación del espectáculo o de la representación como, recitación, movimiento, creación, realización de la escena, iluminación, invención y maniobra de máquinas y organización en general. En particular, el término es usado para indicar solamente la parte escenográfica y mecánica de una acción escénica, con exclusión de todo lo que son parlamentos y movimientos de los intérpretes. En este aspecto comprende el arte de imaginar la escena, pintarla y construirla, como escenografía (término que definiremos más adelante); es el arte de inventar máquinas y maniobrarlas, como mecánica; el arte de iluminar actores y escenas, como luminotécnica; el arte de diseñar y realizar el vestuario y el amueblado de la escena, como decorado; en una palabra, la organización total del decorado, yendo de la construcción del escenario al desarrollo del espectáculo. La historia de la escenotécnica coincide en consecuencia con la historia del escenario y de los medios de expresión teatral.

Lo anterior, es con referencia concreta a nuestro estudio ya que el uso generalizado de neologismos ayuda a la mejor descripción y especificidad de cada época.

Ahora bien, se hace necesario diferenciar tres términos - comunes con el fin de evitar confusiones: "Decorado", "Escenografía" y "Dispositivo escénico".

DECORADO, por definición, es aquello que en escena configura el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos. Se confunde simplistamente con el telón de fondo, por lo general en perspectiva ilusionista. Según las diferentes tendencias escénicas (del arte escénico con referencia a la escena como espacio) resulta demasiado limitado por lo que se prefieren escenografía y aún más, dispositivo escénico.

De acuerdo al diccionario, el término ESCENOGRAFIA que deriva de skene, tienda, es el arte de poner en perspectiva un objeto, y a la vez el arte de pintar decoraciones escénicas; sin embargo el término escenografiar, como tal, es una invención relativamente moderna y algo más compleja si se observa más detenidamente. Resulta entonces en la ciencia y método del escenario y espacio teatral, es más que decorado al superar la noción de ornamentación y envoltura. Deberá ser un efecto tri-

dimensional además de su dimensión temporal. Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado en el telón de fondo, la escenografía pasa de la pintura a la escultura y la arquitectura. Corresponde a la transformación de profundidad de la comprensión del texto y su representación escénica.

Por otro lado, DISPOSITIVO ESCENICO, que en las últimas - décadas ha sustituido, escenografía y decorado, indica el cambio de escena, por un lado, decorado se instala desde el co-mienzo hasta el fin de la obra; en cambio en la escenografía - se disponen las zonas de representación con sus objetos según la acción a representarse y no vacila en variar esta estructura en el curso del espectáculo. En consecuencia el dispositivo escénico permite visualizar las relaciones actanciales (3), es decir, las fuerzas motrices de la vivencia y su papel en la acción, facilitando las evoluciones gestuales de los actores. - Además presupone una concepción ideológica de la transformabilidad del espacio social y del medio humano, reposa en una convención de representación y en una sobreteatralización de la - escena. Luego entonces, escenografía siendo el arte y la técnica de crear la escena para una representación teatral incluye al decorado y deriva a dispositivo escénico.

Si bien es cierto que para el teatro no es esencial más -

que la trilogía autor-actor-espectador, siempre se ha servido de ciertos dispositivos escénicos ya sea para ilustrar como anteriormente se pensaba, o para iluminar, de acuerdo a la concepción moderna, la representación.

Es decir, la escenografía debe ofrecer matices del texto y tender una conexión entre el espacio y el texto. Será entonces el resultado de una concepción semiológica (4) de la puesta en escena, con acuerdo a los diferentes materiales escénicos, buscando siempre la situación de enunciación más productiva posible, para leer el texto dramático y facilitar su comprensión y asimilación.

En seguida es indispensable delimitar en el espacio de un acontecimiento teatral, los lugares preestablecidos a cada una de las partes concurrentes, actores y espectadores; ya que mucho de la historia de la escena es la interacción espacial de ambas partes. Considerando previamente aparece el espacio dramático preestablecido por el autor dentro del texto y que es importante para la determinación del dispositivo escénico, de acuerdo a la estática escénica-histórica y que el espectador completa con su imaginación.

A continuación encontramos el espacio escénico o el espacio perceptible por el espectador en el cual evolucionan los -

personajes y las acciones, específicamente la escena (5) y que incluye lo que llamamos escenario, es decir, no sólo la plataforma tras el arco del proscenio (en la escena a la italiana) (6), sino también las zonas adyacentes esenciales para el adecuado uso del escenario propiamente dicho (fosas, telares, galerías, maquinarias, bambalinas, vestidores, etc.), es decir, toda superficie detrás del proscenio o en su caso, en el centro.

Paralelamente aparece el espacio escenográfico que abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores, se define por la relación entre ambos por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta - al público.

En el presente trabajo, es de primordial interés el espacio escénico por concretarse a la puesta en escena perceptible al espectador y que contiene una o varias escenografías organizadas en el espacio teatral (lugar, edificio, sala). Todo espacio dramático necesita materializarse en un espacio escénico - que le sirva y le permita mostrarse ante el público. Se hace - imprescindible una oposición física entre sala y escena para - desarrollar el conflicto y la confrontación. Así los tres espacios que permanecen divididos eternamente, plantean la discusión de la previa existencia de la escenografía o de la drama-

turgia. Sin embargo la inquietud ideológica que surge en el teatro nace primeramente y de ahí se adapta al espacio escénico.

En estas circunstancias cada teatro ha escogido en su tiempo, su espacio y su escenografía, distinto siempre y a la vez de acuerdo al mismo principio: actores-espectadores.

En todas las épocas dicha relación ha versado sobre dos variantes: si aceptamos el origen ritual del teatro, el círculo alrededor del cual se encuentran los espectadores y donde no se exige ni se presenta una perspectiva única; y posteriormente, según el modelo griego de un frente a frente y con él, las leyes de la óptica y el ángulo como medio de relación entre público y escena, y que seguidamente evoluciona en la escena a la italiana, donde la acción y los actores están limitados a un cuadrado abierto frontalmente a la mirada abierta del público, se organiza el espacio según el principio de distancia, de simetría y la reducción del universo a un cubo por medio de perspectiva e ilusión. Entonces la combinación de los dos principios -el círculo y la línea; los celebrantes-actores y la mirada-, produce todos los tipos de escena y relaciones en el teatro, sin que jamás se haya impuesto una sobre la otra, sino más bien un interminable juego con el mismo.

Finalmente "escenografiar" es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio dramático y el escénico, estructurando cada sistema en sí mismo y en función del otro. Es relacionar los materiales escénicos en interdependencia para lograr una vivencia teatral e interiorizarla, convirtiendo a la escenografía en un medio artístico muy rico y completo en sí mismo.

Habiendo aclarado las nociones básicas de la escenografía se pasará a la historia propiamente dicha del espacio escénico comenzando por un estudio sobre los orígenes del teatro y los dispositivos escénicos más primitivos. Sin embargo, cabe aclarar que en la parte histórica se efectuará el análisis en el siguiente orden:

PRIMERO.- La definición de espectáculo para ese periodo.

SEGUNDO.- Determinación de los espacios:

- a) espacio teatral, es decir la forma arquitectónica del lugar.
- b) espacio escénico, con especial énfasis en las artes de la representación (pintura, acústica, etc.), dispositivos escénicos y puesta en escena.
- c) espacio dramático, en cuanto a su vínculo con la escena.

d) espacio escenográfico, definiendo la relación sociológica específica, es decir, ¿cómo se dio ese tipo de teatro?

TERCERO.- Y finalmente los artistas que influyeron en la escena, ya sean autores, artistas plásticos y escenógrafos.

Para terminar, en el siguiente capítulo que se ha llamado "Optica teatral" se analizarán en primer término los mismos elementos que en la historia y de acuerdo al mismo orden sólo que ahora como fundamentos básicos ya sea para el montaje de una obra o como guía de análisis crítico de una puesta en escena actual. Posteriormente aparece una relación de las artes plásticas con las escénicas, en cuanto a cualidades plásticas, como son: unidad espacial, equilibrio, color, ritmo y dinámica. Para terminar con el vínculo actual entre escenógrafo y teatro.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) "PUESTA EN ESCENA" es el arte de proyectar en escena lo que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en la trama. En acepción amplia designa el conjunto de medios de interpretación escénica, decorados, iluminación, música y actuación, restringidamente designa la disposición en cierto tiempo y espacio de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática.
- Pavis, B. Diccionario de teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología (Tr. Fernando del Toro), Barcelona, Ed. Paidós -Ibérica) 1980; p. 384.
- (2) ESCENOLOGIA: neologismo de principios del s. XX. Ciencia de la puesta en escena. Designa su aparición como arte autónoma y como conjunto de técnicas de representación decisivas para la interpretación de la obra. Ibid, p. 13.
- (3) ACTANCIALES: en referencia para visualizar las fuerzas del drama y su papel en la acción.
- Pavis, B. Op.cit., p. 13.
- (4) SEMIOLOGIA: conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, conocer

sus vínculos y las leyes de su encadenamiento. Es decir, se preocupa por la localización del sentido.

Ibid, p. 440.

- (5) ESCENA: el término escena, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido; la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción y finalmente el segmento temporal en el acto. Pavis, B. Op.cit., p. 171.
- (6) Por diferenciarla de la escena cerrada o ritual.

C A P I T U L O I

ORIGENES DE LOS ELEMENTOS ESCENICOS MAS
PRIMITIVOS EN EL TEATRO

Trátase de determinar en los orígenes del teatro, de acuerdo a razones científicas, metafísicas, sociológicas, la importancia de los elementos escénicos más primitivos, como son: la definición espacial, el vestuario, la máscara, etc., y que han persistido como parte esencial del espectáculo teatral.

Transitando de la magia, al rito, al mito y a los primeros espectáculos *parateatrales* (1) llegamos a la representación dramática propiamente dicha; para terminar con la espectacularidad actual.

(1) PARATEATRAL: Evento espectacular sin llegar a la definición de teatro. Fenómeno espectacular que ocurre fuera del escenario tradicional, posee sus propios instrumentos, técnicas y espacios. Apud. "El cerebro ritual". Seminario de Investigaciones Etnodramáticas. Rev. Escénica, Rev. de teatro de la UNAM. Núm. 10, Epoca I (Enero-marzo 1985), p. 4.

Según Artaud:

"Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser o necesidad primordial del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización, o mejor, la exteriorización de una especie de drama esencial y en él a la vez, de una manera múltiple y única, los principios esenciales de todo drama". (2)

Y más adelante:

"Es necesario creer que el drama esencial, la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la creación, el de la dificultad y del doble, el de la materia y la materialización de la idea". (3)

Así el teatro significa, fundir, materializar el eterno conflicto entre materia y espíritu, entre idea y forma, entre concreto y abstracto.

(2) ARTAUD, A. El teatro y su doble. España, EDHASA, 1988, p. 57.

(3) ARTAUD, A. Ibid., p. 58.

La tradición nos dice que el teatro nace del impulso ritual del hombre pero ¿cómo es que lo logra? El ritual entraña una conducta difícil de explicar, por medio del fin que los participantes desean obtener. Esta conexión indirecta entre acciones y resultados es un desconcertante aspecto del ritual, común tanto en animales como en seres humanos. Dicho factor común es que la forma tan elaborada en que la acción se efectúe es tan importante en sí o más que el efecto buscado, y se diferencian, en que los ritos animales son *instintivos* (4) y los humanos han de ser aprendidos. Existen varios tipos de ritos, para nuestro propósito aparecen primeramente los que se encuentran en el nivel de las necesidades y protección de las fuerzas naturales. El hombre primitivo mediante el hallazgo del movimiento rítmico pudo adquirir conciencia de su individuación y vulnerabilidad ante el exterior, pudo lanzar su cuerpo a la búsqueda de la unidad, el equilibrio y la armonía expresiva de todo su ser, además en la búsqueda total de movimientos liberadores descubrió para su conocimiento sus cualidades histriónicas. En el principio debió ser la pura danza de manera mimética o de *forma imitativa* (5) ya que simulaba -

(4) INSTINTOS: Estímulo natural como conjunto de acciones y reacciones primarias, "primitivas", no conscientes. En referencia a la supervivencia y procreación en el mismo nivel, ya sea en animales, como en humanos. FERRATER, M. Diccionario de Filosofía Abreviado. - Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1978, p. 235.

(5) MAGIA IMITATIVA. Frazer, J. La rama dorada. México, F.C.E. 8a. reimpresión, 1982, p. 35.

ser el objeto a cazar, vestido con algo parecido a la *Diphthera*. (6) A través de una gran pericia mímica-gestual, alcanzando el efecto deseado. En esencia es ya un objeto protodramático que se definirá sólo más tarde en las ofrendas mítico-rituales del siguiente estadio cultural. Donde el acto dramático ya se definirá como juego de simbolización compartida, la norma es la ley de simulación o ficción y su dominio es el campo de lo imaginario.

Magia es el primer intento metodológico del hombre en la búsqueda de ese ordenamiento reasegurador, que le facilite la vinculación entre su microcosmos y el macrocosmos. En el momento de la primera división del trabajo, en la que aparece el mago o actuante, se instituyen los más primitivos dispositivos escénicos, que serán el espacio teatral, la vestimenta, la máscara, los tocados, los bastones, los instrumentos de música. De la magia sobrenatural se pasó al rito, éste que en su esencia, simboliza y reproduce la creación. Por ello los ritos se relacionan con los ornamentos simbólicos. La lentitud de los movimientos rituales en las ceremonias tiene íntimo parentesco con los movimientos astrales. De otro lado todo rito es una cita, es decir, una confluencia de fuerzas y ordenaciones; su sentido surge de la acumulación y de la combinación de esos po

(6) DIPHTERA: manto cretense formado por una piel de animal o tejido de lana que cubría los hombros. RUIZ LUGO, M. Glosario de términos de arte teatral. México, Ed. Trillas, 1983, p. 2.

deres conciliados.

Una característica esencial del rito propiamente mágico, una vez salido de la esfera de lo individual, es su posibilidad de ser compartido en una celebración. Dándose en medio de un grupo humano participante, en cuyo eje el celebrante del rito mágico, ejecutaba minuciosos actos, es decir, el mago encarnaba el rito en sí mismo.

En muchas ocasiones la carga de *PATHOS* (7) desembocaba en el encarnante y por consiguiente en una mala distribución de la energía afectiva en el grupo que lo circundaba, promoviendo ineludiblemente, fenómenos de conmoción, verdaderos - cortos circuitos interpsíquicos en el grupo participante o intrapsíquicos en el encarnado, lo que se resolvía por medio del sacrificio o de la alineación de la extranjería para lograr la catalización necesaria, surge de este modo el papel de víctima propiciatoria *PROTAGONISTA* (el que agoniza originariamente).

En algunas comunidades de este *Pathos* concentrado se fue derivando en animales y objetos que cumplían su función de válvulas de escape y que además resultaban mucho más económicas y

(7) *PATHOS*: sufrimiento psíquico, distinto del dolor sensorial. Aplicado a situaciones especialmente dolorosas en la vida o de la literatura dramática. WARREN, H.C. Diccionario de Psicología, México, F.C.E., 1983, p. 260.

sustituyen por la HIPOCRISIS,⁽⁸⁾ el hombre de la sociedad - real primitiva tuvo que advenir de lo mágico para insertarse - en el pensar mítico de lo presimbólico a lo simbólico de lo - ahistórico a lo protohistórico. Sólo con el advenimiento a la razón mítica, el acto mágico fue mutando a las formas más evolucionadas de la representación ritual dramática.

El mito aquí referido de (mitos, fábula) conforma un relato de los tiempos fabulosos y heroicos, es una síntesis simbólica que da una cosmovisión totalizadora, es estático, absoluto e inmemorial. Posee cuatro funciones: a) FUNCION METAFISICA O MISTICA.- Para reconciliar su conciencia con una previa condición a sus existencia; b) UNA FUNCION COSMOLOGICA.- Para poder situarse dentro del universo; c) FUNCION SOCIOLOGICA.- Para mantener un cierto orden social; d) FUNCION PSICOLOGICA.- Ayudar al individuo a entender su transición en la vida y aceptar la muerte. (9)

En las condiciones anímicas mencionadas, la conciencia mítica, la relación mito-ofrenda y el mito marcan el camino de una conciencia mítica totalizadora que ya incluye una teogonía; entre más lejana y repetitiva la encarnación es un "como si" -

(8) HIPOCRISIS, de Hipocrités, engr. dos acepciones: 1. Simulador; 2. Aquél que está debajo del ropaje. Ambas aceptaciones se complementan para el tema. Apud. MENEGAZZO, C.M. - Magia, mito y psicodrama. Argentina, Ed. Paidós, 1981, p. 61.

(9) CAMPBELL, J. Mythological themes in creative literature and art. Apud. *Ibid.*, p. 80.

y cuestión de creencia, de fe, pero toda creencia religiosa - puede y deja lugar a la duda correspondiente, donde una nueva relación axiológica provoca la conquista del logos y casi inmediatamente el nacimiento de una historia personal, de ideología y valores propios que con el nuevo orden social dentro de la POLIS conjuntarán el nuevo pensamiento dramático.

Este último contendrá todos los elementos primitivos (la magia, el rito, la ceremonia, etc.) y siempre constituirá la misma función: reconciliar en el hombre su Pathos con el cosmos.

Consideremos ahora lo siguiente: Si el brujo o mago en una sociedad primitiva debía conducir una ceremonia, era su obligación conocer cómo comunicarse, de la mejor manera posible, con las fuerzas sobrenaturales, con los dioses, con los ancestros, por medio de designios especiales, como el clima, condiciones geográficas, incluso las vísceras de un animal, y por consiguiente, organizar y administrar el rito; para nuestro lenguaje sería un protodirector.

Lo primero a considerar sería el espacio, ya fuera un paraje, un lugar que permitiera el círculo, es decir, con un eje central (axis mundi) en cuyo alrededor participan los celebrantes, para poder polarizar todas las energías necesarias. No se trata de un espacio construido sino preservado, señalado, mas no estructurado.

La ceremonia mágica o religiosa es entonces inseparable de la polarización que opone una zona sagrada prohibida, a un espacio profano; inseparable igualmente de los intercambios - que se establecen entre los dos campos: el público en resumi-- das cuentas, acaba, concluye el acto mágico o sagrado dotándo- lo de existencia: se le ofrece una gramática cuya sintaxis él conoce y su polarización en dos zonas distintas, permite la - realización de esta síntesis creadora, la del mago y la de la tribu. De la misma manera puede decirse que no hay teatro sin delimitación de un lugar escénico, cualquiera que sea la forma, el cónclave mágico se restituye.

"En el trance, el chamán se sirve de todos los medios mágicos y artísti-- cos posibles; es a menudo y sobre to do en los tiempos primitivos un au-- téntico artista". (10)

El evento parateatral primitivo se sirvió de los medios extracorporales propios del arte más desarrollado. Cada danza ritual incluía un vestuario apropiado, ya sea disfraz de ani-- mal, el digno tocado emplumado o en su caso la máscara apropia da.

La máscara siempre puede significar protección, oculta--

(10) CIRLOT, J. Diccionario de símbolos. Barcelona, Ed. Labor, 1982, p. 127.

miento, transformación, el no ser, el otro. Puede ser distintiva o unificadora, es decir, enmascarando para perderse en la - masa, o distinguiendo el carácter sobre todos. La máscara del dios es la ilusión del mundo fenoménico. (11) En las representaciones sagradas, la máscara indica las fuerzas naturales en las deidades representadas, en otras ocasiones simbolizan las características personales que son normalmente cubiertas en la personalidad externa.

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que sólo se modifica lo bastante para ser ya "Otra cosa". Siempre tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es, a lo que se - - quiere ser, además de completar la ilusión. El portador de la máscara pierde su identidad, es literalmente poseído por el es píritu de aquéllos a quienes encarna.

El vestuario no es sino un disfraz definido como reflejo, complementando a la máscara como "Aspecto distinto" que las co sas y seres expresan en el mundo con su individualidad, tenien do sus raíces en la unidad primordial originaria. Así, cada - parte se disfraza para constituir un aparente autónomo. Con el

(11) FENOMENICO: aquello por lo cual la verdad se manifiesta.

vestuario, se amplía el radio de acción para la improvisación. Siendo tan antiguo, es aquí, precisamente en el rito, en la ceremonia, que toma su carácter de que "el hábito hace al monje".

Respecto a los accesorios, encontramos bastones y tocados emplumados, signos de mando, joyería simbólica, además, en contraremos los efectos musicales que propiciarían la danza y la armonía en los parlamentos o rituales para relato del mito.

Es importante considerar que el teatro puede darse sin escenario específico de un solo tipo, pero la actuación conlle va desde tiempo inmemorial, la caracterización adecuada.

Las razones sociológicas devienen siempre de la caracterización más fundamental del hombre que aprendió a dramatizar todas las acciones de su existencia. La evasión del problema básico de su conciencia personal, al encontrarse a solas con el sentido de su propia vida, convirtiéndose en un ser sin guía ni desarrollo. Unicamente con ciertas funciones de supervivencia descubre el más allá, lo inalcanzable y sin embargo, es la esperanza de permanecer y de poder, lo que bajo otro aspecto provoca el drama.

Así, quien puede superar la noción mágica que posee, es sólo un ser de la tribu. Del mago dependerá la caza y la cosecha, más tarde, en última instancia la protección de la vida misma. Es una relación de dependencia necesaria en la conviven

cia rural. El chamán a su vez obtendrá su subsistencia; que viene a clarificar otro aspecto del fenómeno. Según J. Duvignaud: "En el seno de sociedades escasamente desarrolladas, según el tipo de objetivo que busquen, al que pertenecen, ¿no serían la representación y los actos de posesión que la acompañan, más bien, el medio de llevar a cabo su plena realización?" y más adelante comenta: "nosotros no comprendemos el sentido de los comportamientos no humanos sino en el momento en que ellos se teatralizan y esto, poco tiempo además. Nuestra propia existencia o digamos más bien, la cultura es una representación teatralizada de los intintos y las pulsiones".

La aceptación de la magia en el rito supone, evidentemente, una delimitación de los papeles cuidadosamente establecidos en la trama de la sociedad, y cuyo fin es realmente práctico. Esto es lo llamado "*carácter prometeico*" (12) de las sociedades históricas o la capacidad de elevarse hasta actos colectivos que comprometan al grupo y que provoquen una intervención real en la trama de la vida colectiva. (13)

La diferencia entre la situación dramática y la situa-

(12) CARACTER PROMETEICO: Carácter prometeico de las sociedades históricas o la capacidad de elevarse hasta actos colectivos que comprometan al grupo y provoquen una intervención real en la trama de la vida colectiva. GRIVITCH, G. Apud. en Duvignaud. Espec-táculo y sociedad. Caracas, Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p. 22.

(13) Ibid., p.p. 20-24.

ción social, estriba en el hecho de que una representa papeles sociales con miras a afirmar su dinamismo o al menos a prepararse a éste y modificar sus propias estructuras en función de tal dinamismo mientras que la otra representa una acción más - de carácter simbólico, que para realizarla efectivamente.

La frontera entre el teatro y la vida social, pasa pues por esta sublimación de los conflictos reales. La ceremonia - dramática es una ceremonia social diferida, suspendida. El arte dramático sabe que florece al margen de la vida real y sin embargo, por ella y para ella.

Otro aspecto a considerar es la irrupción de la dramática propiamente dicha dentro de la ciudad, lo que significaría la ruptura entre necesidad de subsistencia y respuesta al - - Pathos. Es en cierta forma una ruptura, ya que llegan no solamente a rencarnar el protagonista dentro de la comunidad. Ahora en la sociedad ideológica citadina, éste pasa a ser nada - más que un actor y se distancia del grupo al subir a un escenario y se muestra. A los otros les queda como única posibilidad, permanecer como espectadores y participar únicamente mediante determinadas identificaciones con lo que está ocurriendo en el escenario.

Como se ve, fundamentalmente en este proceso de transformación, el rito sagrado pierde definitivamente una gran posibilidad, se traiciona en su esencia y se transforma poco a poco

en espectáculo. Es interesante anotar que al avanzar el tiempo, la tragedia en los grandes periodos dorados del teatro, corresponde en sencillez visual y en la concentricidad espacial de origen ritual. Es decir que lo efectivo corresponde al libre tránsito de energías entre actuante y espectador. Según Artaud, es el rescate de "ese cónclave mágico" el que quizá diera una nueva oportunidad al espectáculo teatral.

C A P I T U L O I I

HISTORIA DE LA ESCENOGRAFIA EN EL TEATRO OCCIDENTAL

GRECIA

Si ya se ha comentado, que de una tradición mítica se alcanza una visión totalizadora de la realidad a través de la religión y ésta, por cuestión de fe es susceptible a la cuestionabilidad para alcanzar la ideología, se desarrolla lo que finalmente definimos como dramática.

La tragedia es una forma evolucionada y tardía de las representaciones dramáticas míticas.

Aristóteles dice que la tragedia nace del diti--

rambo, himno coral en honor a *Dionisio*, ⁽¹⁴⁾ Dios de la viña y el vino, de la ebriedad y del delirio místico, en cuya fiesta de gran valor social, por considerarse válvula de escape, se funden ambas tradiciones y als dramatizaciones de su rito se van transformando poco a poco, haciéndose más complejo.

La forma del ritual se celebró y evolucionó al paso del tiempo siempre al final de la cosecha y principio de la primavera, que posteriormente configuraron las fiestas Menádicas y Bacanales. Se trataba de danzas corales que iban precedidas -

(14) DIONISIO, el último de los dioses olímpicos. Hijo de Zeus y Sêmele, hijo de Cadmio y Harmonia. Hera, celosa, provoca la curiosidad de Sêmele para que pueda ver a su amante en todo su esplendor. Zeus le concede el deseo y es fulminada por el rayo divino. Pero Zeus salva al niño del cuerpo materno y lo mete en su pierna, donde a su debido tiempo nace perfectamente formado. El joven Dionisio, "el dos veces nacido", fue encargado a nodrizas: primero a Ino, muerta por Hera y convertida en la diosa Leucothea (diosa blanca) y, segundo, ninfas del monte Nisa donde descubre el uso del viñedo. Posteriormente, el dios es enloquecido por Hera, pero lo purifica Cibele (Rhea) diosa de la tierra, madre de los dioses y de culto orgiástico encontrando expresión en la violencia, lo que le conecta al dios; tercero, Licurgo no lo recibe bien, el dios escapa pero captura a las bacantes, mujeres que seguirán al dios celebrando sus ritos. El dios en venganza, enloquece al rey y éste creyendo que corta el viñedo, se cercena y su reino es castigado con la esterilidad; hasta que el rey es despedazado por sus súbditos. De Tracia, -- Dionisio fue a la India, de donde regresó acompañado de una procesión triunfal en una carroza decorada con hojas de vid y jalada por panteras. Sus acompañantes eran los silenos y bacantes, sátiros y otros demonios fertilizadores, como el dios Priapo, finalmente regresó a beocia la tierra natal donde deseaba introducir la bacanal en Tebas, donde reinaba Penteo. Durante esta fiesta el pueblo especialmente las mujeres cayeron en delirio místico y corrían hacia el bosque enloquecidas. El rey prohíbe el rito. Pero recibió el castigo de que su propia madre, Agave, en su fiebre religiosa lo despedazara con sus propias manos, confundiendo con un fauni. Dionisio demostró sus poderes en Argos, de manera semejante enloqueciendo a las dos hijas de Proteo que vagaron por el bosque creyendo que eran vacas. Finalmente, Dionisio bajó al Hades por su madre Sêmele que regresó al Olimpo con él.

por una solemne procesión que salía de la ciudad y terminaba - en el centro de la orquesta, en el sagrado recinto de Dionisio. Su punto culminante lo constituía el carro festivo del Dios, - que venía en último lugar tirado por dos sátiros, una especie de barca de ruedas (Carrus Navalis) en la que viajaba la im- - gen cultural de Dionisio o un actor coronado de pámpanos. El - carro naval, evoca la travesía marítima del Dios. (15) Silenos, Sátiros y Ménades, formaban el cortejo, a través de la danza y el canto alababan a Dios. Los sátiros fueron imaginados como - seres mitad hombres y mitad bestias salvajes; simbolizando así, la mística fusión del hombre con la naturaleza. Es evidente su - poner que por el disfraz del animal sacrificado se asimilaba - el poder de las divinidades. Las Ménades a su vez, simboliza-- ban la frenética voluptuosidad, directamente relacionada con - el propiciamiento de la fertilidad.

Sin embargo los griegos sabían que el dolor genera ale-- gría, y que el éxtasis trae el recuerdo de la agonía por la - conciencia de una irremediable pérdida. Dionisio era entonces también un Dios del dolor, lo que le permitía canalizar su - - Pathos, expresarlo y representarlo.

Entonces, de una celebración espontánea se alcanza una -

(15) ORTEGA y GASSET. Obras completas. 12 V. Idea del teatro. Madrid, Alianza Ed., 1983, - V. 7, p. 486.

celebración religiosa, ordenada, ahora se entonaba litúrgicamente el ditirambo, que de ser una canción improvisada en honor al Dios, pasó a convertirse en himno coral, con música lo que era acompañado por el sacrificio de un cabrito. Si los atuendos simulaban machos cabríos cantores, recibe el nombre de Tragedia, literalmente "*Canto del macho cabrío*". (16) El cabrío ya fuera por ser animal lascivo o destructor de la viña. Dicho canto era una verdadera lamentación, mas el mensaje mítico ya consistía en una versificación, en recuerdo de las fiestas primitivas.

Las grandes fiestas dionisiacas, invitan y premian a los autores teatrales que con las leyendas de los antiguos Aqueos, el Corifeo, el coro y un reducido número de actores que aumenta tímidamente desde el protagonista al deuteragonista y finalmente el titragonista, respetando siempre el mito y como único recurso su inventiva poética, dan vida a las tragedias.

De este modo, el mito, al cobrar plena encarnación corpórea, alcanza su máximo contenido espiritual, de una catarsis ética activa en la danza y cantos dionisiacos, pasa a una pasiva, donde ahora el protagonista es único, sólo un actor que se

(16) Del griego Tragos + odes, canción del macho cabrío. Pavis, B. Diccionario de Teatro: - Dramaturgia, Estética y Semiología (tr. Fernando del Toro), Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1980, p. 516.

distancia del grupo, sube al escenario y se muestra. A los - - otros les queda como única posibilidad permanecer como espectadores y participar únicamente mediante determinadas identificaciones con lo que está ocurriendo en el escenario.

El espectáculo entonces para los griegos, nunca se separa de su origen ritual religioso, su conexión con el culto dionisiaco-apolíneo se conservó intacto siempre, desde el principio hasta el final, la representación dramática se conservó - adscrita a las grandes fiestas religiosas, nunca fueron una diversión ordinaria de la vida cotidiana. (17) No es pues, un espectáculo más, sino una verdadera celebración catártica canalizada hacia las bellas artes.

Para Aristóteles:

"El espectáculo seduce el alma, pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores, e incluso añadiría que con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje, que la de los - poetas". (18)

(17) HAIG, A.E. The attic theatre, Apud. Ortega y Gasset. Op. cit., p. 474.

(18) ARISTOTELES. Poética (Comp. González Pérez, A. Madrid, Ed. Nacional, 1982, p. 72.

Si bien es cierto que para el tiempo de Aristóteles los grandes trágicos habían perecido y comenzaba la preeminencia - del espectáculo, sin embargo el filósofo le da su lugar dentro de la celebración al arte del montaje.

Ahora bien, existen muy pocas referencias de manuscritos al espacio teatral, donde se representaba originalmente. Los - teatros que hoy quedan en pie son de construcción posterior al siglo V a.C., por lo que los estudiosos han hecho ciertas infe- rencias de las anotaciones e incluso frases de las obras mis- - mas de la Poética de Aristóteles y los posteriores trabajos de Vitruvio y Polux, además de las excavaciones arqueológicas mo- dernas.

Primeramente debió de ser una plataforma muy reducida de madera de forma rectangular de 5 a 7 metros de largo. Poste- - riormente alargándola a 30-35 m. se le llamó LOGHEION y con - ella surge la introducción al segundo actor "Antagonista" ⁽¹⁹⁾ y para facilitar el cambio de máscaras fue necesario un refugio, una pequeña choza o cabaña también de madera llamada SKENE (vo cable que dará origen a escena), contra la que se apoyaba el - tablado. Ante ella, perpendicularmente se apoyó la ORCHESTRA,

(19) ANTAGONISTA: por oposición al protagonista, personaje principal de la obra dramática. Se denomina así al que se enfrenta con él, desde el punto de vista de la acción, el carácter, etc., como a través de la palabra, es decir en el diálogo. Apud. Diosdado, Ana. El teatro por dentro. Barcelona, Ed. Salvat Editores, 1981, p. 7.

idéntica en área a la usada en las danzas primitivas. Durante la edad clásica, el teatro fue de madera, incluso las hileras de bancas sobre la colina cuando el público se hizo más numeroso. Se trataba de un instrumento, no un monumento. Desde luego no sobreviven los teatros de esa época, son las ruinas de los primeros teatros de piedra que se comenzaron a construir en el siglo IV, que dan idea de la primera forma.

El teatro griego siempre fue una estructura al aire libre, cuyo eje central fue la orchestra (del griego argeo, lugar de la danza) en medio del cual se situó el THYMELE, el altar del dios. Alrededor de la orquesta formando una especie de herradura se situó el THEATRON (de Theomai, ver; donde se ve) siempre sobre la pendiente de una colina o KOILON (CAVEA en latín) donde colocaban las graderías talladas en piedra (anteriormente, quizá fueron de madera y cuando alguna vez se vino abajo una, por el peso cambiaron al material pétreo) dispuestas en semicírculo siguiendo la circunferencia de la orchestra. Las escalinatas que ascendían del coro al Theatrón se llaman Kerkides y los pasillos horizontales, Diazomata que dividen en sectores circulares céntricos. Las gradas inferiores o PROEDRIOS, estarían reservados en calidad de localidades oficiales a: sacerdotes de Dionisio, funcionarios, jurados, CHOREGAS y ARCHONTES.

El público como hoy lo conocemos que asiste a una fun-

ción, no existía entonces. En Grecia, la misma estructura del teatro le permitía por medio de sus arcos concéntricos, observar el mundo cultural en su totalidad e imaginar que él como individuo y público, era parte del coro. Este como espectador ideal y como el único poseedor del mundo visual en la escena - que llegaría a ser un elemento escénico muy importante.

Lo anterior puede ser una de las razones por las que el teatro griego alcanzó las proporciones que es capaz de contener, hasta 16,000 espectadores con perfecta visión y audición, ya en la Grecia Helénica.

Más adelante en el tiempo encontramos el PARASKENE rampa lateral de acceso al proskene (derivado del primitivo Logheion) y que servía generalmente para la entrada y salida de la maquinaria teatral.

En un principio la SKENE no tuvo nada que le diera carácter, aparte de la imaginación del actor, del público y del coro.

Andando el tiempo, su pared lateral que servía como fondo de madera adquirió decoraciones pintadas, o columnas y pilastras en mampostería fijadas a él. Fue dotada de tres grandes aperturas, la central para el protagonista y las otras dos para personajes menos importantes. Posteriormente se le añadió una segunda planta, la EPISKENION, la que se utilizaba para -

los dioses-actores y el sostén de las poleas de la maquinaria.

Se ha propuesto que debido a la frecuente interacción entre coro y actor, el Proskene no tenía más de unos cuantos escalones de elevación sobre la orquesta. Sin embargo, el de los tiempos Helenos, era aproximadamente de 3.60 metros de alto.

Un supuesto necesario para esta vivencia colectiva era la magnífica acústica del teatro al aire libre. El más mínimo susurro llegaba hasta la localidad más remota:

"El teatro de Corinto es uno de los mejores de Grecia, tiene capacidad de 18,000 espectadores sentados y - hasta en la última fila es posible oír el menor suspiro del escenario". (20)

La acústica como parte de la arquitectura teatral, era admirable. Los arquitectos griegos buscaban el emplazamiento exacto para sus teatros, de manera que el propio paisaje sirviera de emplazamiento.

De la interacción de estos postulados físicos, el teatro griego se desarrolló del Logheion, aumentando en altura en los

(20) RENAULT, M. La máscara de Apolo. (Tr. López Cruz, Federico) Argentina, Ediciones Selectas, 1967, p. 29.

siguientes periodos, con su pared trasera como reflejante y el suelo pavimentado de la orquesta. También ya que no era un espacio cerrado, la oportunidad para el eco era pequeña y la reverberación o interreflexión debido a la oposición de superficies no existía, no había pérdida ni confusión. Además utilizaría el actor, los coturnos y una especie de megáfono en la máscara junto con el vestuario. Sin embargo, es conocido que en Siracusa "el teatro tenía una acústica muy defectuosa, causada probablemente por una desviación del nivel del escenario, y que había sido necesario instalar amplificadores, para que las voces de los intérpretes llegaran con claridad al auditorio, sobre todo la parte del mismo ubicado en las últimas filas de asientos. Algunos teatros emplean dispositivos huecos de bronce para proyectar el sonido, mientras que otros usan biombos de madera.

"Los acantilados se volvieron, en efecto, un hueco tibio apoyado en el talud y en el plano horizontal, para acunar el teatro que nacía reflejado en los enormes espejos de piedra que antes fueron gradas de madera, los asientos se hicieron funcionales y recogieron los movimientos del cuerpo". (21)

(21) PEDREIRA, L. La escenografía. Buenos Aires, Ed. Centro Educativo de América Latina, - 1977, p. 11.

El espacio escénico es conformado por el coro que entra a la orchestra por los PARODOS, que darán nombre a la primera parte de la tragedia, como prólogo. Este coro evoluciona en forma circular alrededor del Thymele, del sacrificado o del actor, frente a él está el proskene, propio para la evolución exclusiva del actor y detrás en la skene aparte del cambio de máscara, encontramos el decorado y el juego de la maquinaria teatral con todos sus recursos.

Como ya mencionamos, Aristóteles da su lugar al dispositivo escénico como parte de la representación, ya fuera cómica o dramática, incluso menciona a Sófocles como introductor de la escenografía, (22) como pintura en escena. Sin embargo no hay evidencia del uso de los dispositivos anteriormente a Sófocles, ya que él mismo al mencionar el uso de máscaras, prólogos, número de actores y cosas de ese tipo, no señala cuándo se introdujeron.

De acuerdo a las necesidades de las obras los poetas que eran en su mayoría los mismos directores, no sólo escribían la obra, sino que la visualizaban exactamente. Así, más que la pintura decorativa, hicieron uso de mucha maquinaria y sortilegios para resolver la trama y dar un mejor espectáculo. Dichos

(22) ARISTOTELES. Op. cit., p. 66.

aparatos, llamados MECHANAI o MECANOPOIOI eran los instrumentos obvios para escenografiar. En conjunto producían efectos maravillosos, como ejemplo tenemos, la roca de Prometeo, carros alados, rocas despedazadas por rayos, la tierra quebrada, el estruendo, etc., lo que requería de un gran ingenio por parte de los escenógrafos y creaba más efectividad.

Encontramos entonces el llamado PERIAKTOI, especie de bastidores unidos en forma de prisma triangular, que giraban apoyados sobre un pivote, pintados con colores vivos, merced al cual los espectadores podían ver lo que se encontraba en el interior de la obra, dando suntuosidad u horror, mostrando tres escenas diferentes. Proporcionaban además, entradas laterales a los actores, aparte de las ya mencionadas en la Skene.

También aparece el EKKYKLEMA, especie de plataforma móvil, rodante y giratoria que se adelantaba en el escenario por una puerta para mostrar de imprevisto algún suceso como un asesinato consumado, ya que dicha acción no estaba permitida dentro de la escena, lo que no se sabe bien es, si sobre un eje, o si entraban sobre ruedas como un vagón moderno. La palabra deriva de un vocablo que significa rodar.

El THEOLOGHEION, techo de la escena "lugar de los dioses" podía ser una plataforma muy alta para hacer aparecer los dios

ses -actores, en lugares elevados. Enseguida encontramos la - DISTEGIA, que simulaba torres y terrazas desde donde se combatía. También existió, especialmente para las intervenciones de desenlace o resolución, lo que Aristóteles llama DEUX EX MACHINA, ya más tarde, era una grúa que descolgaba un cesto desde - el techo de la escena, que traía ante el público a un dios capaz de resolver en un santiamén todos los problemas no resueltos. Según el filósofo debía intervenir sólo:

"Para lo que sucede fuera del drama o para lo que sucedió antes de él, sin que un hombre pueda saberlo, o lo que sucederá después y requiere predicción o anuncio". (23)

El MEKHANE, sistema de cuerdas y poleas para simular vuelo en los aires de un personaje, un héroe, los dioses, etc.

El constructor de la grúa debía preparar el arnés lo suficientemente fuerte como para soportar al actor, y a su vez - el contrapeso, exacto, que lo elevaría justo lo necesario.

Además, no solamente había dispositivos de elevación, si

(23) ARISTOTELES. Op. cit., p. 86.

no también de descenso, se trataba de unas escaleras de descenso llamadas CARONEAS y salir bajo-tierra y el ANAPIESMATA para elevar a los dioses desde las regiones subterráneas.

Por último encontramos un artificio acústico el BRONTEION para simular el ruido del trueno mediante el rodamiento de las piedras sobre un tambor de metal. El otro es óptico, el KERA--NNOSCOPEION que imitaba el fulgor del relámpago, eran antorchas sacudidas ante una superficie brillante. Más iluminación no era necesaria ya que las representaciones dramáticas se efectuaban por la mañana.

El actor griego tenía que ser un artista perfectamente adiestrado y sumamente versátil. Basaban su valía mucho en las cualidades declamatorias, vocalización, dicción, pronunciación, fonética, aun con todas las ventajas acústicas ya mencionadas. El vestuario dramático como en el origen, siempre fue utilizado para puntualizar ciertas cosas específicas sobre los caracteres.

El elemento más evidente, la piedra clave, era la máscara derivada de los primitivos maquillajes con que se iluminaban el rostro, ya fuera arcilla, *albayalde* ⁽²⁴⁾ y cinabrio.

(24) ALBAYALDE: Carbonato de plomo, de color blanco que se emplea en pintura, venenoso; produce saturnismo; es mejor que el blanco de zinc. / Causa terribles enfermedades a quienes lo manejan./

También usaban una falsa cara de lino, para los fieles en las fiestas dionisiacas. La máscara es el producto natural de los antiquísimos ritos. La razón de la máscara viene de personificar en el culto al dios o por considerarse indignos de mirarlo. La máscara teatral heredó de ello una especie de divinidad litúrgica que acrecentaba su poder sugestivo.

"Uno sabe, mientras actúa en escena que detrás de la máscara es su rostro el - que habla, el que interpreta. Pero esto es un secreto de uno y del dios". (25)

Se hacía primeramente de argamasa y al endurecerse se horneaba y se pintaba, posteriormente se usaban las de madera tallada y policromada; y finalmente de corcho.

El papel de la máscara teatral griega es que ésta representa lo idéntico, lo no subjetivo, mientras que oculta lo meramente relativo. El individuo desaparece detrás de ella para retornar a lo arquetípico y lo eterno. (26) Aunque el origen de la máscara es religioso, su uso vino a resolver varias dificultades prácticas.

Cabe aclarar que también existía la idea que nació de -

(25) RENAULT, M. OP. cit., p. 97.

(26) GRASSI, E. Arte y Mito. Buenos Aires, 1968, p.p. 10-121. Apud. Rubert de Ventos. La estética y sus herejías. Barcelona, algrama, 1980.

las heces de vino con que los participantes de las primitivas fiestas dionisiacas se untaban las caras. Tespis fue el primero en untarse la cara con maquillaje y luego en usar la máscara de lienzo.

Entonces además de facilitar su diseño, el que el actor desempeñara varios papeles, permitía enfatizar los rasgos y subrayar por medio del color las facciones trágicas o cómicas y hacerlas observables aún a grandes distancias. Además, explicaba el sexo, la edad y la condición social del personaje.

El actor, al ir cubierto, no permitía el movimiento fisonómico, tan sólo la vista atravesaba por una minúscula abertura. Algunos actores lanzaban por esos pequeños orificios, terribles miradas que reflejaba algo de vida sobre la impasible careta, lo cual no impedía que los trágicos griegos aludieran constantemente a las lágrimas que derramaban los personajes y a los rasguños con los que se herían las mejillas.

Debido a la inmovilidad de la expresión todo énfasis debía darse por la voz y lograr con ella consecuentemente todos los matices de dolor y alegría.

Las máscaras poseían una estructura interior correspon--

diente a la boca, especie de caja de resonancias o megáfono - llamado: BICNA, que producía el efecto de una amplificación de la voz y de los sonidos para que fueran potentes a la manera - de altavoces.

La máscara era pues el gran recurso de transformación, - la primera condición de toda representación dramática y de la que nunca se prescindió. Además, no sólo llevaba máscara el ac tor sino también el coro. Era una especie de protección que - ocultaba al hombre y de la que surgían los poderes naturales, divinos, denignos o malignos, por lo que el repertorio de máscaras era muy extenso: satíricas, grotescas, de cabezas de ani males, bisignificativas, es decir, mitad airada, mitad plácida. Tal fue su significado, que la máscara de mueca fija de llanto, simbolizó la tragedia mientras que la de la risa, la comedia, para siempre.

En la tragedia la máscara de elevada frente se acompañaba a veces de peluca y barba llamada ONKOS, especie de tocados en los cuales se ataban largas trenzas en lo alto de la cabeza, en las máscaras trágicas esta corona de pelo aumentaba la talla de los actores y el exagerado peinado les confería mayor -

eficacia actual. (27) Incluso si la condición real era heroica o divina, lo permitían, lo anterior era todavía más recargado; dando más rango y altura.

Completaba la caracterización el vestuario descriptivo - de la condición de los personajes, así como los adornos. Los - actores usaban túnicas largas confeccionadas, que llegaban has - ta los pies, llamadas KHITHON o CHITON, en su origen fue una - tela de lino blanca, después sería de cualquier otro tejido. - Tenía las mangas largas, confeccionadas en vivos colores, mis - mos que serían seleccionados más tarde por su símbolo. Esta tú - nica se sujetaba con un cinturón más arriba de la cintura, so - bre el pecho, dadas las anormales proporciones de las figuras. El coro llevaba una túnica de color blanco más sencilla que la del actor.

Otras túnicas más cortas, y sin embargo ricamente borda - das llamadas EPIBLEMAS (casuya o boneta), eran usadas. También estaba la CLAMIDE, capa corta sobre el hombro izquierdo y el - HIMALION, sobre el hombro derecho. Llevaban además un par de - almohadillas sobre los hombros, que daban la impresión de más

(27) Acto, actuar, de actuación.

volumen e importancia.

En último lugar, encontramos el COTURNO, zapato de suela muy gruesa con ligaduras, generalmente de madera o corcho y también con el mismo propósito de dar altura y delgadez. Era especial para los actores trágicos ya que el coro llevaba sandalias normales y el ESCARIN, zapato descubierto y suela delgada para la comedia.

Toda la maquinaria y dispositivos descritos eran utilizados con un extraordinario sentido del espacio. El actor se desplazaba y desarrollaba perfectamente. Los griegos tuvieron un sentido muy evolucionado del espacio exterior y su teatro fue un permanente espacio exterior. No tuvieron en cambio un concepto muy claro del espacio interior, se explica por el cielo, el clima. El diálogo, todo, era llevado al exterior. Por eso más que los grandes arquitectos que fueron, son escultores, y el teatro griego configuraba una posición, un emplazamiento perfecto.

En cuanto a la pintura como arte de representación siempre estuvo presente, comenzó con la pared de la skene, el fondo; siguió con el periaktoi y el cyclorama, hasta la máscara y el vestuario. Todo representaba un lugar de la Convención.⁽²⁸⁾

(28) ARNOTT. Greer scenic conventions, p. 124. Apud. KOTT, Jan. El manjar de los dioses: una interpretación de la tragedia griega. (Tr. Juan Tovar). Revista Escénica. Revista de Teatro de la UNAM. (México, enero-marzo 1985), p. 124.

Sin embargo, un dispositivo escénico muy importante en el teatro griego es el CORO, elemento enlazante entre el ritual y el drama, y que hará las veces de un decorado milagroso y fantástico.

El coro de la tragedia griega, no es de ninguna manera, lo que hoy conocemos como coro. Era humildemente un coro de sátiros en sus principios y que finalmente permanecen frente a la escena completa, con la acción que era básica y originalmente concebida como una visión. Esto es escenografía para los griegos:

"La visión relatada -el coro es la única realidad y generador de la visión, hablando de ella, cantándola, bailándola y finalmente relatándola". (29)

El milagro de la tragedia está a cargo del coro, es el que anuncia, ve y narra los sucesos fuera de escena, el que vive, los predice, los matiza, quizá en un comienzo debió ser realmente mucho mayor el trabajo de un coro que cuando va ganando su calidad de espectáculo el teatro, y con esto, el espectador pierde lo más valioso, el juego creativo de su imaginación.

(29) NIETZCHE, F. Op. cit., p. 65.

"Si el coro queda en el círculo central y cumple una función más que práctica, parte de ella es la vista del espectador, es el puente de unión entre pueblo y espectáculo, de ahí - la acepción de: *TEATRO/PUEBLO*". (30)

Por último analizaremos a los hombres que han pasado como innovadores de la escena teatral, aunque no sin dejar de reconocer a los que se perdieron en el anonimato y finalmente, - las anotaciones escénicas de los grandes trágicos y de un cómico: desde luego que en sus comienzos no eran utilizados todos los elementos explicados, sino que fueron evolucionando con la dramática misma. Fue Arión de Lesbos, que vivió alrededor del año 600 a.C. en la corte del tirano corintio Periandro, quien dispuso por primera vez ordenadamente a los "machos cabríos" - en forma de coro. Psístrato el sabio tirano de Atenas que en 534 a.C. hizo venir a Tespis de Icaria para que colaborara en las grandes fiestas dionisiacas. Este fue el primero en aparecer como solista ante el coro con el que mantenía una especie de diálogo, además fue el primero en pintarse la cara con el método más primitivo y después ponerse una careta de lino. La leyenda cuenta que viajaba en una carreta por toda la penínsu-

(30) PEDREIRA, L. Op. cit., p. 12.

la con sus sátiros, lo que no quiere decir que actuara sobre ella, en Atenas: aunque "El carro de Tespis" quedó como símbolo eterno del teatro.

Entre Tespis y el primer éxito teatral de Esquilo, transcurren 60 años, se conoce sólo a Frínico de Atenas, hijo de Polifrasmones que amplió la función del interlocutor, asignándole un doble papel y le hizo aparecer alternativamente con máscaras femenina y masculina. Las múltiples entradas y salidas que ello exigía, trajeron consigo una participación escénica en el transcurso de cánticos, subrayada por el cambio de vestuario y de la máscara. Esquilo predispone a continuación dos solistas y cuando Sófocles coloca tres actores, también Esquilo lo hace; introduce la máscara de madera y el coturno. Todavía usa el humilde tinglado de madera decorado con telas pintadas que eran sucesivamente montañas, casas, palacios, campamentos o murallas.

No obstante la modestia escénica se señala ya en tiempos de Esquilo, la presencia de un colaborador escénico, escenógrafo que se encargaba del diseño y de la pintura de las barras de madera y el revestimiento decorativo en tela.

Vitruvio, el teórico romano de arquitectura, le atribuye un tratado sobre la escena aparecido en 430 a.C., y posteriormente desaparecido. También se conoce a Apolodoro y Temócrito nombrados escenógrafos en el antiguo teatro griego.

Como ya explicamos, Aristóteles menciona a Sófocles como creador de los decorados escénicos. Si bien es cierto el enriquecimiento de la escena, tanto en materia de decoración como en actores. Entre las posibilidades que se ofrecían a los escenógrafos, además del enmascaramiento de la escena y los accesorios móviles, tales como los carros triunfantes y de guerra, - la escala de Caronte utilizada en las apariciones procedentes del infierno, los truenos, estruendos y ruidos de terremotos - para los persas. El introduce el tercer actor y por lo tanto - mayor juego teatral; con Sófocles se refleja la arcaica rigidez lineal de la máscara, dando mayor expresión. Eurípides comienza el teatro psicológico de occidente, se favorecieron los crudos contrastes del vestuario y de ambientación, además de - su predilección por el "Deux ex machina" ya que la demás maquinaria era de uso común. Aristófanes, para su comedia incluía - el theologeion. El coro mismo fue reduciéndose en funciones, - tanto que aumentaban las de los actores hasta ir desapareciendo.

El lugar de la representación de la comedia no difiere - mucho del de la tragedia. Las máscaras abarcan desde lo grotesco, lo animal, hasta el retrato caricaturesco. El coro ya desaparecido con Menandro en la comedia nueva, y ya entonces se - construye el segundo piso sobre la skene.

ROMA

Para Roma, la cultura teatral y el arte dramático de los griegos constituyeron siempre el gran ejemplo a seguir, incluso cuando el mundo romano irrumpió en el arruinado imperio - griego.

Sin embargo, la tendencia teatral de los vencedores latinos con su preferencia por el mismo al espectáculo, se expresó en el remodelado del espacio teatral y su escisión definitiva en cuanto a entrega y relación entre auditorio-escena, así como en el detrimento absoluto de la dramaturgia como tal. El teatro de Roma era un instrumento dirigido por la autoridad del estado. El teatro del imperio romano fue espejo de sus virtudes y de sus defectos. Pero más que lugar de las artes fue negocio del espectáculo.

Irónicamente la historia de la escenografía no corresponde en uso al del teatro grande y valioso dramáticamente. Esto es lo que sucede en Roma y en consecuencia se ha de reconocer un aspecto muy importante en cuanto al espacio teatral. En el imperio romano, la serie se polariza ya en sus dos extremos: gradería-orquesta, contra proscenio-escena. El Teatrón (grade-

rfo de los espectadores consumidores) y la SKENE (escenario de los actores profesionales) impone su ley reabsorbiendo los primitivos elementos intermedios que se mantenían como residuo o recuerdo de los acontecimientos en que se participaba. Aún siguiendo el modelo griego, se observa la reducción de la orquesta a un semicírculo, la desaparición del altar y el correspondiente avance del escenario que adquiere gracias al sistema constructivo romano del arco y la bóveda, una consistencia, importancia y cerrazón que no podía tener con el sistema trilitico griego (THEATRON, CHORO, SKENE). Aquí se inicia el teatro de planta rectangular que manifiesta espacialmente una actitud menos implicada del espectador romano. (31)

Si en Grecia el decoro no permitía ni un asesinato fingido frente al espectador, en Roma, para lograr involucrar efectivamente al auditorio, si alguien debía morir asesinado en escena, se trae a un esclavo o a un prisionero para que muera efectivamente. Este es el verismo que conforma el espectáculo romano contra el intelectualismo y moralismo de sus obras propias, se rompe así la unión entre pasión e intelecto, entre -

(31) RUBERT DE VENTOS, X. La estética y sus herejías. Barcelona, Ed. Anagrama, 1980, - - p.p. 261-338.

sensibilidad y *sensualidad*. (32) Con ello, la cualidad del espacio que reflejaban y expresaban era un marco adecuado para dicha diferenciación.

Ahora, la forma circular simbólica y significativa de la fiesta y la participación, sí se conserva en Roma, pero ahora sólo en los edificios dedicados al deporte y la violencia, así el circo y el coliseo, prefigurando los futuros estadios de - fútbol y plazas de toros en las que participamos en un acontecimiento pasional.

Mientras que los productos de sensibilidad, los productos "culturales" se ubicaron en teatros cada vez más distantes al público de la acción, hoy los teatros (a la italiana) a la que después de ataviarnos adecuadamente asistimos, a un espectáculo "culto".

En el año 272 a.C., ocurrió la toma de Tarento. A partir de ello, los modelos griegos se esparcieron con abundancia. Pero lejos de fecundar el genio latino, no hicieron más que ahogarse ambos desde el comienzo. El teatro en Roma se basaba en la consigna de la política interior que todas las épocas posteriores han tratado de emular los gobernantes avisados: PANEM -

(32) SENSUALIDAD: Filosofía, lo mismo que sensorialismo, referente a todo conocimiento por la sensación y toda realidad al objeto de la sensación. Abbagnano, N. Diccionario de - Filosofía (Tr. Galletti N., Alfredo), México, F.C.E. 1983, p. 1038.

ET CIRCENSES, pan y circo.

Sin embargo, la República romana vio con recelo la insti tución teatral griega como sibarítica y corruptora. Y durante 200 años, no se construyó ningún teatro de piedra, y no fue si no hasta el año 55 a.C. que Pompeyo, mediante un ardid, cons-- truyó el primer teatro en Roma, con el pretexto de levantar un templo.

El espacio escénico originalmente era un podio de tablas que se montaba y se desmontaba, era de superficie cuadrada a - un metro de superficie del suelo, al que se accedía por una es calerilla lateral de madera y cerrado por detrás mediante un - desangelado telón de fondo, los actores representaban su másca ra, tan sólo una peluca era necesaria para papeles femeninos - ya que como en Grecia las mujeres no actuaban, tampoco lo ha-- cían en Roma. También, al no existir ninguna regla acústica, - era necesaria una voz clara y fuerte para hacerse oír.

Paso a paso el tinglado primitivo fue adquiriendo formas más técnicas. Primero se añadió, en sustitución del telón de - fondo colgante (SIPARIUM), una barraca de madera para vestua-- rio de los artistas. Por las necesidades escénicas, se había - determinado el precedente de la ESCENAEFRONS, futuro equivalente a la escena griega; una construcción de madera con paredes y techo. La pared tenía tres puertas de madera, la central - - (PORTA REGIA), y dos más pequeñas (HOSPITALIAE) con sus sendas

entradas laterales, y que conformarían 5 casas distintas muy usadas en las escenas callejeras.

Durante algún tiempo se siguió este precepto, aunque muy grande y elaborado, el escenaefrons era derribado inmediatamente después.

No está claro si se utilizaban y en qué forma, los decorados pintados; fue hasta el 99 a.C. que se mandaron a decorar los bastidores con pinturas naturalistas. Bajo la palabra de Vitruvio se mencionan los tres tipos que utilizaban en la época para los diferentes géneros: tragedia, comedia y sátira que serán muy utilizados más adelante. Se trataba de paneles corridos de madera, partidos por la mitad, y que podían retirarse hacia ambos lados de la escena. Su ulterior desarrollo, dio lugar al sistema de Periactas, igual en concepto que las griegas. Las puertas colocadas al lado de ellas, tenían una significación fija, con la que los espectadores estaban ya familiarizados, los personajes que entraban por la izquierda procedían del extranjero; los que hacían su entrada por la derecha venían de la ciudad. En Roma el empleo de grúas y demás mecanismos móviles, se trasladó a los juegos de circo en la arena y el anfiteatro. La aparición de una galera normal o una montaña, incluyendo ovejas, era un efecto familiar para el auditorio romano.

En el año 56 a.C., se introduce al margen del desarrollo literario y escenográfico, un mecanismo escénico del que ya no se prescindirá jamás, el telón de boca (AULAEUM). Su precursor había sido el "SIPARIUM" de los mimos, que ponían delante del SCAENAEFRONS. La creciente suntuosidad de los decorados pone de manifiesto el propósito de deslumbrar al espectador, sólo que el telón caía al principio de la función en un foro especialmente preparado; fue hasta el siglo II d.C., que se usa - - - - - descorrerla. El primer teatro, de piedra recuerda la forma del teatro helénico, que tenía una orquesta de círculo completo - frente a la skene. El llamado greco-romano hizo avanzar el escenario de la skene sobre el borde de la orquesta. Era tan importante la comodidad de los espectadores, que cada asiento de - - - - - bía tener una vista completa del escenario, por lo que la - - - - - CAVEA no podía exceder el medio círculo. Inmediatamente la orquesta fue inútil, excepto para colocar ahí a los espectadores distinguidos. Además, como construían por medio de arcos, con frecuencia levantaron el teatro entero del nivel del suelo.

La pared de la escena, adornada con columnas, está rodeada del semicírculo de las gradas, éstas se encontraban divididas en forma de cuña por dos grandes pasillos y varias escaleras radiales. Al remate superior lo forma una galería porticada adornada con estatuas. La preocupación que seguía en importancia de la confortabilidad de los espectadores, es el escenario, con su proscenio, que era más ancho, más largo, pero me--

nos elevado que el griego.

El teatro greco-romano, mejoró las condiciones acústicas del teatro griego, ya que éstas, aunque audibles a gran distancia, no daban respuesta a los tonos. La respuesta se da en edificios circunvalados con una pequeña reverberación causando una prolongación moderada del sonido vocal. Pero otra clase de respuesta se obtiene de los paneles de madera (hoy utilizados en salas de conciertos). La ECHEIA o vaso acústico era muy empleada, sobre todo desde el periodo helenístico. Vitruvio, en su libro V, reconoce que el sonido es propagado por ondas y que los obstáculos deben evitarse y conecta con la regla que el ascenso de los asientos debe seguir una elevación suave y pareja, sin interrupciones significativas. En el capítulo de la armonía se distingue entre recitar en un tono y recitar modulando, ése era el propósito de la echeia, los vasos están descritos como de material broncino o de barro, colocados en cavidades debajo de los asientos e invertidos, con suficiente aire entre ellos, afinados de acuerdo al tetracorde y arreglados en una secuencia de tres hileras.

"Con la adopción de este método, la voz emitida desde la escena, expandiéndose desde el centro y chocando con la cavidad de cada vaso, sonará con más claridad y armonía al unísono en una y otras bases. Método usa

do entonces para introducir en edificios construidos un factor especial de resonancia". (33)

La parte más desarrollada es la sección ornamental. El primer piso del escenario está revestido con fachadas de templos y palacios; los otros dos con columnas y estatuas. Colgaduras suntuosas y muebles de marfil, de oro y de plata, aparecen cubriendo el proscenio y se ven de pronto, una vez caído - el telón tapizado de figuras y arabescos.

En cuanto al vestuario, aportaron el mismo sistema griego, incluyendo el coturno en su forma más exagerada. Con el paso del tiempo transformaron el himatión, en la toga, un manto mucho más plisado y elaborado, además de la stola. Incluso el mismo simbolismo en el color, fue adoptado para expresar el carácter o el humor de los caracteres. En la pantomima y el mimo, mucho más populares entonces, la ropa era más modesta, no se usaban las máscaras y una prenda de parches CENTUNCULUS, utilizada por el "tonto" (de la que derivaría la de arlequín más tarde), fue muy característica. Al igual que en Grecia, la iluminación no era necesaria ya que las representaciones se efectuaban de día.

(33) VITRUVIO. De Arquitectura. Apud. Hartoll Phyllis. The Oxford Companion to the theatre. London, Oxford University Press, 1957, p. 352.

La mezcla de elementos helenísticos y romanos que tuvo lugar, tanto en las regiones de la Italia meridional como en las de Grecia, permitió en principio la coexistencia de ambos elementos en el tiempo y en el espacio geográfico: las decoraciones pintadas y la pura escenografía arquitectónica.

El espacio dramático en este caso era más que verista, las convenciones establecidas ya para las entradas y salidas, eran conocidas del auditorio, la escena era siempre exterior, nunca interior, si se representaba un banquete, se colocaban mesas y asientos durante la escena y se sacaban al terminar. No necesitaban tanto como en el teatro griego de situar al espectador, si se trataba de algún lugar en especial siempre estaba frente a él, ya fuera un barco, una montaña, un palacio derruido, incluso si se relataba un paseo en elefante, todo era efectista y espectacular. En cuanto a los personajes gente común y corriente.

El espacio escenográfico, o la relación entre escena y espectador era siempre bajo el mismo punto de partida: impresionar-espectacularizar. Lo más importante, como ya dijimos, era la comodidad del auditorio, si en la orquesta se sentaron los emperadores y cónsules, para el público se disponía durante los días tórridos un inmenso VELUM hecho de tela de lino o de fina tela de España, teñido a veces de púrpura que se extendía sobre el hemiciclo para proteger a los espectadores. Por otro

lado, la última palabra referente a la festividad en el teatro romano, la tenían los EDILES CURULES, magistrados que otorgaban al director de los festejos una subvención estatal que servía para sufragar los gastos de actores y vestuario.

El teatro como principio de entretenimiento fue aceptado y propagado por todo el imperio, donde encontramos numerosos ejemplos, ya sean anfiteatros, circos o teatros propiamente dichos.

Sin embargo, el mismo imperio consumió la ruina del teatro. Además de la insuficiencia acústica (a pesar de estudios y maquinaria) la presencia de un público políglota que no comprendía bien el latín culto; o el deseo imperial de acallar la inquietud de libertad o la expresión de los trágicos, era evidente el triunfo de la farsa y la mímica sobre la culta tragedia. Además el romano parece no haber sido un hombre con deseo de interiorizarse sino más bien de conquista con sed de violencia y pasión incontenible, así tan sólo el teatro se adormece durante un periodo, ya que no fue posible matarlo del todo y es precisamente el mimo (del que hablaremos en el capítulo de la tradición cómica), el hilo conductor del gusto por el teatro a través de Roma, Bizancio y Edad Media, hasta el Renacimiento; por un lado el mimo y la Iglesia por el otro, anatema de los horrores teatrales romanos (entre otros), la que conserva la gran tradición clásica para el futuro.

EDAD MEDIA

En la Edad Media, muerto el teatro de la antigüedad (34) vuelve el drama a nacer del rito, como entre los griegos: las representaciones sacras nacen en la iglesia. Pero si la tragedia antigua encontró fácil desarrollo en el templo de Dionisos, al aire libre, el misterio se vio cohibido dentro de la arquitectura del templo cristiano, escena adecuada sólo para el esquemático drama ritual del sacrificio eucarístico. Salieron entonces de la iglesia, el misterio, el milagro, la moralidad, - hacia donde todos los fieles pudieran contemplarlos: al atrio; de ahí a la plaza, a la calle.

En la calle se les une la farsa cómica, usual en las ferias populares; y la tragedia y coemdia van desarrollándose - lentamente, arrancando de las formas rudimentales brevísimas - en que renacen, a la par que se desarrolla el escenario. Del suelo al nivel de los espectadores, el drama tiende a subir, - busca la altura de la plataforma para que todos vean mejor: - así aparece el "tablado".

(34) De la estirpe clásica sólo quedaban los títeres y los mimos.

El espectáculo, en la Edad Media es la extraña y común contradicción permanente entre la vida formada por pertenencias múltiples y discordantes y una representación unitaria - obsesiva, metafísica, que no ha logrado nunca imponerse a las diversas sociedades. Es decir:

"Ofrece la imagen de un mundo en el que durante el tiempo de la representación, el hombre, pisoteado en la vida social, recuperaba su esencia de hombre". (35)

El teatro medieval, en cuanto a composición, tiene paralelas fases de desarrollo que el griego: coros en que los himnos celebraban el nacimiento de Jesús, la homofagia o la pasión, actores aislados que se destacan del grupo, que salen de la teoría o de la procesión y asumían un papel personal, emulando la historia divina, más tarde así como el rito adquiere un teatro, el drama religioso se va al tablado.

El drama litúrgico se celebraba en un principio, hacia el siglo X, ante el altar, o bajo el coro. La falta de espacio y el celo religioso obligaron a trasladar las representaciones, cada vez más numerosas, a la puerta de la iglesia donde la fachada hacía las veces de imponente dispositivo escénico como -

(35) DUVIGNAUD, J. Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas. (Tr. Luis Arana) México, F.C.E., 1980, p. 142.

fondo; y de ahí pasó al atrio. (36) Cuando el drama se profaniza, ya ubicado fuera del espacio sagrado, "la alucinación religiosa teatral" (37) se expande hacia la ciudad y en la ciudad, lugar de su función esencial, hogar de la actividad viva, del encuentro y del intercambio. Todas las diferencias sociales y frecuentemente hostiles que componen a la comunidad urbana, testifican en él su existencia, fundiéndose en una unidad momentánea, la puesta en escena, concertada de un acto económico esencial. El drama oscuro aparece entonces en el momento en que es arrojado a la calle y a la plaza pública, designa una figura imaginaria donde se cristalizan creencias y aspiraciones extrañas al dogma.

El primer dispositivo escénico en la liturgia cristiana, viene a componerse dentro del mismo espacio litúrgico y su simbolismo dual, los dos planos o "escenarios" separados, son el presbiterio.

Hubo de esperar hasta la Edad Media para que la escenografía adquiriera un papel protagonista y se colocara en el interior de las iglesias, el decorado fue bastante simple y se usaba como marco, el altar, como ya explicamos, el claustro, -

(36) En la Nueva España sería tan socorrido para efectos de evangelización y concientización -autos sacramentales-.

(37) La alucinación teatral no resulta de su valor explícitamente religioso, sino de la combinación que ofrece de la persona humana, dudando ante la gracia o momentáneamente libre y de un cosmos limitado a la voluntad divina. DUVIGNAUD, J. Op. cit., p. 89.

el coro o alguna otra dependencia de la catedral o de la iglesia, dependiendo del tema a representar. La Iglesia, como teatro, refería el tablado escénico sin elevación, quedando éste al mismo nivel del plano de la construcción de la iglesia.

Un elemento de gran importancia era el abismo del infierno, que utilizaba el diablo, en el que era usada una cripta - subterránea de la iglesia, la máquina para el paraíso era una especie de torre con poleas que sostenía y balanceaba nubes y ángeles en las alturas; la tumba de Cristo casi siempre se situaba en el extremo norte de la nave. También se predeterminaban: el puesto de María, el de los discípulos, el del purgatorio, etc.

Aparecen, sin embargo, dos clases de espacios escénicos medievales, propiamente dichos. Uno de ellos fue el escenario simultáneo, que sobre el catafalco levantado en la plaza del mercado de la ciudad, presentaba contiguos y en abigarrada sucesión todos los lugares de la acción; y la otra forma de espacio es la carreta-escenario, la cual por medio de una decoración circular, precursora de las modernas escenas giratorias, presentaba ante los espectadores, los diversos lugares donde se desarrollaba el espectáculo. Estas carretas tuvieron gran aceptación, especialmente en Inglaterra, en donde cada gremio disponía de una de su propiedad. Se componían en la parte supe

rior, del escenario y en la parte inferior, de un espacio oculto tras una cortina que servía de vestidor para los actores. - El primer método es el más común, bajo el principio del decorado simultáneo. El espacio escénico es formado por un amplio tablado sobre el que se yuxtaponen distintas escenas o lugares, de modo que los actores pasan de uno a otro para representar - la escena correspondiente.

La escena está dividida en una serie de compartimientos, como escenarios comunicantes. Cada uno de los decorados es convencional, por lo que se refiere a las proporciones, y minuciosamente realista en lo que se refiere a los detalles. Un montoncillo de tierra representa una montaña, un estanque, apenas lo suficientemente grande para que flote una sola barca, representa al mar; cuatro postes que sostienen un techo de paja figuraban el establo de Belem, un espacio de tierra rodeado por zarzas del huerto de Getsemani. Pero hay verdadera agua en el estanque, el buey y el asno están realmente atados en el establo de Belem y se han trasplantado verdaderos árboles al huerto. Se conocen desde el principio los lugares necesarios para la representación escénica y se pueden reconocer fácilmente, - merced a una decoración y unos requisitos adecuados, bien en yuxtaposición, bien en serie; los espectáculos religiosos ofre-

cen el acontecimiento bíblico de manera tan simultánea, como - la pintura de tablas. Cielo e infierno, Getsemaní y Gólgota, - Satanás y las bienaventuranzas aparecen enfrentados en forma - tan estructurada en las representaciones como en la predica- - ción. En la realización, rivalizan cantero, pintor, tallista y grabador, además del director de escena.

En forma de "mansiones" que constituyen otras tantas eta - pas en la vida del personaje, otras tantas dudas e intervencio - nes de una libertad que se afirma humildemente a través de la historia sagrada y la visión social del tiempo.

Entonces, así como en la calle coexisten, así en el ta - blado, unas veces llegan a ser hasta 22 mansiones y hasta 60 ó 70 escenas animadas.

Dos mansiones, excitan principalmente la ingeniosidad de los escenógrafos. El paraíso colocado en alto y con forma de - iglesia, en el extremo izquierdo. Se sube a él por medio de es - caleras y las caras angélicas se extienden sobre las graderías y rodean el trono de Dios Padre en lo más alto tocando los ór - ganos de agua y los instrumentos de la *menestralía* (38) detrás

(38) MENESTRALIA: conjunto de artesanos que profesaban oficios mecánicos.

de ellos hay telones pintados de azul y oro, con soles resplandecientes que giran por medio de sutiles mecanismos. La otra mansión, es el infierno en forma de torre, llena de aspilleras enrejadas y con una terraza donde los diablos queman estopas, golpean calderos, disparan cañones y torturan sin miramiento a los comparsas de uno y otro sexo, descoyuntados y desnudos sobre ruedas en movimiento. La puerta de la torre tiene el aspecto de una cabeza monstruosa, cuyo hocico gigantesco se abre y se cierra; por medio de bastidores, arrojaba llamas y humo figurando quemar a los condenados que estaban en el infierno, y donde una banda de diablejos espantosamente grotescos martirizan a las pobres almas con tridentes y cadenas de hierro.

Hacían preparar plataformas con nubes, sobre las que podía caminar Dios Padre hacia la tierra, o Cristo hacia el cielo. Ellos discurrirán incluso, un truco para hacer invisible la venida del Espíritu Santo, sobre las cabezas de los Apóstoles en lenguas de fuego producidas "artificialmente con ayuda de aguardiente", la cabeza de San Juan Bautista se separaba de su cuerpo, el demonio se precipitaba bajo el escenario, los mensajeros divinos volaban, maquinaria de terremoto, lluvia para provocar incendios, trucos sin fin.

El estilo realista de la representación correspondía a la exigencia de perfección técnica. En general, para la construcción se usaban, madera y tela de metales, etc., también se

utilizaron muebles suntuosos y lujosas tapicerías adornando los tablados.

Los caracteres femeninos fueron indicados, colocando un manto o velo sobre la cabeza y un manto drapeado sobre el hombro. Es interesante mencionar el tipo de misterio que se da en Inglaterra por la disposición escénica tan peculiar que presentan, se llama PAGEANT CART. El principio de representación es básicamente el mismo, subdividían el texto escénico en una serie de dramas breves, montados en carros escena, carromatos pintados y decorados, que caminaban por toda la ciudad repitiendo cada uno su escena en diferentes puntos de la ciudad, de modo que todos los espectadores pudieran observar toda la procesión.

La procesión escénica estaba constituida pues, por escenas rodantes, donde cada actor tenía su lugar definido, ya fueran de pie o sentados. Durante el movimiento del carro, permanecían en posición y en silencio, cuando llegaban al punto fijo, declamaban su parte.

Los actores se servían en gran medida del maquillaje, además de los disfraces y de un cierto boato en los trajes.

Es común encontrar, que el blanco de plomo o cerusa o albayalde y pintura dorada, eran usadas para pintar la cara y las manos de Dios o Cristo, a pesar de los temibles daños

que hacían a la piel. No parece ser común el uso de máscara y guantes, así que se supone era directamente sobre el cuerpo. - Existe una nota sobre el color rojo para querubines y azul para los serafines, mientras que el color "carne" para ángeles. Incluso los colores en la ropa tenían su símbolo determinado y el actor debía usar el apropiado, pues si no, cambiaría la con vención. La música debía ayudar al actor, ya que su voz no resulta suficiente por mucho tiempo a todo el público; y la dra mática del verso fácil para poder memorizarlo.

Se debe contar con la imaginación del público para comple tar lo que no puede ser más que indicado, o un actor que expli cara (con un cartel), el suceso, admitiendo la realidad de los milagros o de los suplicios, así como se acepta que muchas le guas separan a dos casas vecinas y que largos años transcurrie ron entre dos escenas sucesivas.

No es de extrañar por tanto, que el decorado tuviera una misión tan importante, pues como el público era en su mayoría políglota, el espectáculo debía cautivar más por vía visual, - que por la vía auditiva.

La relación escenográfica medieval, más que representar - hechos ordenados por una idea, hace que transcurran simplemente ante nuestros ojos: nos los hace ver. La parte más importan te es el espectáculo de por sí. No es la necesidad de pensar,

de plantearse problemas sociales, de ser resueltas sus propias pasiones a través de los protagonistas, lo que empuja al espectador medieval a ir al teatro, sino la necesidad de ver. Es el intento de acompañar a una sociedad, producto del cruce y choque de varias razas que durante varios siglos intentaron llegar a la unidad.

La relación existente entre las artes plásticas y el teatro en la Edad Media, es evidente. Son las pinturas excesivamente minuciosas las que han indicado el método de reconocimiento escénico. Reflejar éstas el espíritu de aquella época en que se representaban plásticamente los rudimentos del teatro, ofreciendo así los documentos, esta vez pictóricos, por la desaparición de los textos literarios que de otras épocas se han conservado.

LA TRADICION COMICA

"En el primer libro hemos tratado de la tragedia y de cómo, suscitando -piedad y miedo, ésta produce la purificación de esos sentimientos. Como habíamos prometido, ahora trataremos de la comedia (así como de la sátira y el mimo) y de cómo suscitando el -placer de lo ridículo, ésta logra la purificación de esa pasión. Sobre -cuán digna de consideración sea esta pasión, ya hemos tratado en el libro sobre el alma, por cuanto el hombre es -de todos los animales- el único capaz de reír... (39) .

En general, se ha definido al hombre la mayoría de las veces, como el animal que habla y piensa. Sin embargo, la consideración de Aristóteles, determina la colocación de la risa en el mismo plano que el lenguaje y el pensamiento.

La comedia nace del KOMAI o KOMOS, siendo una celebración burlesca, al final de una fiesta o una comida generalmente dentro de las fiestas dionisiacas rurales. Los más diversos ele--

(39) Aristóteles. Poética. II libro. Apud. Eco, Humberto. El nombre de la rosa (Trad. Ricardo Pochtar). México, Rep. Editorial S.A. 1980, p. 566.

mentos de la antigua fiesta dionisiaca, se funden en la comedia que consumará Aristófanes. Su aportación fundamental es la PARABASIS (del gr. PARABASIS, disgresión). No sólo cada uno de los actores individualmente, sino también el coro solo en escena podía adelantarse al proscenio y dirigirse al público y hacer alusiones mordaces y bromas personales, incluso hasta señalar con el dedo a uno de los concurrentes, compuesto también de danza, cantos corales y recitaciones orales. Los vestidos fálicos de los actores y los disfraces del coro, especialmente mediante máscaras de animales, ranas, avispas y pájaros, le otorgan un verdadero enriquecimiento escénico sobre cualquier manifestación primitiva del género. Dividiéndose entonces, desde un principio en dos clases: la comedia satírica, que criticaba humorísticamente a leyenda e incurría en una mímica obscena iniciada por sátiros y la comedia que desarrollaba asuntos de la vida cotidiana.

"La naturaleza de Dionisio era la historia de la naturaleza fértil que moriría cada año y cada año renacía; fertilidad que se reflejaba en los símbolos fálicos que portaban los actores". (40)

(40) MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. Las edades de oro del teatro. (Trad. Carlos Villagas). México, F.C.E. 1982, p. 14.

El concurso de comedias se reservó para las *Lenaean*, celebración que tenía lugar a fines de enero y principios de febrero (como los carnavales de hoy). Al principio, se consagraba - un solo día a 5 diferentes comedias de distintos autores. Posteriormente cada tarde se representaba después de tres tragedias, un drama satírico (de ahí la *Teatrología*). Dichas fiestas consistían en un jolgorio carnavalesco, seres embriagados que en nombre de Dios liberaban su dignidad, celebrando durante varios días. Sin embargo, es medio siglo más tarde, del establecimiento del concurso trágico se instituye el concurso de las comedias.

Al *Komós ático*, se unieron en el siglo V los mimos y los bufones dóricos con falos y panza de relleno; así el *Falóforo* scinio con el rostro embadurnado de hollín, o escondido bajo la corteza del papiro, con el pecho cubierto con un *plastrón* (41) hecho de *séropol* (42) trenzado con hojas de acanto y con la cabeza coronada con violetas y el *ITIFALO*, enmascarado y con una túnica abigarrada, recubierta con una amplia tarentina que descende hacia los talones y largas mangas que caen sobre las manos. Epicarmo es el primer autor de comedias que se cono

(41) PLASTRON: Galiscismo, sin pechera.

(42) SERPOL: Planta labiada parecida al tomillo.

ce. Es el que determina la gama clásica de caracteres cómicos: fanfarrones y aduladores, parásitos, chulos, borrachos y embaucadores. Además de reorganizar los tramas con temas de la vida cotidiana y mitológica.

El lugar de representación de la comedia antigua era el escenario decorado con paredes de madera o tiras de tela pintada, mientras que el coro actúa en la orquesta. También utilizaban el mismo sistema de juego escénico, incluyendo el THEOLOGEION, grúas, etc. Los trajes de las comedias eran estilo corriente, excepto cuando pertenecían a dioses o figuras mitológicas. Llevaban una malla color carne bajo el corto Kitón y se rellenaban artificialmente de una manera desmesurada el torso. El zapato era el ESCARPIN o chinela común. Las máscaras de la comedia antigua abarcan desde el grotesco atavío animal hasta el retrato caricaturesco. Se tiene noticia de una comedia de pájaros de Magnes, que con picos, peinetas, penachos, baberos, garras, colas, junto con una malla provista de plumas, contribuían a la personificación efectiva. Además las danzas fálicas KORDAX, tardaron bastante tiempo en excluirse de la escena y solamente se bailaba con máscara.

Los efectos de disfraz, el lenguaje dramático de los gestos del vestuario y de la imitación, y por último el falo al descubierto, son características del estilo artístico de la comedia antigua, cuyo máximo representante fue Aristófanes.

Con el uso corriente de la sátira política alcanza su - -
máximo desarrollo estructural el género.

El siguiente periodo conocido como la COMEDIA MEDIA, de -
donde se conocen hasta cuarenta autores y una multitud de títu
los y fragmentos. Sin embargo dicho periodo abandona las "altu
ras de la sátira política", (43) para volver a la parodia al -
estilo de Epicarmo, sobre la vida cotidiana llamada Hilarotra-
gedia. En lo que respecta a técnica escénica y a decorados, ni
la comedia media ni la hilarotragedia, tienen nada nuevo que -
ofrecer. La inclusión del segundo piso de la escena (Episke- -
mión) aparece ya como uso corriente y el coro es abolido.

La comedia nueva, cuyo mejor exponente es Menandro, rena-
ce el género cómico trayendo a colación verdaderos prototipos
y emblemas universales y que son personajes de todos los tiem-
pos y de todos los países: el viejo chocho, el avaro, el joven
atractivo, la muchacha un poco alocada, el soldado fanfarrón.
Para ello se sirvió de la deformación exagerando los aspectos
de cada uno (avaricia, vejez, fanfarronería, coquetería).

En cuanto a la escena, se procedió a una simplificación -
de la escena y en general, de todo el aparato dramático. El co
ro era simplemente un grupo de ciudadanos que cantaban entre -

(43) BERTHOLD, Margot. Historia social del teatro. v.I. Madrid. Ed. Labor, 1974, p. 143.

actos. Los personajes aún usaban un tipo de máscara mucho más ligera, aunque con expresión cómica.

Solo la verba, casi siempre grosera y crapulosa de los mi mos y parodias de toda la muchedumbre de sainetes salidos de - la fantasía de los faranduleros, pudo conservar la tradición - teatral. El mimo, característica transición del agonizante tea - tro griego al romano, sobrevive en las plazas, mercados, tien - das de campaña y mesas de banquetes. De imitar, mimar lo que - fuera primero bailando, después acompañada de canto, poesía y monólogo y finalmente diálogo, siempre improvisando, imitando el natural, del arte de la transmutación de la mimesis todo - aquello que era común y corriente. No excluía a las mujeres de la actuación. Sin embargo no fue sino hasta la época helenísti - ca que el mimo tuvo acceso a la gran escena teatral, pero mu - cho más tendría en Roma.

Para Roma la comedia resultó mucho más importante que la tragedia. Ya de tradición popular, existía la FABULAE ATELLANE, que consistían en breves representaciones cómicas, farsas en - gran parte, que en sus orígenes tenían motivos religiosos rela - cionados con dioses campestres. Es aquí donde apreciamos el mo - delo antiquísimo de la comedia del arte. Los actores improvisa - ban sobre el escenario, siguiendo libremente la línea de la - trama. Contaba con cierto número de personajes fijos, máscaras en el verdadero sentido literal de la palabra, que poseían ca -

racterísticas definidas y constantes: Maccus, el glotón voraz que acaba siempre siendo burlado; Bucco, el parásito tonto y mentiroso; Pappus, el viejo ridículo; Dossenuss, el jorobado astuto y sabelotodo.

Conservaron el dialecto rural durante mucho tiempo, con su castiza fuerza expresiva. Sin embargo dichas atelanas vieron desplazadas por el mimo, que para refugiarse regresaron al campo, donde guardaron su tradición, con sus máscaras y tipos durante siglos, reapareciendo intermitentemente, pero nunca dejarán ya la escena teatral.

Decíamos entonces que el mimo, con mucho más popularidad en Roma, representa originariamente con un EXODIUM, chanzas o bromas entre actos. Se distinguía de las demás manifestaciones dramáticas en que no llevaba máscara, ni coturno y por la presencia de intérpretes femeninos.

En los *LUDI ROMANI* (44) podía extender su blanco telón SIPARIUM y sobre el tinglado de madera, haciendo gala de sus habilidades acrobáticas, actuaban en harapos o ropa de diario o en ricos vestidos de seda o bordados cuando habían alcanzado un auspicio valedero. El "tonto" llevaba un vestido hecho de -

(44) *LUDI ROMANI*: Celebración anual efectuada en Roma durante 4 días festivos. Intento para organizar el drama en la república.

remiendos multicolores llamado CENTUNCULUS (que hoy caracteriza a Arlequín) y una caperuza puntiaguda, APEX.

Andando el tiempo el mimo alcanzó dos subgéneros, la PANTOMIMA, espectáculo basado totalmente en el movimiento y ademanes de los actores, en el cual no se emplea la palabra, se valía del uso de instrumentos musicales: flauta, siringa, címbalos, salterios, crótalos y arpas sirias, además de un coro completo que entonaba cánticas que explicaban la acción. Podía ser confiada la representación a un solo actor, que cambiando rápidamente de máscara o de traje representaba a un personaje tras otro. Su habilidad expresiva debía ser enorme, y sobre todo sus manos, de las cuales dependía el mensaje al público, QUIRONOMIA, enriquecida con pasos rítmicos y actitudes inspiradas en la más pura estatuaria. Al quedar el lenguaje relegado a segundo plano, las muecas sustituirán en expresión.

En cuanto al uso del espacio escénico y artes de la escena, ya hemos comentado el excesivo maquinismo curiosamente a falta de calidad dramática. A falta de valores establecidos es necesario considerar que la gente quiere divertirse y entre más pierde la palabra su espacio, adquieren mayor importancia, los elementos escénicos. El teatro deja de ser representación

para convertirse en Espectáculo, se prefiere ver, a sufrir. En consecuencia, la valoración artística de la comedia disminuye irremediablemente y es el mimo el que sobrevive por sobre todos los cambios históricos. Aunque escarnecido por la Iglesia, debido a su representación de los cristianos, presa fácil de burla y escarnio, para placer de los altivos romanos logra hilar en el tiempo y conservar para más adelante la gran tradición cómica.

Entre los términos que designaban los géneros teatrales, la palabra FARSA (cuya acepción culinaria, indica carne picada).

Generalmente la farsa depende en su extensión de la casualidad con una dosis de payasada ruidosa y asalto físico. Reteniendo, sin embargo, su humanidad, aunque señale las faltas y defectos humanos. Su tema principal es la estulticia inherente del hombre ante situaciones difíciles, adversas dentro de su medio. La farsa se desarrolla libremente y sin restricciones, lo que no le impide alcanzar una especie de perfección más adelante, en el tiempo.

La farsa no tiene otro objetivo que la diversión por sí misma, mantiene sus conexiones con la realidad.

Los tipos de farsa son elementales y universales al mismo tiempo: el marido engañado, la mujer infiel y huraña, el siervo bobo, la suegra chismosa, el soldado cobarde gandul, el abogado enredoso. Sin embargo, los tipos de relaciones que éstas representan, no son de número ilimitado; se ha hecho con frecuencia su recensión y los estereotipos que elaboran en situaciones o personajes, son muy elementales. De ahí que reproduzcan generalmente episodios de la vida conyugal o familiar, sin preocuparse en absoluto de encuadrarlos en cualquier dimensión psicológica o histórica.

A esto hay que añadir: palos, palabras fuertes, burlas, mentiras y una crueldad que asombra por su insistencia en buscar la comicidad sin atenerse a las normas teatrales.

El bastonazo, la torta de crema, las bromas y los incidentes escatológicos, los cuernos, la embriaguez, la mentira simple, la estupidez de los ingenuos o los celos brutales, corresponden a una reducción del juego de las actitudes en su nivel elemental. Por lo tanto, escasean los valores literarios y naturalmente cualquier norma convencional. Se trata de un teatro casual, que tiende a escapar del profesionalismo para no perder el contacto con la realidad que intenta escenificar. De -

aquí su valor de autenticidad cultural que culminará en la COMMEDIA DELL ARTE para la historia escénica.

Entre Les Romans, Les Fabliaux, La Farsa, Los Festnachs-piele alemanes, los desfiles de los clown ingleses o de Zanni italianos, de Sots franceses y, tardíamente, de Basochiens, - hay más de un rasgo común; lo literal del lenguaje, de las situaciones de los personajes, la voluntaria sencillez de los - hombres dominados por necesidades simples y primarias: violencia, cólera, celos, avidez, deseo, todas las exigencias más su marias de la naturaleza fisiológica del hombre, hablan aquí - claramente.

La antigua posada o taberna, con un escenario adecuado, - pudo servir como local de representación, sin preparativos especiales. UN podio de madera, plano y alzado sobre tóneles, - una pared como fondo y una puerta por donde entrar y salir, - una mesa en caso de necesidad o una silla como estrado, mostrador o trono, bastan como ambientación.

La farsa, como el auto de carnaval y todos sus símiles en Europa no requerían de técnicas escenas especiales. Suficiente era el sencillo podio al que se pudiera entrar por los costados, semejante al de Terencio, ya fuera representada en una ta

berna, en una sala pública, en un aula de universidad, en una casa privada, o en un palacio, se trataba de un escenario hablado, vivido a través del juego de las palabras y la imaginación del espectador de acuerdo a las convenciones establecidas. El arte escénico era compensado primordialmente por trajes y máscaras.

Aparte de su diálogo improvisado y con personajes estereotipados, actuaban en su mayor parte enmascarados, con accesorios y trajes semejantes: los criados llevan la capa corta, como los esclavos de la atelana, el bastón y la batuta recuerdan, el garrote de los campesinos campanianos, incluso el falóforo era usado por algunos tipos. También se utilizaron las barbas acicaladas para el señor, para el abogado su perilla y el atrevido vestuario de la ramera, el traje atildado de los cortesanos y la capa de cascabeles del bufón, señalaban a las personas el ambiente y el carácter.

Finalmente, siguiendo la línea de la tradición llegamos - en el siglo XVI y XVII a tan anunciada *COMMEDIA DELL'ARTE* tan importante para la escena moderna tanto en el espacio dramático, como en el escénico, desarrollada en Italia. También tenía el nombre de comedia *ALL IMPROVISO*, lo cual quería decir que -

las obras representadas se improvisaban. El otro, COMEDIA A - SOGGETO, indicaba que los actores improvisaban sus comedias so bre un libreto. DELL'ARTE significaba de la profesión, del ofi cio, indicando que los actores eran profesionales, que vivían de la comedia misma, a diferencia de los actores medievales - miembros de cofrades y sólo eventualmente actores. Los de la - comedia trabajaron por y para su actuación.

Los orígenes de la comedia dell'arte son muy complejos. - Desde luego la influencia de todos los tipos ya mencionados -- conforman una parte muy importante: La farsa aporta todos sus elementos; el estilo, el impulso, procedimientos y trajes, la misma provincia italiana, el acento: el teatro culto, su cons- trucción creativa y los DILETANTES (45) interesados en la tra- dición popular en apertura a la sociedad cortesana y académica.

Por otro lado, además de todo lo anterior y especialmen- te la aceptación cortesana, permitió un desarrollo superior en cuanto a estructura. Sin abandonar los chascarrillos ni las - danzas, ni las canciones ni las acrobacias, ni el concurso de

(45) DILETANTE: Término italiano que se aplica a quien cultiva un arte o ciencia por afi- ción. DIOSDADO, Ana. El teatro por dentro. Barcelona, Editorial Salvat, 1981, p. 15.

los saltimbanquis improvisadores, que explotaban la verba italiana. Enriquecen sus recursos con ciertos rasgos de la comedia latina, especialmente en caracteres como: vejetes, criados bribones, parásitos, matasietes y cortesanos, y todas las variantes ya mencionadas anteriormente. Pero sobre todo, entendieron y estimaron el valor de una intriga bien conducida, por lo que precisará desde entonces, de un argumento previo.

La técnica de la Comedia dell'arte era trabajo puramente del actor, todas las posibilidades del juego escénico le estaban permitidas. La comedia devolvió su valor al espectáculo; - una concepción plástica que exigía al actor todas las formas de interpretación; creación de sentimientos y de pensamientos por medio de la mímica, de la danza, de la acrobacia incluso. Se trata del arte de los juglares llevado a su extrema perfección.

El tema psicológicamente, importaba poco; lo que sí, sobre unos guiones o esquemas, *SOGGETTO*, (46) marcaban una línea a seguir, las entradas y salidas, etc. Colocado ya fuera, a izquierda o derecha, pero detrás del escenario los actores lo consultaban antes de salir a escena para seguir la sucesión de efectos escénicos.

(46) *SOGGETTO*: guión. Dos autores italianos en la segunda mitad del siglo XVII cuando todavía estaba vivo el género, recopilaron 700 *soggettos* casi todos de tipo pastoril y tragicomedias, apud. Macgowan, Keneth. Op. cit., p. 80.

El espacio escénico de la comedia propiamente dicho nunca existió. Se instalaba en plazas, a veces en los anfiteatros y en los antiguos circos. También las salas adaptadas en palacios o las que habían sido construidas en las academias para la comedia culta.

"La comedia dell'arte, encuentra su lugar por doquier en la ciudad, en la posada, en la casa de postas, en el mercado, en los patios, lugar anónimo que está como dominado por las propias relaciones humanas en la intersección de sus puntos de encuentro". (47)

El tabaldo primitivo fue mejorado por la comedia dell'arte. La escena se elevó hasta la estatura de un hombre a fin de que los espectadores no perdieran de vista las evoluciones de los actores. Sobre el telón de fondo, suspendido por dos varales y abierto por dos o tres entradas, aparecen ya someramente indicadas las partes del decorado, simplificación del teatro literario.

Tal decorado (según grabados de la época) evocaba una encrucijada con sus dos casas laterales y una calle al medio, -

(47) DUVIGNAUD, Jean. Op. cit., p. 137.

perpendicular a las *candilejas*. (48) Concebido de modo que - permitiera los encuentros, la aparición inesperada de los personajes, los coloquios particulares, y todas las combinaciones escénicas. A partir del siglo XVI, la nueva mecánica del escenario se había transformado. Se permitirán los trucos hasta - llegar al ilusionismo, algunas desapariciones y apariciones; - al progresar la técnica escénica asumieron un extraño sabor de magia. Entonces fue válido, para efectos de la acción el uso - de ciertas cosas, objetos:

"Trompetas y tambores; armadura para la estatua blanca, pantalones, calzas, todo lo necesario, con guantes, dos máscras, una de hombre y otra de mujer con cabellos de cáñamo; una sotana de fraile y espada blanca; armas y cuellos de los bandidos; dos trajes de peregrino; una cabellera de estopa de mujer; una - estera, barbas y pelucas, dos grandes - bancos para poner la mesa; casacas y libreas para la guardia; dos capas de villano; palacio al fondo que se transforma en templo; templo con monumento en - el centro; bosque al otro lado; cosas - de comer: platos, manteles, servilletas

(48) CANDILEJAS: Bombillas colocadas a lo largo del proscenio. Fueron en un tiempo candiles de ahí su nombre. Pertenecen de tal forma al teatro que la palabra ha venido a ser sinónimo de escenario y de la profesión del autor. RUIZ, L. Marcela. Op. cit., p. 51.

y cuchillos con vasos; vestido blanco para Leonor en el cielo; una corona - de rey, una bata, una barba negra - - grande y peluca; varios vestidos y - trajes de espíritus; pez, ⁽⁴⁹⁾ mate-- rial para empalar a Zanni". (50)

Si bien es cierto que al principio no era necesario un - gran efecto escénico, se fueron ampliando los recursos hasta - llegar al uso de la maquinaria en boga, utilizados tan sólo pa - ra resaltar el trabajo del actor.

Ya hemos comentado algunos trajes primitivos que influyen en el vestuario de la Comedia, como el heredero de la comedia latina, el Centunculus y el del gremio de los "Tontos", el tra - je satírico de los bufones. Así como als Harlequinadas medieva - les que se trastocarán en la comedia.

La máscara en la comedia dell'arte, es la que da el trazo más significativo y característico del oficio, hasta el punto que los personajes, perdiendo la personalidad del actor, se - llamasen máscaras. Al perder el actor su nombre era la máscara la que adquiría el suyo.

(49) PEZ: (Lat. PIX, PISCIS) substancia pegajosa que se abstrae de pinos y abetos.

(50) Lista de necesidades escénicas del "ateo fulminado". Historia del teatro, UTEHA. Enci-- clopedia temática Sopena. Vol. 5. España. Ed. UTEHA, 1980, p. 168.

Como en la antigua dramática griega, la máscara portadora del símbolo de un sentimiento. Más tarde ese simbolismo pasó, de la máscara a determinados personajes. Es decir, cierto tipo físico despertaba enseguida la idea de una característica definida. En la Comedia dell'arte, esta idea se desarrollará hasta el punto de hacer al personaje, es decir, convierte al actor - en el tipo, en la máscara. Por lo tanto, más que un personaje es la historia del mismo, permaneciendo aún hasta nuestros - - días.

A veces estas máscaras cubrían toda la cara, a veces solamente la mitad y en ocasiones, sólo los ojos.

Comenzando por los cómicos, aparecen en primer lugar, los criados y parte activa de lo cómico, el ZANNI, genéricamente - hablando, de carácter fusionado, de acuerdo a sus dos acepciones, inteligente y malicioso y amable y tonto, pero siempre - glotón. Lleva un antifaz de cuero, sobre la hirsuta barba, un sombrero chambergo de anchas alas y un puñal de madera en el - ceñidor de su amplia y raída vestidura. Inicialmente se cubría con adornos, y posteriormente se convirtió en un personaje elegante y aún más tarde, los parches de su traje tuvieron el corte de diamante que se usa hoy. Sus descendientes, con características semejantes, diseminados por toda Europa, adquieren diferentes nombres y variantes en sus trajes, pero en esencia - son siempre los mismos: ARLECHINO, HARLEQUIN, HERLEQUIN; ves--

tía el traje de remiendos de todos los colores. (51) También - BRIGHELLA, era de la misma línea llevando un traje orlado de - verde. Entran también en el grupo: TRUFALDINO, TRIVELLINO, hom- bre con el traje troceado, quizá sea predecesor de Arlequín, - por dicho significado, una blusa y pantalones de color amari- llo dorado, con bordes de triángulos de paño verde y fantasio- samente adornados con medias lunas y estrellas escarlata. Su - máscara igual que la de Arlequín, conservaba el antifaz negro; COVIELLO, SCAPINO con su traje a rayas verdes y blancas, MEZZE- TINO de traje rayado rojo y blanco, FRITELINO, PECHOLINO, PE-- DROLINO, de donde nacerá en Francia el PIERROT con un traje - holgado, con botones exagerados de color blanco, sin máscara, pero con mucho maquillaje. Son los HANSWURS PICKELHORING, - - STOCKFISCH y todos los innumerables tipos de payasos locales o regionales. Del mismo tipo es PULCINELLA, especialista en imi- tar animales, empezó con una pequeña joroba, barrigón y cachet- tón, y con una enorme boca. Usaba un camisón totalmente blanco y muy holgado, con un cinturón en el que cargaba su bolsa y se espada de madera, un pañuelo con una lista verde para el cue- llo y en su cabeza usaba, ya fuera un gorro casero o un sombre- ro gris con el borde volteado hacia arriba, su máscara era ne- gra y de nariz ganchuda. En Nápoles, usó un sombrero cónico -

(51) Karlequín fue llamado también: Scapino, Tartaglia, Truffaldino, Sganarello, Ganassa, Goviello.

blanco y negro, con pantalones exageradamente sueltos. En Francia POLICHINELLE poseía una pronunciación nariz aguilena, como característica distintiva en su máscara y usaba medias rayadas, además de su respectiva joroba; en Inglaterra era PUNCH; en Rusia PETRUSCHKA y en Alemania, KASPERL.

Blanco y objeto de burlas son los tipos pasivos, siempre chasqueados, transformados en lo grotesco de sí mismos. Encontramos a PANTALONE el mercader, usaba sandalias turcas, medias y boina roja, era paralelo al Pappus romano. Era el SIGNOR magnífico que vestía de rojo escarlata y llevaba una capa negra, su máscara era también negra. Tenía la nariz ganchuda y se dejaba barba de chivo gris. IL DOTTORE entra en la categoría; aparece en escena con capa negra, gorguera blanca y un sombrero de ala ancha. El tercero es IL CAPITANO, derivado de Miles Gloriosus; soldado tipo español, vestía de gentil hombre del siglo XVI, con un gran sombrero emplumado y una espada desproporcionada. Más tarde evoluciona en SCARAMUCCIA, MATAMOROS y MATASIETE, vestido espléndidamente, casi siempre actuaba con máscara aunque dependía del actor. Otras derivaciones son SPAVENTO y SPACCAMONTI.

ROSAURA y FLORINDO, hijo e hija de Dottore o Pantaleón, son LOS INNAMORATI que sólo aparecen eventualmente, no tienen tipos fijos y podían asumir infinidad de nombres. Su apariencia y sus vestidos eran como los de cualquiera de los jóvenes

de la época.

Aunque al principio no actuaron mujeres después de aceptadas, tuvieron que ser tan profesionales y calificadas como la contraparte masculina. Debían poseer belleza y buena voz, debían bailar y saber tocar instrumentos musicales. Se trataba de ESMERALDINA o COLOMBINA. Casi no llevaban máscaras y sí representaban mujeres adineradas e influyentes vestían ajuares con adornos dorados y bordados plateados, y mucha joyería. Otros nombres eran CORALINA, OLIVETTA, PASQUETA. Hacían las partes de sirvientas cómicas, cortesanas, amantes, novias; pero siempre envueltas en romances.

Estos son los personajes más constantes de las comedias, generalmente las compañías contaban con siete u ocho personajes: los dos viejos, Pantaleón y el Doctor; dos Zanni, Brighe-lla y Arlequín; el capitán, los enamorados y luego los papeles femeninos. Los cinco primeros personajes y la doncella formaban la parte ridícula y los otros tres, la parte grave. Las máscaras de los cinco primeros, eran de cuero de rasgos grotescamente acentuados en las deformaciones. También tenían su director, el CHORAGO, que podía ser el primer actor y que instruía a los demás actores en el orden de la trama, daban los mejores Lazzis y terminaban las actuaciones.

El espacio dramático, entonces era determinado por el Cho rago, que explicaba los personajes con sus nombres y sus cualidades, el argumento de la fábula, el lugar donde se recita, - las casas y descifrar las burlas.

En la comedia se devuelve valor a la acción, al movimiento, a la mímica, al gesto, a la representación; en una palabra, se acentuó más la acción visual, que no la auditiva. La tipificación dialectal, se convirtió en la característica principal de la Comedia Dell'Arte. El contraste entre idiomas, profesión, ingenio o sandez de ciertas figuras, aseguraba el efecto cómico.

EL RENACIMIENTO

- a) Italia
- b) Inglaterra
- c) España

"Teatro es por esencia, presencia y potencia, visión, espectáculo, y en cuanto público, somos ante todo espectadores. La palabra griega TEATRO, no significa sino eso: MIRADOURO, mirador. En el teatro... antes de oír, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena... El teatro, por consiguiente, antes que un género literario es un género visionario o espectacular". (52)

El renacimiento es un movimiento de renovación intelectual que se inicia en Italia en el siglo XV y alcanzó su apogeo en el siglo XVI. Tomando como modelo a los autores clásicos

(52) ORTEGA y GASSET, José. Obras completas. 12v. "Idea del teatro: una abreviatura". Madrid. Alianza Editorial. 1983, v.7, p. 456.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

cos griegos y latinos, el teatro se desliga de las formas medievales e inicia un largo periodo de gran esplendor.

Al igual que la Edad Media, se trata de un movimiento general para la Europa de entonces; que sin embargo, para el teatro indica tres movimientos esenciales: el primero es el gran auge espectacular escénico del teatro culto italiano. El segundo, el drama inglés con Shakespeare a la cabeza y por último - el magno teatro del Siglo de Oro español cuya directriz la - - ejerció Félix Lope de Vega y Carpio.

Dentro del primer movimiento mencionado, el teatro renacentista italiano parte de la pura imitación de los clásicos - latinos. Es un tipo de teatro erudito culto que al principio - no tiene mucho que decir, falta la acción como motor de la - - obra, carece de un auténtico argumento y los personajes se encuentran desprovistos de carácter. Es en suma, un escape hacia los colores y sonidos agradables, sin enfrentarse jamás con - las verdaderas relaciones del hombre con su ambiente, aunque - es una característica de la alta sociedad renacentista que detentaba el teatro culto y el poder adquisitivo para lograr uno de los adelantos escénicos más grandes de todos los tiempos.

"El renacimiento fue una época de espectáculos, llena del estruendo de las competencias, la pompa de las procesiones y el tumulto de las celebraciones en las - que participa toda la ciudad. Casi cual-

quier ocasión: la festividad de un santo, la llegada de un príncipe - visitante, el aniversario de una gran batalla, incluso la remoción de un embajador, era razón para - colmar las calles de fiesta, cuando no había sucesos que celebrar, por triviales que fueran los eventos, expresaban la alegría de la época en cualquier cosa: cacerías, juegos de pelota, carreras de caballos, peleas de púgiles o encuentros con bolas de nieve. Trompetistas para toda ocasión: anunciando pregones, acompañando novias hasta el templo, anunciando banquetes; - no se necesitaban excusas para festejar: festejábase la vida misma". (53)

La sociedad el renacimiento era fastuosa. Cuando los músicos tocaban solían llevar antifaz y trajes complicados. Los acróbatas animaban las más formales reuniones de la corte.

Cuando una compañía de actores representaba una obra, la trama solía importar menos al público que el vestuario y el decorado.

En los entreactos se presentaban espectáculos fantásticos,

(53) HALE, R. John. El renacimiento. México. Ed. Time Life 1977, p. 149. Colecc. Las grandes épocas de la humanidad.

donde a veces se presentaban fuegos artificiales, antorchas, disfraces de animales o pájaros vistosos. Para lograr efectos especiales se llegaba incluso, a prender fuego al decorado.

Cerca del 1500, se iniciaron los espectáculos con escenario construido dentro de los salones del palacio de los príncipes.

El teatro es pues, un espectáculo más, aunque mágico y maravilloso.

Si el verdadero teatro "significa algo más que lugar de representación con actores y escenario",⁽⁵⁴⁾ desde los precursores, Dante, Petrarca y Bocaccio, que no eran en realidad dramaturgos; Italia no produce ninguna obra notable y duradera.

En este sentido, cabe aclarar que el teatro no renace en Italia como drama. Sino que la magnificencia de príncipes y Papas produce, paradójicamente, a pesar de los esfuerzos de los artistas y académicos, el germen del teatro moderno, con su escenografía, sus prodigiosas máquinas y sus magníficas construcciones.

El espacio teatral del Renacimiento viene entonces a conformarse de acuerdo a varias influencias: la aparición del li-

(54) MACGOWAN, Kenneth. Las edades de oro del teatro. México. F.C.E. 1959, p. 49.

bro de *VITRUVIO*, (55) De Architectura, tratado en 10 volúmenes, donde en el libro V, trata de la construcción de los teatros - romanos en pie, en el sur de Francia provocaron una investigación científica como no se había hecho antes, sobre la *perspectiva*, (56) misma que significó más que cubos dibujados en ella o las líneas convergentes de una avenida.

Significaba la ciencia misma de la pintura representativa. Momento exacto para la maduración de la pintura en escena con o sin actores.

En 1584, se abre en la ciudad de Vicenza, lo que probablemente fue el primer teatro auténtico que tuvo Italia desde la caída de Roma, el primero que fue construido totalmente y diseñado para la producción teatral. Es el teatro OLIMPICO DE VICENZA diseñado por *Andrea Palladio* (57) y concluido por SCAMONZI, una variación del modelo romano con capacidad para 950 - asientos. Se construyó con un AUDITORIO en forma de media elipse y el sitio de los músicos, a los pies de la misma grada. El escenario se encontraría elevado y estrecho con una fachada ricamente decorada, con tres entradas al frente y dos en los la-

(55) VITRUVIO (MARCUS V. POLLIO 88-26 a.C.), Arquitecto romano. Su obra de ARCHITECTURA, se descubrió en San Gall en 1414, impreso en 1484, y publicado con ilustraciones en 1511. Una traducción al italiano apareció en 1531. The encyclopedia of world theater. (New York. Charles Scribner's Sons, 1977), p. 280.

(56) PERSPECTIVA: (Lat. PERSPICERE: ver al través). Arte de representar los objetos según las diferencias que producen en ellos la posición y la distancia: Las leyes de la perspectiva/Aspecto que presentan desde un punto determinado, diversos objetos lejanos.

(57) PALLADIO, Andrea (1518-1580) ANDRE DI PIETRO MONARO. Más grande arquitecto italiano - del siglo XV.

terales, siendo la central la mayor con dos aperturas más. El fondo del escenario era profundo y se elevaba a 30° de la horizontal. Contiene una orquesta semicircular, en un nivel más bajo que el del auditorio.

Por otro lado, en 1618 se completó el TEATRO FARNESE en - PARMA, diseñado por ALEOTTI (58) con un auditorio estirado, - con capacidad de 3,500 personas, parecido en forma a la herradura de caballo. Tenía una orquesta enorme, alcanzando las dimensiones de una ARENA. (59) Fue el primer teatro en poseer un amplio proscenio, con un arco ricamente decorado y que separaba definitivamente el profundo escenario, del público, y cuya escenografía debía ser movable. El escenario, completamente de frente con la audiencia enfrente de él, permite obviamente un mayor uso del efecto óptico. Este teatro vino a ser el modelo de otros teatros durante los 250 años posteriores.

De la anterior disposición se alcanza el mote universal - de TEATRO A LA ITALIANA como un edificio cuyos espacios principales, el escenario y la sala, están divididos por el arco del proscenio y su telón de boca. Este diseño ha prevalecido en el teatro occidental, a partir de principios del siglo XVII con -

(58) GIOVAN BATTISTA, Alleotti (1546-1636) Arquitecto y diseñador italiano. Apodado L'ARGENTA.

(59) TEATRO ARENA: Edificio cuyo espacio está dispuesto de tal manera que el público rodea por tres o cuatro lados el área de actuación. Ruiz L. Marcela. Glosario de términos del arte teatral. Serie Temas Básicos; Área Lengua y Literatura, núm. 3. México, Ed. Trillas, 1983, p. 191.

el *Teatro Farnesse*. (60)

Una característica primera y fundamental es que los teatros a la italiana serían ahora techados, lo que significaba - nueva técnica tanto artística como luminotécnica, mismos que - trataremos en el siguiente punto a considerar, el espacio escénico:

Aquí es donde nace el término Escenografía propiamente como:

"La técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva". (61)

Es importante entonces, anotar que el dispositivo escénico clave y principal de toda la época es la: perspectiva.

La escenografía con el paso del teatro sacro al profano, sufre una lenta evolución en el periodo del renacimiento. Es - la aparición de *Brunelleschi* (62) la que significa un desa--

(60) *TEATRO A LA ITALIANA*: Edificio cuyos espacios principales el escenario y la sala, están divididos por el arco del proscenio y su telón de boca. Este diseño ha prevalecido en el teatro occidental, a partir de principios del siglo XVI, cuando se edificó el teatro Farnese de Parma, precursor de esta arquitectura teatral. Se emplea esta expresión para designar el escenario que tiene forma de caja o paralelepípedo con falta de una cara que es la cuarta pared, que permite ver lo que representa en su interior. Ruiz L. Marcela. Op. cit., p. 190.

(61) PAVIS, P. Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología. (Trad. Fernando del Toro) Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1980, p. 173.

(62) BRUNELLESCHI, Felipe (1377-1446). Arquitecto y escultor italiano del Renacimiento. Construyó en Florencia la cúpula de Santa María de las Flores y el Palacio Pitti.

rollo para la escenografía con su aporte: el descubrimiento de la perspectiva. Además alcanza con FRANCESCO DI GIORGIO E ALTRI un ejemplo de renovación en la construcción de las máquinas maniobradas con un cordel.

Existen dos tipos de escenografía en este periodo, la escenografía fija, de la que es ejemplo el Teatro Olímpico de Vicenza con su proscenio vacío adaptable a todas las soluciones. El otro modo de escenografiar, es a través de la escenografía pintada sobre lienzos que se colgaban en los arcos fijos del escenario.

El teatro renacentista, en sus distintas formas, nace cuando la pintura italiana se encuentra en el mejor momento de su historia. Los pintores se adueñaron de una técnica muy perfeccionada, conocían las leyes del color, del espacio, de la perspectiva, y por lo tanto era natural pensar en una pintura como fondo de la acción teatral, ya fuera una ciudad, un bosque o una plaza. Podía lograrse todo, sin necesidad de construirlos. Bastaba con encargar al pintor la escena en mente. Con tan decidida participación de la pintura, realizada en grandes dimensiones, despertó el interés por todo aquello que contribuyera a crear o a ensalzar la ambientación de la historia, llamando la atención de los espectadores sobre un elemento que iba más allá del puro texto, del valor literario de la obra, e incluso de su interpretación. El teatro se complicaba,

asumiendo problemas del espacio correspondientes a la pintura. La perspectiva había sido la gran pasión del CUATROCIENTO. Al ideal humanista de la armonía del universo correspondía la sig tematización, matemáticamente exacta del arte y la ciencia, el contrapeso armónico entre el detalle y la construcción total. Las proporciones de una cara o de un cáliz son sometidas a - cálculos no menos complicados que la fachada de un edificio o las dimensiones de una composición pictórica monumental.

Brunelleschi, Alberto y Bramante, realizaron la ilusión - del espacio en perspectiva, en la arquitectura, Pietro della - Francesca, en la pintura; Gluberti y Donatello, en la escultura. Eran tanto artistas como científicos.

En cuanto a la acústica, sí se siguió el mismo principio de construcción que en el teatro antiguo; el problema estaría resuelto de acuerdo a las superficies reflejantes, incluso - cuando inundaban la arena, el agua resultaría reflejante acústicamente. Además hay que considerar que en realidad el juego visual, espectacular, era mucho más importante que el mensaje contenido. En cambio, el que el cuento se introdujera en un re cinto, hizo necesario un nuevo método de iluminación, que Serlio desarrolló, sentando la importancia de la luz, de ahí en - adelante dentro de la historia del espectáculo, cualquiera que éste fuere.

Hacia finales del siglo XVI, hallamos los primeros estudios para la iluminación que hasta aquel entonces se efectuaba con antorchas y bujías que producían mucho humo, olor y quemaduras: por lo tanto, se ideó poner un friso de pequeñas luces a una altura media sobre el proscenio con reflejos de oropel, a fin de proyectar la luz sobre los actores y dejar al auditorio en la penumbra.

Y para añadir a la brillantez del espectáculo las ventanas de los listones y paneles de las casas de las escenas trágicas y cómicas, deberán contener vidrio o papel con luces colocadas detrás de ellos. Luces de colores fueron ideadas llevando frascos y botellas con líquido coloreado y colocando grandes lámparas detrás de ellos o en su cara para mayor luminosidad; antorchas con cuencas de barberos detrás de ellos para reflectores; fenómenos naturales como la luna creciente pueden ser admirablemente imitados.

Siendo la iluminación una parte integral del teatro del renacimiento, para realizar el escenario, en el siglo XVI y la primera del siglo XVIII además de Sebastián Serlio, encontramos los escritos de LEONE DI SOMI (1591-1667). Juntos dan una idea de los métodos y recursos de iluminación en los entretenimientos cortesanos.

DI SONI, en sus "Diálogos en asuntos de escena", da una -

completa descripción de la iluminación como era practicada alrededor de 1560. El insiste sobre el cuidado que había que tener colocando las velas y lámparas, sobre la necesidad de sombras y ocultamiento de las más de las luces y sobre el uso reducido de iluminación sobre el auditorio. Al igual que otros, utiliza pequeños espejos de reflectores fijados a espaldas de los lados y también en pintar desde atrás de las columnas y en las aberturas de las entradas. Mostrará el escenario tan brillante como fuera posible; colocando escasas lámparas para el público y orientadas a propósito hacia la parte trasera de la sala, porque un hombre parado en la sombra ve un objeto distante mucho más claramente, si está iluminado. La luz brillante ayuda a proporcionar un efecto de mayor alegría. Finalmente, hizo experimentos con la luz y la oscuridad para crear atmósfera. En el momento del drama hacía apagar o disminuir las luces que no fueran directas al punto teatral.

ANGELO INGEGNERI, dueño de DELLA POESIA REPRESENTATIVA E DEL MODU DI RAPRESENTARE LA FAVOLE SCENICHE, mismo que considera la iluminación como de importante uso teatral. Va más lejos que SOMI, y oscurecerá el auditorio completamente. También pensó que se deberían ocultar las líneas del escenario e iluminar las caras de los actores y emitir un brillo sobre la escena, recomienda el equivalente, paneles de madera como los usados en los conciertos dispuestos desde el auditorio por una cenafa y "adecuado para lámpara, colocando reflectores". Teníase

el cuidado de que nada de esa luz cayera sobre el público.

Sabbattini, en su PRATTICA DI FABRICAR SCENE E MACHINE NE TEATRI (1638) señala de acuerdo a su experiencia que la iluminación de cualquier lado del escenario da mayor brillantez y - contraste que la que viniese del frente o de atrás. Para obscurer la escena instantáneamente tenía dispuestos cilindros - suspendidos con alambres sobre cada lámpara. Estos cilindros - deberían de colocarse en el momento preciso y simultáneamente, pero para que tenga el efecto deseado, deberán encenderse muy pocas lámparas de enfrente, el resultado esperado no se lograba. También aclara que el hecho de ocultar las lámparas del público era de uso general pero que el olor y el humo eran ciertamente desventajas. Estaban ocultas detrás de un panel en el extremo del proscenio y en una distancia de hasta diez pies.

En resumen, utilizaban: candelabros colgados sobre el escenario y en el auditorio, candeleros de pie, ocultos sobre la cabeza o a los lados en batería, candilejas ocultas o a la vista, luces ocultas en un rehundimiento comparable al ciclorama, sin pantalla, con sombras o coloreadas.

El dispositivo escénico en el Renacimiento era básicamente la unificación del cuadro escénico pictóricamente. En estas circunstancias, los mejores métodos fueron obsoletos. Las representaciones teatrales que tuvieron por fondo jardines y patios, transportaron estos mismos ambientes a la escena y por -

medio del juego perspectivo, pudieron simular en el escenario las constantes arquitectónicas de la época. Dicha profundización en la técnica perspectivista fue quizá para agrandar el tamaño aparente del espacio. Los más grandes artistas del tiempo, LEONARDO DA VINCI, RAFAEL BRAMANTE, fueron empleados para decorar las fiestas principescas con este método. De este último que influyó a BALTAZAR PERUZZI, quien diseñó para el Papa León X, según Alberti Serlio que fuera su discípulo, tiene su parte dedicada al asunto en su ARCHITECTURA, y describe 3 tipos de escena para cada género dramático. Las "casas" de estas escenografías estaban arregladas a cada lado de una calle frontal imaginaria. El decorado para obras trágicas, con sus altivos palacios, el decorado para la comedia satírica o pastoril, con su paisaje de tipo boscoso. A lo que escribe el mismo Serlio:

"Las tragedias están decoradas con columnas, frontispicios, estatuas y con algunos objetos regios; las comedias tienen aspecto de edificios privados, casas con balcones, y hacen visibles las ventanas, panorama que reproduce el tipo de moradas sencillas; las comedias pastoriles están provistas de árboles, cavernas, montañas y algunos objetos campestres, como una pintura paisajista". (63)

(63) Vitruvio. De Architectura, 1545. Apud. Berthold, Margot. Historia social del teatro. - V. 2. Madrid, Ed. Labor, 1974, p. 29.

Peruzzi, en 1514 marcó la pauta para escenas pintadas, según Vassari y desde entonces fue más económica y elegante la pintura escénica, ya por la flexibilidad del material que permitía más cambios, ya para contrarrestar por medio de cambios escénicos la monotonía de las tramas.

Todos los paneles, primero fueron pintados con aceite de linaza. Sólo hasta el siglo XVII con el uso del blanco de España, que substituyó el aceite como medium, sin embargo, no se les daba riqueza colorística sino únicamente barniz, siendo que hasta más tarde la obtendrían.

Es posible deducir de los documentos que permanecen, el uso de la falsa perspectiva en paneles, con objetos tridimensionales. El fondo era plano, pero los laterales se doblaban en ángulo como la esquina en chaflán de una casa y lucían cornisas y otros elementos arquitectónicos.

Entonces los decorados eran de madera y eran cuidadosamente pintados y esculpidos. Las orillas que se alejaban de los bastidores laterales estaban cortadas y pintadas en una falsa perspectiva de modo que todas las líneas horizontales convergieran hacia atrás y hacia abajo, hacia el punto de fuga marcado en el fondo del escenario.

En el proscenio había dos partes: la primera de 3 metros

de ancho, en la que actuaban los actores y la segunda elevada un escalón convergía en pendiente hacia el punto de fuga en el decorado, para poder completar la falsa perspectiva, de ahí lo que se llama *PENDIENTE*. (64) Fue la institución de esta ley de perspectiva que generalizó la inclinación del escenario, - hasta nuestros días.

El otro tipo de decoración ya mencionado era la propuesta por el Teatro Olímpico. También es probable que sus tres arcos en la fachada arquitectónica fueran originalmente cerradas por puertas o lienzos pintados pero Scamozzi a la muerte de Palladio, decidió construir la calle y sus casas bajo la regla perspectivista. Los cinco pasajes escénicos fueron añadidos hasta 1585. Sin embargo, los rápidos cambios previstos por la acción del melodrama demostraron que las escenas fijas que se usaban eran inadecuadas, fue la necesidad de proyectar y construir - nuevos mecanismos que rápida, silenciosa y sorpresivamente, - permitieron el cambio de las escenas, y de aquí que fuera desde entonces mucho más funcional el decorado a manera de paneles pintados.

La maquinaria de uso muy común en los misterios y morali-

(64) *PENDIENTE*: Inclinación del escenario hacia el frente para prolongar la perspectiva, de ahí que haya permanecido hasta nuestros días esta disposición del suelo.

dades medievales, comienza dentro del periodo renacentista con Brunelleschi que sobre 1400 inventa una máquina llamada PARADISO, utilizada para la representación de la Anunciación, efectuada cada año, en marzo de Florencia. Consistía en un ramillete de querubines cantores, suspendidos en un domo de cobre o velo en el techo de la Iglesia, desde el centro del cual, uno de ellos, descendía en un globo que se abría. Después se le añadieron nubes NUVOLE. Como no les satisfacía un solo ángel descendiendo, sino necesariamente, ángeles, querubines y serafines, que requerían un gran número de poleas y cuerdas; necesitaron inventar nubes para disimular el mecanismo. A partir de entonces, las nubes fueron usadas cada vez que fue necesario ocultar una cuerda o una polea. Además transportaría arcos y deidades de la plataforma al cielo y viceversa.

El decorado a partir de Serlio tenía una doble función: - por un lado, situar la acción; por otro, escamotear a los espectadores las entradas y salidas de los actores a escena. La vestimenta tenía que estar en consonancia con el género de la obra representada y con el tipo de decoración por ella exigido.

A pesar del renacimiento de los clásicos, muy poco esfuerzo se hizo para representar en el vestuario históricamente la fecha del drama. Los actores usaron vestimenta contemporánea - con algunas variaciones fantásticas en los accesorios. En cuanto al uso del maquillaje se encuentra en el libro de SOMI, don

de anota que no hay problema con las facciones del actor, ya -
que:

"Mucho se puede hacer con la ayuda del maquillaje... simular una cicatriz, - tornar las mejillas pálidas o amari- - llas dando apariencia de vigor, rudeza, debilidad y dureza. Para dar a un ac-- tor lampiño, la impresión de anciani-- dad, simplemente, pintar su barba para hacerle parecer afeitado, con un cai-- rel de pelo bajo su gorra. Dándole unos toques más con el pincel de maquillaje sobre sus mejillas y frente, lo hace - parecer más viejo o decrepito y arruga do". (65)

Aparte de las referencias a las barbas blancas y pelucas apropiadas, no hay más indicación. Para 1584 Angelo Ingegneri escribía: .

"Hay que tener en cuenta en qué país - se desarrolla la acción que quiere re- presentarse y, según la manera de ser

(65) SOMI, Leonedi. DIALOGHI IN MATERIALIA RAPPRESENTAZIONE SCENICA, 1565. Apud. Hartnoll, - Phillis The Oxford Companion to the Theater, London. Oxford University Press 1957, - p. 500.

de este pueblo se deben vestir los actores en el caso de una tragedia, rica y -suntuosamente; en el caso de una comedia, burguesamente y con limpieza; en el caso de una pastorela sencilla, pero agradable y amablemente, lo cual es tan valioso, como la pompa. En las pastorelas se ha transformado en costumbre irrevocable engalanar a las mujeres al estilo de las ninfas, aunque se trate simplemente de -sencillas pastoras". (66)

El espacio dramático del Renacimiento no podía ser sino -verista. Mediante el truco de la perspectiva y la obsesión de los detalles, se limita la utilización del espacio al actor y se le impide al espectador aportar su imaginación. La solución ofrecida en interiores, en las salas de los palacios o castillos, para dar la sensación de espacio dramático necesario, -permitía la localización exacta del juego escénico. Sin embargo al actuar los papeles en el espacio horizontal del proscenio, el sentido del espacio se limita, se pierde; la lejanía y el tiempo son falacias. Al colocar una calle con fachadas de -casas en el fondo, donde no pueden actuar los actores sino sólo enfrente, termina por provocar en las representaciones una falta de estímulo para la imaginación del actor sin ninguna po

(66) INGENERI, Angelo. 1584. Apud. Berthold, Margot. Op.cit., p. 32.

sibilidad especial. Después del año 1600, NICCOLA SABBATINI DE PESARO, un arquitecto, constructor de máquinas, publicó en 1638, un tratado llamado: PRACTICA DI FABRICAR SCENE E MACHINE NE TEATRI, define el libro: "Una técnica de ilusionismo como se decía entonces, de visionario". (67) Trata detalladamente de la perspectiva escénica, así como de las máquinas destinadas a crear efectos escénicos, tales como nubes descendentes y olas en movimiento. Es el mismo Sabbattini el que demostró la efectividad de la sucesión de tres o cuatro bastidores laterales a lo largo de cada uno de los lados del escenario y como la posterior de cada grupo podía retroceder para cubrir la frontal del siguiente grupo trasero, cambiando de este modo la decoración.

El experimento italiano se dirigió hacia la ilusión, a hacer aparatos, volver las mansiones en riscos o nubes, para que aparecieran figuras en el cielo, en una palabra, hacia el ejercicio de los trucos de la ciencia pictórica en la producción del espectáculo.

Las bellas artes pueden florecer bajo el patrocinio de los príncipes, pero el artista trabajó solo. El autor dramático sólo puede vivir en un teatro público donde una obra es un

(67) DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad. Venezuela. Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p. 57.

producto de la cooperación entre el actor, autor y un auditorio vital. Y cuando por fin Italia construyó teatros para el pueblo, surgió la Opera y el ballet más adelante.

El teatro romano había acentuado la verosimilitud y había distanciado físicamente el escenario de la platea, pero la calidad del espacio seguía siendo la misma en ambos. Eran dos espacios separados, yuxtapuestos pero no distintos. Para culminar, pues, este proceso de independencia del espectáculo respecto de los espectadores, había que encontrar un principio de organización espacial distinto y específico para el escenario. Y esto fue lo que aportó el Renacimiento.

Ningún costo era excusa para estos entretenimientos, espléndido vestuario y espectáculo escénico fue dado por hecho, y torneo o espectáculo acuáticos fueron comúnmente incorporados en las representaciones. Algunas veces los mecenas mismos tomaron parte en la producción que vino a ser considerada en coordinación con muchas actividades juntas. Cantantes, bailarinas, músicos, pintores y maquinistas, ensayaban independientemente por sus entrenadores y puestos a trabajar juntos por un jefe de escenario llamado hoy Director. Este modo de producción refleja la estructura de las cortes principescas en que había un maestro de música, uno de danza y demás, asumiendo la responsabilidad por sus respectivos actores. También se fomentaron, la visita de compañías profesionales de actores que ha-

cfian giras.

De acuerdo a la condición social económica en que se encontraba la Inglaterra de entonces, el renacimiento llevó una gran explosión de energía, en el teatro alcanzamos lo que se llama TEATRO ISABELINO y que se desarrolla en los siglos XVI y XVII. Lo que sorprende es la perfecta unidad de su desarrollo. Aunque las fuentes son las mismas que en todas partes: representaciones sagradas, histriones, juglares, trovadores que andaban de castillo en castillo. Habiendo desarrollado las formas teatrales análogas a toda Europa, drama sacro, misterio y farsa. El teatro inglés, a partir de 1580 aproximadamente, adquiere esas características de originalidad, genialidad y de vigor creativo, que lo colocan entre los más interesantes fenómenos culturales de la historia humana.

El extraordinario auge económico de Inglaterra por su expansión marítima, cuando la Armada Invisible se hunde en 1588, bajo el reinado de Isabel I. Bajo los beneficios de una nueva moral religiosa, se desarrollaron las artes especialmente el teatro. Es un pueblo equilibrado que por el auge económico desea bienestar, pero que sin embargo, no dejó de tener contacto con la realidad. Además es el tiempo propicio de la exaltación de la imaginación; con las expediciones, los viajes a tierras lejanas. Los vientos inauditos, todo abre la puerta a todos los sueños. Cuando ocurre la derrota de la Armada Invisible,

que lo afirmará como nación con orgullo y auténtico patriotismo. La conjunción de estas razones, es determinante para el nacimiento del drama: Es en sí un espectáculo lleno de entusiasmo colectivo reanimado por un desenlace, donde el pueblo se entrega a los poetas y éstos escriben para él. Todos juegan, pero ante todo, comulgan en el espectáculo que da realidad a sus sueños.

El espacio teatral, en el teatro Isabelino, consistía en una planta circular o poligonal en la cual, una construcción - con balcones para el público más importante, determinaba un espacio central, vacío, sin cubrir, en el que permanecía el resto del público. La planta de dichos teatros podría ser cuadrada, circular, octagonal o en forma ovalada. Sin embargo era la más usada la cuadrada. En 1580 se construyó el primer edificio teatral para el público de paga; THE THEATRE seguido de muchos otros, como el GLOBO en forma de óvalo con capacidad de varios miles de espectadores. Se trata de un edificio de madera, y la drillos posteriormente, perfeccionamiento del primitivo patio en el cual se solían dar las representaciones antes de que el teatro asumiera tal importancia. Dicho patio, en las funciones que se habían dado, estaba en las posadas y el teatro recuerda dicha forma. Eran construcciones de forma cilíndrica, abarcaba tres, galerías, para los espectadores, de las cuales la más alta, está protegida por un tejado que desciende en declive hacia adentro. En el centro, sólo accesible por dos escaleras ex

teriores, se alza una construcción escénica elevada. UPPER STAGE. El espacioso tablado escénico o proscenio, se extiende ampliamente por el patio interior descubierta (avanzando sobre los espectadores), se llamaba FRONT STAGE y el INNER STAGE constituido por la apertura del fondo quizá utilizado en escenas interiores. Naturalmente los tres niveles tenían que comunicarse por escaleras situadas detrás del escenario. También para el sótano. Dos puertas conducen al MIMORUM AEDES, los guardarrropas de los comediantes. Encima, cubierto con un tejado voladizo sostenido por 2 columnas, hay una especie de tribuna. Puede dar cabida a los músicos, o como un escenario superior en la obra o como patio para los espectadores.

Sobre este piso de tribunas, se alza además una estrecha torre con dos ventanas y una terraza a la derecha. Debajo del escenario, oculto de la vista del público, bajo el espacio escénico estaba una especie de bodega. El escenario, aproximadamente a un metro y medio del suelo ocupaba un sector en forma de cuña de 10 a 15 metros de largo. El tablado escénico tenía dos pisos, el de arriba, ya mencionado, se utilizaba también para escenas ocasionales.

El principio acústico del teatro isabelino era semejante al griego. Estando una parte del público sobre los actores y el piso del escenario pavimentado actúa como reflector. Es el mismo principio utilizado que en Grecia. El techo de la escena

Isabelina conocido como SOMBREA o TESTA fue probablemente utilizado para resguardar de la lluvia y el sol. Debió de haber reforzado la reflexión en la parte baja de la casa, pero ocultaría de las galerías superiores laterales. También debía reducir la sonoridad de los actores desde el balcón para los escuchas superiores. También el techo les debió de haber servido de monitores, es decir para ellos mismos y modular su tono de voz.

La escenografía, con el tránsito de lo sacro a lo profano, sufre una lenta evolución para con el periodo renacentista.

En cuanto al espacio escénico, ya hemos referido a la forma del escenario, sin embargo, la escenografía de los teatros públicos isabelinos no era muy profusa, sino apenas lo necesario:

"En primer lugar, no podía introducirse escenografía principal en el escenario, por ser el escenario abierto con una - cortina atrás y las dos puertas de actores. Sus limitaciones no permitían otra que efectos primitivos como la introducción de trastos o utilería móvil; una maceta simbolizaba una selva, una - cama, apresuradamente metida en escena, sugería una cámara; una antorcha en el calor de un día de junio, la oscuridad

de una taberna". (68)

Sin embargo, los estudios posteriores a Salvador Novo, - han demostrado que en el teatro isabelino, contrariamente a lo pensado, existía el dispositivo escénico, aunque reducido al - mínimo, por la forma característica del escenario y de la participación de los espectadores. El empresario se preocupaba de crear la atmósfera evocadora con el empleo de utilería en el - teatro.

También se conocen los inventarios del material escénico propiedad de la compañía del Lord del Almirantazgo, que consistía en rocas, puestas de ciudades, casas y torres, árboles, - campanarios y tronos.

Por lo tanto, cuando aparece Shakespeare no tan sólo una literatura preparatoria, sino una verdadera organización teatral con Shakespeare.

Los arquitrabes que sostenía el segundo proscenio o balcón eran utilizados para cambios de escena, o un simple cartel que llevaba escrito Palacio, Plaza o Mercado. También se utilizaban algunos muebles. En la parte de los vestidores había un espacio para un cañón y las máquinas que habían de producir - los efectos sonoros correspondientes. El escenario principal - parece haber tenido un buen número de escotillones. Simulando tumbas donde podían subir los muertos envueltos en humo. Algu-

(68) NOVO, Salvador. El teatro inglés. México. Ed. CAFFA-IPN 1978. Colecc. Cuadernos Políticos de Ciencia y Cultura, Núm. 3, p. 22.

nos creen que el escenario alto también tenía escotillón. En caso de necesidad también utilizaban grúas.

La iluminación casi no era necesaria ya que siendo al aire libre y entre dos y tres de la tarde había luz natural - excepto en tardes de invierno o cuando la representación se - alargaba hasta oscurecer. Se utilizaban unas lámparas llamadas CRESSET, faroles hechos de cuerda retorcida armada y montada - en cajas de metal pequeñas y abiertas. Sólo hasta el adveni- - miento del teatro privado y cerrado, sin embargo, tenía ventan- - nas suficientemente grandes, lo que permitía usarlas de día. - Desde luego que la luz artificial se utilizaría, de velas y an torchas, candeleros, etc.

El vestuario isabelino era más bien contemporáneo al tiem po. Fastuoso y de finas telas, si el mecenas de la compañía - era generoso. Cada actor tenía su vestuario de acuerdo a las - características más sobresalientes de su personaje. De brillan tes colores y algunos accesorios como cadenas, collares y ve- - los. Muy poca atención se prestaba al vestuario histórico, sin embargo, había rasgos distintivos: para un oriental usaron lag gos mantos, turbantes y cimitarras; para frailes y personajes eclesiásticos utilizaban verdaderos trajes con mitras y coro- - nas; para los personajes mitológicos, máscaras espectaculares y duendes. Sin embargo las mascaradas tenían una riqueza magní - fica en el vestuario. Dicho vestuario masculino era generalmen

te de tipo romano; la perchera era moldeada sobre el cuerpo y una variación del tonelete también era utilizada pero modificada con elementos de la moda contemporánea. El vestuario femenino siguió al del periodo más de cerca, pero tendía más hacia la soltura e incluso transparencia supuestamente típica del vestido clásico. Toda ventaja fue tomada del escote de los trajes, con talles bajos y cortos o incluso llegaban a cubrir el pecho de velos lo que no estaba mal visto en la moda del tiempo. Los caracteres grotescos muestran elementos del vestuario de la Edad Media o prestados de la COMEDIA DELL'ARTE. Siendo de la nobleza la fiesta tenía un gran costo y magnificencia.

Para el adorno de la cara en los teatros públicos usaron máscara algunos personajes como ya explicamos. El maquillaje no era de uso común. Era utilizado sólo para el ocultamiento. Los fantasmas y asesinos se blanqueaban la cara; los negros y moros se teñían su cara de negro. De rojo, si lo requería la nariz (aunque quizá fuera postiza). La mascarada era una especie de visera o media máscara para tapar los ojos, y aquí sí usaban las damas el afeite con polvos y aceites comunes.

Al toque de las dos o tres de la tarde, el charanguero subido en la torre anunciaba el comienzo de la representación. En la puerta de la torre ondeaba una bandera, la que generalmente simbolizaba al teatro; pero en el día de la representación se colocaba una bandera blanca si se trataba de una come-

dia, o una bandera negra, si se trataba de una tragedia. La inminencia del espectáculo también era señalada por medio de toques de trompeta del mismo heraldo de la torre.

El libre juego de la imaginación del auditorio era respetado por los dramaturgos que dando las indicaciones debidas al actor, permitía el acceso y la intervención energética de los asistentes. El hecho de que el público rodeara en sus tres - cuartas partes la escena permitió mayor intimidad en el drama, era meterse físicamente.

El Isabelino es un teatro puramente nacional. Las influencias externas llegan muy atenuadas, exceptuando quizá las de - la Comedia dell'arte que se manifestó en el empleo del bufón.

(69)

Los grandes dramaturgos de este periodo con Shakespeare a la cabeza son: Ben Johnson, Fletcher, Marlowe, Thomas, Dekker,

(69) BUFON: Personaje de aspecto físico grotesco que, sobre todo a partir de la Edad Media, vivía en las cortes reales y cuya misión era la de distraer a reyes, príncipes y cortesanos. DIOSDADO, Ana. El teatro por dentro. Barcelona, Salvat Editores, S.A. 1981, - p. 17.

John Ford y Thomas Middleton. Todos estos nombres ilustran lo que dura un periodo de la historia del teatro paralelo por su unidad y grandeza al griego. El teatro español que se consolida a fines del siglo XVI y perdura hasta el XVII. Despertando la conciencia de su genio nacional, permitirá al teatro un desarrollo igualmente decisivo. El imperio español está en pleno auge. Tras la influencia italiana, la originalidad profunda y radiante del teatro español florece en honras gracias a las cuales el mundo entero llamará a este periodo el "Siglo de Oro". Uno de los fenómenos más importantes de transición del Renacimiento al Barroco.

El pueblo español reafirmando su religión literalmente obsesionado por la idea del honor, amaba con locura el teatro y recibía las piezas teatrales con sumo gozo y aprecio.

Para la España del Siglo de Oro la representación era un espectáculo donde se revivían ideales y sentimientos nacionales con fundamento en un texto dramático. Era el hombre en su sentido moral religioso el que pervivía sobre toda la dramática. Por otro lado el teatro, de todas las artes fue el que manifiestamente sirvió mejor a los fines de la política interior de Felipe IV. La representación enmascaraba ante el pueblo la decadencia política y social de la monarquía de los Austrias. El teatro de toda esa época, amado por los reyes, por la aristocracia y por el pueblo, quiere ser y lo consigue eminentemen

te popular.

En cuanto al espacio teatral fueron las hermandades las que descubrieron las ventajas de utilizar la afluencia de público para fines caritativos. Por lo que ponían a disposición de la gente de teatro, los patios y corredores: CORRALES, de los hospitales y posadas. Se cuidaban de la licencia local para representar y repartían los ingresos; así cofrades y actores se beneficiaban. Al igual que en el Londres isabelino se desarrollaban los teatros, en España. El corral de comedias español conservó, sin embargo su carácter provisional. La gran época del teatro que va desde 1580 a 1680 se produjo en el mismo marco modesto al aire libre. Propiamente dicho no había teatros construidos. La arquitectura de los mismos era muy rudimentaria. Se aprovechaba una manzana de casas situadas en forma conveniente. El teatro era el patio rodeado por casa entre tres de sus lados.

El corral era un espacio entre un grupo de casas al que se accedía por la puerta frontal al espacio escenográfico.

El patio que se encontraba en el centro contenía los asientos -bancos y tablados- situados en las orillas del patio dejando el centro libre para la mayoría del público que estaba de pie. También había asientos a la izquierda y derecha del patio CORREDORES BAJOS.

El escenario se encontraba en el extremo opuesto de la entrada del patio. El tablado tenía la altura aproximada de un hombre, lo que permitía mejor visibilidad a aquéllos que estaban de pie. Bajo el tablado se pedía almacenar maquinaria atrezzo y demás; pudiéndose utilizar para tener acceso al escenario por medio de trampillas. Detrás se encontraba el vestidor cuya escalera conducía a la parte alta del escenario, o en su defecto al vestidor de arriba.

Los corredores altos, ventanas, celosías y aposentos se transformaron poco a poco en lugares donde los ciudadanos más ricos se acomodaron convirtiéndose en una especie de pseudopalcos, era simplemente lugares cercados y al igual que hoy se alquilaban por temporada. Se les generalizaba como APOSENTOS o palcos bajos o DESVANES o palcos altos. También había barandillas, corredorcillos, degolladeros que constituían otros tantos lugares donde el público se congregaba.

La VELA, era un toldo que protegía al patio del sol o la lluvia, durante la representación.

El espacio escénico era semejante al isabelino. No tenía telón. Una cortina ocultaba el fondo o el vestidor. En los lados y en la parte de atrás de las cortinas que podían correrse a uno y otro lado a fin de descubrir algo hacia lo cual pudieran dirigirse los personajes de una comedia.

Parece que había algo de decorado pintado sobre cartón o tela casi siempre árboles. Las complicaciones decorativas no aparecen sino hasta que la corte, al igual que en otras partes de Europa, las retoma.

Las representaciones tenían lugar por las tardes; en consecuencia no necesitaban de iluminación artificial excepto cuando necesitaban señalar la noche o el calor al igual que en Inglaterra; el mismo principio acústico permanece por la semejanza del espacio teatral.

El vestuario era también contemporáneo excepto cuando se representaba a un oriental en un drama histórico. A medida que corría el tiempo el vestuario se fue haciendo cada vez más costoso.

Cervantes comenta que en su tiempo existía en el teatro poco vestuario y que éste tenía más bien carácter simbólico.

Era necesario situar al espectador con el "espacio hablado". La mayor parte de los cambios de escena tenían lugar, haciendo salir del escenario a unos actores por una puerta e introduciendo por otra a los demás, después de un breve intervalo en que el escenario quedaba vacío. El diálogo de índole descriptivo facilitaba la operación.

La grandeza del drama barroco español se basaba en la fuerza de la palabra poética. Le bastaban modestas alusiones -

al lugar dramático. Unos cuantos accesorios, al escenario superior y al foro; de todo lo demás luces, imaginación escénica, cambios de decorado, se ocupaba la palabra hablada.

La relación del espacio escenográfico era dado de una manera total de acuerdo a lo siguiente: El entusiasmo popular - cundía ante las representaciones públicas, el público español amaba el teatro.

Los escenarios de los corrales, por otra parte no son todavía un interior, como el del teatro burgués posterior, sino un patio entre edificios; su escenografía, un lugar cualquiera con puertas; no crea un espacio unitario e ilusionista, sino - que es una tramoya tan escueta y elemental que a menudo los - personajes mismos han de explicar el lugar al iniciarse la acción. (70)

La comunicación que se establece entre representación y - público hace del teatro una de las partes más directas de influencia social. Así en la España de los siglos XVI y XVII se permite al teatro representar una sociedad atormentada por con flictos morales y el sentido del honor y cuestionamientos reli giosos sin perder el fervor cristiano característico del pueblo y de la época. Por eso los dramaturgos del Siglo de Oro -

(70) RUBERT DE VENTOS, Xavier. Op.cit., p. 297.

insisten en que el teatro es "Espejo de la vida humana", como ya mencionamos la vida en España durante el periodo, ofrecía - al dramaturgo infinitud de excelente material. Iba de un extremo a otro: Desde la sublime magnificencia de la corte y los palacios de los nobles hasta la honrada pobreza de muchas comarcas del país; desde las aristocráticas y presuntuosas nociones del honor hasta el cínico realismo cómico de pícaros y vagabundos.

Así culmina la selección escénica de una época que marcará el resto de la historia teatral, por su devoción al ser humano esa "Medida de todas las cosas" que no alcanzará dramáticamente un periodo como éste, ni aún en nuestros días.

Las bellas artes pueden florecer solas, con el puro trabajo individual. Sin embargo el teatro necesitará de la comunidad y la interrelación de disciplinas sociales que faciliten - el encuentro energético liberador.

B A R R O C O

ESPECTACULO BARROCO

El siglo XVII trae nuevas concepciones en el planteamiento escénico, cabe decir que pocos adelantos realmente importantes han sucedido, desde ese periodo. Dramáticamente hablando, Francia tomará el liderazgo, sin embargo la consolidación escénica del ballet y de la ópera en toda Europa conforman una época fastuosa e importante para la puesta en escena; y precisamente de este carácter tan espectacular que culmina en el siglo XVIII.

Las representaciones formaban parte en grandes festivales con producciones que trascendían los confines del escenario. - Los espectáculos emanados del humanismo y renacimiento ya habían enriquecido la tradición teatral existente.

Y así como el arte barroco se desdobra en una brillante teatralidad, así como el absolutismo tiende a una imponente apoteosis de la soberanía y la contrareforma ofrece todos los medios ópticos e intelectuales de dirección artística, así también el mismo teatro experimenta un auge desmesurado.

En este periodo, las ediciones sobre técnica teatral y el

intercambio cultural e intelectual de esta época con frecuentes viajes de una corte a otra dan al espectáculo barroco una forma común. En este periodo la actividad más importante teatralmente, va sostenida por las cortes y subsidiada por reyes, príncipes y nobles. Se daban grandes espectáculos en los salones de palacio. Sin embargo se llegó al uso común de espacios teatrales de paga.

La sala teatral entra a formar parte de las dependencias representativas más importantes de un palacio. Se levantan escenarios en el Vaticano en Roma, en el palacio de los Uffizi en Florencia, en el Palais Royal de París. Sin embargo se pasará inmediatamente al teatro de la ópera independiente y libre: al teatro de localidades con gran riqueza arquitectónica, que posee un palco para los príncipes y compartimientos distribuidos según la jerarquía de los espectadores. El teatro, arquitectónicamente alcanza unidad territorial. El proscenio, que en la época anterior había invadido la *platea* (71) se recorta hasta el nivel del arco escénico sin protuir en la sala, alcanzando de lado a lado y ligeramente curvado al frente. El escenario toma la forma de palco, delimitado por un espléndido proscenio.

(71) PLATEA: Parte de la sala del teatro, superior a la luneta para el público. RUIZ L. - Marcela. Op.cit., p. 165.

La forma de la planta es como una herradura, generalmente no sufrió variaciones, excepto cuando alcanza forma rectangular y algunos cambios en las paredes y el orden de los palcos y las galerías. El escenario estaba condicionado al espacio externo (calles, casas, etc.) además de la tradicional forma que desarrollaba después del arco escénico hacia la platea, aumentaron los primeros dos niveles en el escenario, hacia la parte posterior del arco principal.

La orquesta se establece como posición inmediatamente por delante del proscenio, entre la platea y el arco escénico y a un nivel más bajo del escenario, tiene una altura de 1.50 a - 1.80 m., para que los integrantes de la orquesta no rebasaran con la cabeza la altura del proscenio. A esto se le llama Golfo místico o fosa de orquesta. El arco escénico toma mayor importancia y de un simple marco, pasa a dimensiones tridimensionales, construcción de madera, después de mampostería con columnas, relieves y decoraciones.

El teatro Farnesse de Parma, abierto al público en el año 1630, construido por Aleotti es el ejemplo fundamental que seguirán todos los teatros Barrocos. En este periodo fue muy cuidado especialmente, el desarrollo de la Opera, la acústica del espacio teatral, y dada la gran profundidad del *foro*, ⁽⁷²⁾ par

(72) FORO: Fondo del escenario.

ticular destreza fue necesaria en la construcción de los teatros para permitir una buena visibilidad a todo el público. - Como eventualmente sucede en la historia de la construcción teatral, circunstancias fortuitas produjeron en el teatro barroco, un buen instrumento acústico. La *reverberación* (73) - era cortada debido a la hilera de palcos con sus cortinajes. - El eco era evitado, debido a la difusión del sonido por los ornamentos barrocos y Luis XV; además de los techos planos y ausencia de domos; pero el tono orquestal era magnífico debido a la gran cantidad de madera contenida en la construcción.

Los estudios de acústica modernos han demostrado el uso efectivo de la combinación de materiales resonantes, reflejantes y absorbentes en una sala y su equitativa distribución en la totalidad del espacio características todas del teatro de este periodo.

Para gran instrumentación orquestal, la forma teatral era generalmente satisfactoria. Pero para propósitos de un gran tono coral, la casa operística no era muy apropiada debido a la gran absorción y la consecuente corta reverberación. El público es muy significativo acústicamente ya que es el principal -

(73) REVERBERACION: Múltiples reflejos que tiene una onda al chocar con paredes y techos, sumándose en tiempo a la emisión original.

material absorbente en una sala y en consecuencia entre menores es la audiencia, más larga resultará la reverberación.

En el espacio escénico, el proscenio adquiere por las razones de fastuosidad, la especialidad enorme en altura, profundidad en perimetraje y en el foro. En la misma línea de la ilusión de profundidad barroca se encuentra su intención de dejar libres, en casos especiales, los guardarropas que se hallan detrás del foro para incluirlos en el cuadro escénico, en los puntos culminantes de la acción. Entonces la piedra clave del escenario es el **BASTIDOR**. (74) Y como ya es tradición la forma de decoración escénica, provino de Italia, extendiéndose como fiebre por toda Europa.

Se continúa el uso de pequeñas plataformas giratorias para cambios veloces. Aleotti, estableció la Bocaescena, mamposería con decoraciones, y las primeras tentativas de telones -

(74) **BASTIDOR**: armazón de listones o maderos sobre la que se extiende un lienzo pintado y que forma parte de la decoración lateral del escenario del teatro.// Una pieza de decorado compuesta por un bastidor de tiras de madera contrachapeada y forrada con cualquier tela. Es el elemento básico de la escenografía realista y que sirve para representar los muros del decorado.// Telón lateral que cubre el aforo.// Decorados laterales del escenario, altos y estrechos.// Estructura o esqueleto de madera que da rigidez a los trastos.// Siendo los trastos cada uno de los elementos de decoración de madera o lienzo pintado que se emplean sueltos para transformaciones durante la representación.// Su nombre primitivo **KULISSE**, **COULISSE**: procede del francés (Coucher = deslizar, correr. **BERTHOLD**, Margot. Op.cit., p. 76.

pintados sobre tela. Constan de una serie de tablas planas - que podían retirarse hacia un lado mediante una abertura longitudinal, cubiertas con lienzos pintados y que se movían mediante correderas, y con esto nace el bastidor. Fue el mismo Aleotti que prolonga el escenario hasta la pared trasera dando la profundidad necesaria, característica formal distintiva respecto al movimiento escénico transversal del Renacimiento.

Dado que en platea los mejores lugares estaban reservados a los personajes más importantes, los escenógrafos se preocuparon, en la puesta en escena, de usar una perspectiva central - teniendo el punto de observación contraparte del punto de fuga al centro de la platea. Giulio Troili en 1672 editó el libro - PROSPETTIVA PRATICA DA USARE IN TEATRO, utilizado para la perspectiva de los bastidores puestos en posición diagonal respecto a la bocaescena.

El siguiente escenógrafo importante, que ha legado a la historia de la escenografía una descripción importante, es Nicola Sabbattini quien marcó el camino de las maquinarias escénicas en su libro PRATICA DI FABRICAR SCENE E MACHINE NE TEATRI, 1638; no es el único en su tipo pero constituye la guía fundamental de todos los fabricantes de espectáculos. Define la técnica del ilusionismo.

Torelli⁽⁷⁵⁾ viene a ser uno de sus discípulos, trabajará para el rey de Francia después de 1645, llamado por el Cardinal Mazarino. De entre los mayores diseñadores de máquinas, fue él quien instala la maravillosa SALLE DES MACHINES, utilizando un escenario de diez metros de ancho y cincuenta de profundidad, atravesado por una enorme máquina de casi 20 metros de longitud que avanzaba subiendo y bajando hacia la platea, llevando un coro de ninfas triunfantes. El uso de bastidores corredizos es llevado a la perfección por Torelli. Además del uso de bambalinas colgadas del techo y unidas por medio de argana, las cuales se movían en forma manual, simultáneamente por un solo hombre desde el foro.

Torelli era un verdadero mago de la escenografía y famoso por sus trucos efectistas: grupos de nubes, vuelos de figuras, efectos de incendios, truenos, rayos, carros en movimiento, cambios velocísimos de escena; por ejemplo, de un bosque, pasaba en un santiamén a una marina. famosos eran además sus grupos de ángeles o personajes mitológicos.

(75) GIACOMO TORELLI: "El gran brujo" (1608-1678). Arquitecto, ingeniero y escenógrafo italiano. Trabajó en Venecia de 1641 a 1643. Invitado a la corte de Francia, dio esplendor al ballet de la corte y a la ópera con sus diseños para LA LOCA FINGIDA (1645), ORFEO (1647) y PSIQUIS (1656). Acondicionó para Molière el teatro del Petit Bourbon y realizó el tramoya para la Andrómeda de Corneille, 1650. Inventó juegos de piernas de escenografía. Fue famoso por sus espectaculares efectos de escenografía.

Berniní (76) planeó la inundación de la orquesta y en un abrir y cerrar de ojos, la desaparición del agua sin el menor daño. En una ocasión:

"Hizo aparecer dos teatros y dos plateas, los unos opuestos a los otros; el verdadero, de cara a la platea y - el falso al final de la platea, quedando el patio como en medio de dos - teatros". (77)

La esencia de la idea barroca era la transitoriedad, todo lo que debía expresarse teatralmente era por medio del uso de escenografía móvil. *Burnacini* (78) supo montar en un teatro para cinco mil personas, hasta veintidós cambios de escena.

Entonces los fondos pintados en perspectiva y el *TROMPE - L'OEIL* (79) de la pintura arquitectónica tenía la función de - empañar el límite entre apariencia y realidad.

Según las experiencias como constructor de teatros, Sabba

- (76) GIAN LORENZO BERNINNI (1598-1680). Creador barroco, escultor y arquitecto. Escribió y adaptó comedias, diseñó escenografía e inventó maquinaria y tramoya.
- (77) Historia del teatro. Enciclopedia Temática Sopena 15 v. Barcelona, Ed. Sopena, S.A. - 1982, v. 9, p. 167.
- (78) LUDOVICO BURNACINI (1636-1707): Escenógrafo y diseñador italiano de vestuario. Establecido en Viena. Su padre, Giovanni Burnacini (muerto en 1655) construyó un teatro - en Viena. Ludovico se convirtió en el más importante diseñador de la Viena de su época.
- (79) TROMPE D'OEIL: Término pictórico. Cuadro de engañifa./ Efecto de ilusión, engaño de la vista./

ttini, determina en primer lugar la necesidad de mucho espacio para que:

"Detrás, al lado, encima y debajo de - los foros y de la escena, tengan suficiente espacio las numerosas máquinas, necesarias para las apariciones del - cielo, de la tierra, del mar y de ultratumba, así como para las ampliaciones y reducciones que sean indispensables". (80)

Es evidente observar que a partir del siglo XVI, la maquinaria se desarrollará con gran rapidez.

Como perfeccionador del arte perspectivista, demostrado - en la magia y en la palabra, surgió el jesuita italiano, *Andrea Pozzo*.⁽⁸¹⁾ Su obra aparecida en Roma, PERSPECTIVAL PICTORUM - ARCHITECTORUM, en la que se consideraba como una tarea de los artistas del Barroco y del naciente Rococó, la ilusión espacial elevada hasta el infinito con medios pictóricos: hablarían en el arte escénico su genial realización por medio de la

(80) NICOLA SABATTINI. Pratica de fabricare scene e machine ne teatri. (1637) Apud, Berthold, Margot. Op.cit., p. 77. (1574-1654) Arquitecto y diseñador italiano. Diseñó el teatro - de Solé en Pesaro. En el libro citado sintetiza los conocimientos del diseño teatral de su época y contribuye con sus propias aportaciones sobre iluminación, escenografía en - perspectiva y maquinaria para tramoya. Con Torelli y el alemán Furtenbach, Sabattini - fijó las bases del escenario a la italiana.

(81) ANDREA DEL POZZO: Arquitecto, pintor y diseñador italiano. Miembro de la orden de los jesuitas trabajó en Viena (1642-1709), en la corte de Leopoldo I, donde se distinguió - como escenógrafo. Escribió el TRATADO DE PERSPECTIVA DE LOS PINTORES Y ARQUITECTOS (ROMA 1693-1700).

familia italiana de los GALLI BIBIENA. (82) Con el empleo de la perspectiva diagonal, con escaleras quebradas con frecuencia; galerías de arcadas, arquitecturas palaciegas, multiplicaron la profundidad de sus escenarios hasta el infinito superlativo, del escenario ilusionista. Con él el escenario ocupaba un espacio tan profundo, ya que no sólo lo ocupaban el elenco y la utilería, sino también algunos miembros del auditorio. - Fuegos artificiales y grandes despliegues acuáticos, eran bastante comunes.

La iluminación en el Barroco casi permanece intacta, velas de cera que alcanzaban miles, en el frente de la cortina, y hasta dos y tres mil, detrás de ella, iluminaban la escena y el auditorio por igual, para lo que se utilizaba un trabajador

(82) GALLI I BIBIENA: Familia italiana de arquitectos y diseñadores de teatro. El padre nació en Bibiena, Toscana de ahí el apellido: 1° GIOVANNI MARIA GALLI (1619-1665). 2° FERDINANDO (1657-1743) primer hijo de Gionanni. Primer diseñador y escenógrafo teatral de la corte en Viena. 3° FRANCESCO (1659-1738). También arquitecto en Viena y diseñó los teatros de Nancy y Verona. ALESSANDRO (1687-1769) hijo mayor de Ferdinando. Trabajó desde 1726 en el teatro de la corte Mannheim. 5° GIUSSEPE (1696-1757) segundo hijo de Ferdinando, quizá el más grande de todos. Trabajó en Viena con su padre, creó el Teatro del Castillo de Praga (1723) y el Teatro de la Opera de Bayreuth (1744-48) y en la corte real de Berlín. 6° ANTONIO (1700-1704) Tercer hijo de Ferdinando autor de la sala de espectáculos de Redoutensaal en el Hofburg de Viena (1743). 7° GIOVANNI - MARIA "EL JOVEN" (1704-1769) hijo menor de Ferdinando. Trabajó en Austris, Italia, España y Portugal. Finalmente en Checoslovaquia en la corte de Praga. 8° CARLO, hijo menor de Giuseppe (1725-87). El más joven de la familia y el último que abarcó el arte barroco tardío.

La maestría en perspectiva es la característica más sorprendente de todos.

para efectuar ese trabajo diario y que las manufacturaba abajo en el foro con una caldera. El cebo utilizado en estas velas era de grasa de carnero. Por lo tanto, cuando ya habían quemado un tiempo, una neblina flotaba entre la audiencia y el escenario, que algunos dirían, daría un aire de misterio a la representación. Quizá ésta fuera la razón que actores y cantantes tuvieran que gritar para poder hacerse oír a través de - - aquella humareda, misma que se les introducía en los pulmones provocándoles un escupir continuo. En la COMEDIA FRANCESA se colocarían incluso escupideros en el escenario a cada lado del proscenio. El humo de las velas también actuaría como nebulosa entre auditorio y escenario, así que los valores tonales (acústicos) tenían que ser enfatizados. Ya tardío el siglo XVII y - siglo XVIII, el escenario fue iluminado por la luz general del teatro por medio de las candilejas. Después de 1765, las luces de la casa y luces ocultas en trampas en el suelo del escenario enfrente del proscenio y luz lateral controlada y directa, se encendía con la iluminación del escenario detrás del arco escénico. Como se puede ver permanece el mismo sistema hasta la introducción del gas. En 1782 en el Odeón de París, entonces recién terminado, Argán y Quinquet ponen en práctica el invento de una lámpara de aceite, cuya particularidad consistía en la protección de la mecha por un cristal. La llama preservada así de las corrientes de aire, brillaba más intensamente, - la mecha humeaba menos, y se consumía con más regularidad. Es-

te singular avance dio paso a todo tipo de audacias, como por ejemplo, las pantallas con gases coloreadas que se colocaban - delante de estos aparatos teniendo el escenario de diversas tonalidades.

El esplendor escenográfico utilizado como sello de prestigio entre los príncipes y reyes del siglo XVII, no permitió dejar a un lado el vestuario que resultaría igualmente fastuoso y espléndido. Desde luego diseñadores como Torelli, incluyeron el vestuario como parte de su trabajo. Sin embargo, *Jean - - Beráin*, (83) es el prototipo de diseñador de vestuario que - - trasciende a las otras artes. A tal punto que el estilo Luis - XIV, es el estilo Beráin, sin peligro a exagerar.

Numerosos de sus diseños pueden estudiarse, ya que se preservan en el Museo de Louvré, permitiéndonos obtener una idea bastante clara del reinado del REY SOL. Lo más sorprendente de Beráin es su mezcla fantástica y contemporánea. Aun cuando el vestuario fuera romano, turco o de personajes mitológicos los elementos exóticos fueron absorbidos y digeridos, como una suprema manifestación de estilo. No había ningún intento de realismo o reconstrucción arqueológica. El estilo del gran diseña

(83) JEAN BERAIN (1637-1711) diseñador francés. Trabajó primero en la Opera de París desde 1674 como creador de espectáculos para el rey, principalmente para los trabajos de Lully. Fue especialmente importante por su desarrollo del vestuario barroco.

dor es intensamente personal y completamente contemporáneo lo que lo convierte quizá en el más grande diseñador de vestuario de todos los tiempos. Su influencia fue determinante.

Más adelante, dentro del Siglo XVIII y el lapso estilístico llamado Barroco, tanto el deseo de exactitud histórica pier de importancia, la evolución histórica siguió la moda y el gusto del tiempo. Otro diseñador importante fue Ludovico Burnacini que trabajó en Venecia. En Francia el trabajo fue continuado por el hijo de Beráin, sin embargo fue disipado en el estilo REGENCE y derivó a Rococó. (84)

Sin embargo, fue FRANCOISS BOUCHER (85) quien diseñó todo el vestuario para las obras de Moliere. Sucesido por SERANDONY. (86) Los trajes pastorales del Rococó son de JEAN BAP--

(84) ESTILO REGENTE: Transición entre Rococó y Barroco, caracterizado por su influencia de tipo pastoril; sensual de formas. Durante la regencia de Felipe III de Orleans (1674-1723) durante la minoría de edad de Luis XV. ESTILO ROCOCO: Dícese del estilo francés, muy amanerado que surgió a fines del reinado de Luis XV. Viene de ROCAILLE- rocalla, significando el uso en el siglo XVI de esquemas decorativos apropiados muchas de las características del estilo como curvas irregulares puntas onduladas y la cualidad de asimetría se unían en una curva de elegante concha.

(85) FRANCOIS BOUCHER (1703-1770) Pintor francés uno de los más importantes de su época. Entre 1744-48 realizó diseños de vestuario para la Opera de París.

(86) JEAN NICHOLAS SERVANDONI (1695-1766) Más importante escenógrafo del barroco francés. Trabajó en las cortes de Lisboa, Burdeos, Bruselas, Londres, Dresde, Viena y Stuttgart. Trabajó en la SALLE DE MACHINES, principalmente creando trabajos ópticos con espectaculares despliegues de escenografía y tramoya.

TISTE MARTIN. (87)

El vestuario sin embargo en su tónica general, aceptó de buen grado dentro de las representaciones, vestuario de la época, pero siempre de finas telas. Utilizaron pelucas de todos - los tipos y tamaños, y desde luego un maquillaje vistoso. Las grandes tragedias se representaban fuera cual fuese la época - en que transcurría la acción, con atuendos y pelucas contemporáneas.

En los ballets de la corte, los cortesanos franceses que dedicaban mucho dinero y cuidados al vestido diario, no escatimaban esfuerzos en la preparación de los trajes para el escenario de LOS FESTIVALES DE BACO organizados por LUIS XV: Baco y sus acompañantes se festonaban de vides; músicos llevaban cabezas de animales, aludiendo con ellas el papel de Baco como - - Dios silvestre de los bosques. El otoño llegaba cubierto de - guirnaldas y trigo; Apolo aparecía entronizado con los rayos - del sol sobre su cabeza, rodeado de las nuevas musas de las artes. Los actores que cambiaban varias veces de traje se sentaban en unas plataformas suspendidas del techo, mediante poleas ocultas a la vista del público por nubes que hacían con basti-

(87) JEAN BAPTISTE MARTIN (1718-1760) Escenógrafo y diseñador de vestuario francés. Trabajó en la Opera y en la corte de Francia, 1749-1760. En 1763 publicó una colección de diseños; entre los que destacan personajes mitológicos: "africanos", "mexicanos", "incas".

dores pintados en gasa. Como gran final, Apolo y sus doncellas eran izados lentamente a la parte alta del escenario y desaparecían para delicia de todos.

El ballet de la corte era en suma la colaboración entre - las cuatro grandes formas artísticas -música, poesía, baile y pintura-.

La ópera inició su marcha triunfal con toda la pompa escénica del escenario móvil de principios del barroco. Sus escenógrafos se mostraron inagotables inventando nuevos aparatos de tracción, de vuelo y de correderas para todas las figuras acompañantes mitológicas y alegóricas que proliferaban en torno al tema propio de la ópera.

Los siglos XVII y XVIII vivieron un incesante desarrollo en la elaboración escénica teatral. Italia con su especial pasión por la ópera, con el teatro de San Carlo en Nápoles y la SCALA de Milán, permitían el uso de rica escenografía y efectos mecánicos, en el que el auditorio de la planta de herradura con sus sofisticados palcos permitía a los pomposos asistentes ver y ser vistos.

El teatro DROTNINGHOLM, cerca de Estocolmo, construido - en 1574 y todavía en uso, conserva su maquinaria original y la vista de las butacas traseras puede dar una visión perfecta de las proporciones del teatro barroco.

Con *Filipo Juvara*, (88) que dibujó decoraciones para todos los monarcas de Europa, el decorado empezará a conocer la preocupación naturalista. A partir del siglo XVII hasta nuestros días los avances de la escenografía son escasísimos en su técnica, pero se llega a conseguir una ductilidad y una incorporación al mundo de la escenografía de la sensibilidad pictórica y de las conquistas estéticas de las artes plásticas. Un teatro que jugó un gran papel para la historia escénica. Cuando el barroco se tornó más elaborado, hasta llegar al Rococó, terminó una era del teatro francés.

El espacio dramático del periodo barroco no puede ser definido sino en el tipo de representación. Para las grandes óperas y ballets de la corte e incluso obras dramáticas en el espacio a la italiana, el énfasis estaba puesto en escenas con grandes masas y animales, más que en el diálogo.

La literatura no tuvo más qué hacer, más que embellecimientos mitológicos, se concentra sobre una imagen del hombre, sobre la aventura humana, individual, su particularidad. La perspectiva en profundidad se convierte en el símbolo de una figuración que abarca y domina al cosmos. La distancia que la

(88) FILIPO JUVARA (1678-1736) Arquitecto, diseñador y escenógrafo nacido en Messina Italia. Introdujo la escena cuadrada que daba intimidad y ampliaba el panorama. Trabajó como escenógrafo para el Cardenal Ottoboni, la Reina Casimira, María de Polonia y el Emperador José I de Austria.

aplicación de la perspectiva sugiere a los individuos, es doble; da la impresión de una intensa profundidad de campo de abismos insondables que no llamaron psicológicos sino del alma. Por otra parte, mide el alejamiento que existe entre el personaje de carne y hueso y el personaje que debe encarnar.

La invención de un tipo de lugar escénico que utilizaba la máquina de transformación y la perspectiva, afectará las formas colectivas. Es la profunda modificación del comportamiento psicológico, al concebir el escenario en forma de una pirámide visual cuya base se haya representado por el tablado y la cúspide, por el ojo del espectador.

De donde Duvignaud deduce:

"El escenario deja de ser una representación visible de una serie de acciones dramáticas para convertirse, al contrario, en el campo de acción de una sucesión de sorpresas". (89)

La máquina permitirá la utilización de esta ilusión óptica en el escenario y hará del etatro una experiencia de HIPNOSIS (90) e irrealización: se crea un determinismo artificial -

(89) DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y Sociedad. Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p. 64-65.

(90) BRECHT, Q. Petit Organon (Trad. francesa de G. Serrau) Revue du théâtre populaire. - - 1955. Apud. Duvignaud, J. Op. cit., p. 65.

para, enseguida, hacer aparecer, al azar y la libertad tras la imagen visible de los personajes.

El espectáculo se convierte en algo mágico, una FESTIVIDAD de índole singular en la que el hombre se hace a la idea de una libertad de la que carece y generalmente, la idea de todo lo que no posee.

La función sociológica del teatro a base de máquinas y del lugar dramático del escenario a la italiana es entonces, -doble: por una parte, crea en el hombre la necesidad constante de novedad y de ilusión; por la otra, le da el equivalente análogo engañoso de lo que cree poseer, pero que nunca alcanzará, puesto que él ha creído integrar y crear nuevamente el mundo.

Podemos decir que en los periodos Barroco y Rococó existió un teatro para minorías selectas ya que las representaciones se hacían por lo general, para el rey y algunos invitados excepcionales: un teatro que no estimuló la imaginación del espectador, ya que las pinturas trataban de reflejar exactamente la realidad; y sí un teatro-espacio, puesto que los actores usaban todo el espacio de que podían disponer.

SIGLO XIX

REALISMO VERSUS ROMANTICISMO

Uno de los principales cambios que aparecieron en los teatros públicos de Inglaterra, Francia y España durante el siglo XVII fue la introducción de escenografía móvil, techos, iluminación de candelabros y una atmósfera íntima, el público de los nuevos teatros era el auditorio clase media, cuyos gustos e intereses determinaron las producciones teatrales durante el siglo XVIII. Fue entonces que las actrices montaron en el escenario, la escenografía devino estereotipada y romántica. En *attrezzo* ⁽⁹¹⁾ y actuación, la extravagancia abrió paso a un cierto grado de naturalismo y la prosa reemplazó al verso. En Italia el dramataista Carlo Goldoni (1709-1793) atacó la Comedia dell'Arte forzando a sus actores a sustituir guiones por improvisación, que abandonaran sus máscaras y que suavizaran -

(91) **ATREZZO:** Serie de elementos que toda escenografía exige, los cuales contribuyen a crear el ambiente requerido y a vestir el decorado completándolo. En forma genérica, todo el conjunto toma el nombre de **ATRECERIA** (del italiano **ATREZZO-i**, utensilio). En la práctica se dice indistintamente, *atrejería* o *utilería* cuando se aplica a la totalidad de estos elementos; precisando, se llama: *Utilería* a los muebles y objetos de mayor volumen y accesorios a los útiles, adornos y piezas pequeñas complementarias de la decoración y ambientación del escenario y del vestuario. RUIZ, L. Marcela. Glosario de términos del arte teatral. Serie: Temas básicos. Area: Lengua y Lit., Núm. 3. México, Ed. Trillas, - 1983, p. 16.

sus ataques contra los burgueses. En otras partes el ambiente puso de moda la comedia sentimental y la tragedia burguesa. La constante moralizante de ambos tipos de drama sirvió para popularizar una amplia variedad de pequeñas piezas/farsas, pantomimas y harlequinadas, evidentemente heredadas de la comedia dell'arte. Los empresarios, como resultado darían mucha importancia a la variedad en sus programas, aunque autores, actores y directores continuaron respetando los métodos tradicionales de ensayo y presentación.

Ya tardío el siglo XVIII y a comienzos del XIX, un número de cambios arquitectónicos y técnicos en la construcción de teatros y maquinaria tuvieron efectos de primer orden de actores, auditorios y escenógrafos. Estos cambios obligarían a los productores a alterar los conceptos de producción teatral.

Para acomodar el rápido incremento de asistentes al teatro, éstos tuvieron que ser extendidos. El mismo periodo vio la luz al teatro en Norteamérica. En el aspecto técnico, la introducción de luz de gas en los teatros después de 1815 hizo posible el oscurecimiento del auditorio. Razón principal ésta, para otro cambio fundamental para alterar el teatro y la naturaleza de la representación teatral hasta nuestros días.

Estos cambios llevaron a una total separación de la función doble del actor-director. Su autoridad se dividió entonces en tres individuos: el productor, el director y el actor -

estrella. El director escénico y el escenógrafo vinieron a ser aceptados como los individuos mejor preparados para supervisar y equipar las crecientes complejidades de la acción escénica - en una coherente integración pictórica.

Un cambio todavía más radical fue estimulado con la redistribución de la riqueza de las revoluciones políticas e industriales ocurridos en los primeros años del siglo XIX. El derecho al espectáculo teatral vino a considerarse un derecho de todo el mundo más que una prerrogativa de pocos. Los teatros se multiplicaron en número y se ampliaron cada vez más.

El teatro trató de prestar su colaboración para la formación de un siglo lleno de contradicciones. Se convirtió en el podio del nuevo autoconocimiento: en cátedra de la moral, en el tema de explicaciones eruditas, pero también en la posesión común conscientemente sentida.

Ya con el ballet, las tragedias líricas y las óperas, el concepto escenográfico se modifica puesto que estos géneros teatrales se basan, mucho más que el teatro literario, en lo espectacular y sorpresivo del montaje. También se ha reaccionado contras las limitaciones que las tres unidades del teatro clásico.

El teatro se orienta hacia el realismo: los personajes no se buscan en la grandilocuencia de un tema excepcional sino en

la escala humana de un tema más simple y se los lleva de un lugar a otro. Con el melodrama adquiere importancia capital el lugar en que se desarrolla la acción, y la escenografía cuenta ya, a partir de ese momento hasta nuestros días, como un personaje más.

Con el romanticismo se imponen en el realismo, los cambios frecuentes y rápidos, las formas cerradas para los interiores, la sensación de atmósfera para los exteriores. La puesta en escena trató de acercarse a las cosas reales.

Los autores dramáticos pasaron del *clasisismo*,⁽⁹²⁾ al *romanticismo*⁽⁹³⁾ y al *realismo*⁽⁹⁴⁾ y de aquí al *naturalismo*⁽⁹⁵⁾. Sin embargo la puesta en escena permanece enclavada den-

(92) CLASISISMO: Corriente artística literaria que preconiza la imitación de los modelos antiguos, especialmente los grecolatinos.

(93) ROMANTICISMO: Corriente literaria y artística que creó una estética basada en el rompimiento con la disciplina y reglas del clasisismo y del academicismo. Se caracteriza por su culto al yo, su gusto por los temas exóticos, medievales u orientales. Busca contrastes fuertes y el enfrentamiento de pasiones, dejando un papel importante al fatalismo o destino.

(94) REALISMO: Tendencia literaria a representar la realidad sin ninguna idealidad. El realismo tiene dos tareas: una, alcanzar elevación de espíritu y de expresión y otra, obtener un incitante efecto dramático sin imitar la sensación de naturalidad. MACGOWAN, -- Kenneth. *Las edades de oro del teatro*. (Trad. Carlos Villegas) México, Ed. FCE. 1959, p. 236.

(95) NATURALISMO: Movimiento del último tercio del s. XIX entroncado con el positivismo según el cual, el artista debe describir objetivamente la realidad como un científico, -- con una función pedagógica y crítica. En Literatura, actitud agresiva dirigida contra la idealización. En la práctica dramática, esto condujo a que se llevara a la escena, -- principalmente, lo aborrecible, lo morboso, figuras sojuzgadas y explotadas, las víctimas o los representantes de un triste orden social. La distinción entre realismo y naturalismo, reposa sólo en lo histórico, es decir, en su peculiar forma de agresión por uno o por otro.

tro del mismo espacio teatral, "escena a la italiana" y no es sino hasta fines de este siglo y el presente que varía dicha concepción y que estudiaremos más adelante.

Irrumpió la época de las grandes fundaciones teatrales -- burguesas, en el curso de unos pocos decenios surgieron en toda Europa suntuosos teatros de la ópera y de espectáculos, cuyas tres, cuatro o cinco clases de localidades se amontonaban en semicírculo o en forma de herradura ante altos y espaciosos escenarios en forma de concha. Sus constructores seguían siendo aún en parte, los monarcas y así su intención era ser un escenario para las fiestas populares de gran estilo.

Es el momento entonces de identificar el espacio teatral del periodo: ya hemos señalado que los teatros crecerán en número y lo que es más importante, disminuirán en tamaño.

Durante todo el siglo XIX la ilusión realista y el espectáculo escénico devino cada vez más importante y el arco prosenio ganó prominencia. DRURYLANE, COVENT GARDEN y THE HAYMARKET en Londres; BURGTHEATER en Viena; la COMEDIA FRANCESA en París; y el teatro nacional de Estocolmo todos contenían actores detrás del arcoscénico. La dominancia del mismo debe estudiarse de acuerdo a otros desarrollos. Desde principios del -

s. XIX fue posible oscurecer la platea y la iluminación del es cenario vino a ser más versátil y técnicamente más compleja. - Dichos extravagantes efectos escénicos de muchos melodramas, - hicieron sentir la necesidad de una demarcación entre los que ven y los que son vistos. Con la creciente especialización del espectáculo, ya durante el siglo XVIII y el XIX la ópera que - vino a ser mucho más popular necesitó un espacio especial para acomodar grandes audiencias, mismos que variaron de tamaño y - siempre bajo el mismo principio: separación entre público y es cenario; este último con su foso, orquesta definitivamente entre platea y foro, su elevación y su maquinaria. Según el tama ño de esta última se construiría el espacio considerado a igual proporción que el auditorio. N

En los escenarios de estos teatros los actores trataron - de mantener vivo un gran arte que alguna vez fue dramáticamente soberbio. Los arquitectos que construyeron estos teatros no eran los culpables del avance del espacio y la que construían bajo el orden especificado y se ayudaban de decoradores contem poráneos. Lo que se encontraba mal en la arquitectura teatral era debido, la mayoría de los casos, a los empresarios, hom- - bres del espectáculo que tendieron a obtener tanto dinero como fuese posible, tratando de satisfacer los gustos de aquellos -

que pensaron que la espectacularidad siempre significó clase.

No fue sino hasta que dos arquitectos alemanes abordaron el asunto en pleno siglo XIX que el espacio teatral moderno - evolucionó. *Max Littman* (96) que emprendió seriamente el problema de la acústica y desarrolló la idea de una pendiente fija y estable, y proscenio movibles; y *Gottfried Semper* (97) - que planeó la casa de Opera de Munich. Esta no fue nunca construida pero muchos de sus aspectos se incorporaron en el plano al FESTSPIELHAUS en BAYREUTH entre los cuales el auditorio en forma de abanico, usada desde entonces como la base de los diseños teatrales.

En el siglo XIX el formato de herradura de los teatros - que fue conservado con el plano que sugirió el techo de forma - de cúpula o domo y probablemente un cambio después en la introducción de luz de gas para más aire y mejor ventilación. Sin embargo, acústicamente esto trajo consigo algunos ecos notables enfocados de una precisa posición en el escenario. Aun -

(96) LITTMAN, M. (1862-1931), arquitecto alemán. En 1900-02, construyó el PRINZREGENTEN - - THEATER en Munich, una réplica virtualmente del BAYREUTH FESTSPIELHAUS, con su auditorio inclinado y su foso de orquesta hundido; y en 1912 el COURT THEATRE en STUTTGART. Después de construir otros muchos teatros con asientos dispuestos en pendiente (inclinación).

(97) SEMPER GOTTFRIED (1803-1879) arquitecto alemán. Después de Schinkel, el más importante arquitecto en Dresden (1838-1842), THE NEVES HOF THEATER (Casa Opera, 1870-1878). - También escribió muchos tratados sobre arquitectura.

cuando los ecos no fueran distinguibles, techos curvos daban una desigual distribución del reflejo acústico, consecuentemente en algunos asientos era más evidente que en otros.

Al mismo tiempo, teatros más pequeños de comedia fueron -
construidos, en los que una sociedad sentimental gozaba emociones domésticas, más que emociones heroicas. Así, mientras los teatros más grandes preservaron una tradición retórica del estilo Shakespereano, para los antiguos melodramas y pantomimas.

Se desarrolló una mayor tendencia hacia el naturalismo en el gesto y en la voz, y con ello, la demanda de buena acústica en lo íntimo: obviamente la comedia moderna necesita un teatro más pequeño que una gran casa operística en la que los matices de los tonos y las expresiones de la cara pueden ser difícilmente detectadas en los asientos traseros y el nivel de volumen sin la técnica de oratoria tendió a declinar. Una representación así, se escucharía bastante bien en las *lunetas* (98) - y en la galería principal de palcos no siendo igual en la galería y en los lugares más apartados del foso.

En consecuencia la amplia experimentación de 1900, fue desarrollada dentro del espacio escénico, mismo que fue revalorada

(98) LUNETAS: Hilera de filas frente a la orquesta. En los teatros antiguos, cada uno de los asientos con respaldo y brazos colocados frente al escenario en la planta inferior. Designación que se da a la planta baja de los teatros. RUIZ LUGO, M. Op. cit., p. 133.

do con el advenimiento de la iluminación de gas (por primera vez en la Opera de París y después de 1820 en el LICEO DE LONDRES, y de uso común después de la mitad de siglo), que vendrá a ser sustituida por la luz eléctrica.

La escena por medio de reguladores, podía pasar gradualmente de la máxima intensidad a la oscuridad. Lo que llamamos disolvencia, en un tiempo muy pequeño. Durante la acción, la sala permanecería a oscuras, lo que contribuía a crear un sentido de fantasía en el cuadro escénico, especialmente para las escenas en el exterior: marinas, bosques, escenas fantásticas, al abrirse el telón.

El gas tenía doble ventaja sobre las velas y los quinqués. Se transportaba por un tubo flexible de caucho desde una fuente central de abastecimientos, hasta las candilejas en el piso del escenario, las bambalinas o hasta las lámparas de la platea. Podía controlarse la entrada de gas y disminuirse la intensidad de la luz, en cualquier parte del espacio teatral.

Al inicio del espectáculo, la sala muy iluminada, se tornaba lentamente oscura y se abría el telón que se cerraría para cambio de escena, para abrirse nuevamente después; apareciendo la escena como un gran cuadro incrustado en la bocaescena, en mampostería con su decorado y sus telones pintados. Al final de cada acto o cuadro, el telón se cerraba y se tornaba

iluminada. Garnick (99) introdujo en el DRURYLANE, un sistema de iluminación que hacía innecesarias las luces de araña. - Intensificó la luz de bastidores por medio de reflectores empotrados, consiguiendo así la ventaja de poder iluminar con toda claridad el escenario teatral desde el proscenio hasta la pared del fondo, y poderlos oscurecer gradualmente.

Cabe aclarar, que en cierto modo esto fue una mejoría dudosa, pues aumentó notablemente el número de incendios en los teatros. Cerca de 400 teatros ardieron en América y Europa entre 1800 y el advenimiento de la electricidad. El telón de seguridad se establece entonces, dada la frecuencia de incendios, colgado del arcoescénico, situado entre la sala y el escenario, asumió gran importancia para seguridad del público. Por orden de las autoridades, todos los teatros deberían tener telones de asbesto para aislar el escenario de la platea. Pero para poder aplicar este telón, pesadísimo, y dotado de contrapeso para la ascensión y descenso, fue preciso reforzar el arcoescénico con muros.

Para 1860 las luces ya se apagaban totalmente y después eran re-encendidas por chispas eléctricas. La brillantez de la

(99) GARNICK, Daniel (1717-1779), actor inglés, productor teatral y dramata, introdujo un gran número de innovaciones particularmente para ocultar la iluminación hacia el escenario, de la audiencia, alentando los telones de fondo naturalistas y corriendo a los espectadores del escenario, terminando con dicha práctica originada en tiempos isabelinos.

luz de gas, hizo posible eliminar las luces de las bambalinas, excepto de la primera, o *Bambalinón*, (100) y en consecuencia utilizar cielos razos o plafones en lugar de las bambalinas. Sin embargo, las lámparas de aceite y las velas continuarían utilizándose durante varias generaciones en los teatros pequeños, por demás mencionar la cuestión económica que había de proveerse.

Hacia 1850 aparece la LUZ DE CALCIO; luz producida al calentar un trozo de caliza con una mezcla de gases muy calientes. Utilizada frente a un espejo curvo, se convirtió en un reflector de gran brillantez. Similar fue el ARCO VOLTAICO por primera vez introducido en la Opera de París en 1846. Producida por una corriente eléctrica que calentaba dos varillas de carbón hasta el rojo, esta primitiva forma de luz de arco voltaico, tenía el inconveniente de ser muy ruidosa e intermitente. (101)

El espacio escénico, entonces, toma un cariz diferente, -

(100) BAMBALINON: bambalina grande, que con los bastidores de tela, forman una segunda embocadura que reduce el hueco de la escena. Cortinaje que está encima del escenario y arriba del arco del proscenio cuelga frente al telón de boca y decora la parte superior del escenario reduciendo la altura de la abertura. Bambalina de la embocadura que puede regularse. RUIZ LUGO, M. Op. cit., p. 38.

(101) ARCO VOLTAICO: aparato que produce luz de gran intensidad, originada por extremos en incandescencia, de dos varillas de carbón aproximadas; conectadas a los electrodos de un circuito eléctrico, comúnmente de corriente continua, que necesitan un voltaje - aproximado de 45. voltios. También recibe el nombre de arco de carbón o lámpara de arco carbón. MACGOWAN, K. Op. cit., p. 234.

ya se habla de decorado proplamente dicho, hacia fines de siglo.

La escenografía se dispuso, pintada en telones de fondo - en perspectiva y con los bastidores dando la tercera dimensión, sin embargo, se acoplaban muy poco, por lo que se puso a la escena toda construida para que diera un resultado homogéneo. Capiteles, columnas, arcos, cornisas, rocas, árboles, paredes, - casi reales imitadas en carbón.

Una puesta en escena de este tipo necesitaba para su realización un tiempo, cuatro o cinco veces mayor respecto a la - escena pintada sobre tela (lo que cuadruplicaba el costo). Se regresó entonces a la escena con telones pintados y piezas - - construidas, teniendo la construcción el primer plano y degradando con los bastidores pintados hacia el fondo sobre la pa--red.

El sotopalco, en uno o dos, hasta tres planos, fue muy importante para las diversas funciones que se le podían aplicar: movimiento por medio de *arganas* (102) y tambores desde la escena hasta el foro, obteniendo de esta manera cambios veloces y simultáneos para diversas escenas.

(102) ARGANA: Especie de guía para subir objetos de mucho peso.

Una preocupación constante era obtener dicha velocidad en el cambio, ya que ciertas representaciones, como: óperas y dramas históricos; que necesitaban cambios de un número considerable de *practicables* ⁽¹⁰³⁾ y escaleras. El cambio en una representación tardaba de veinte a cuarenta minutos. Se ocuparían - aproximadamente unas 60 personas: entre maquinistas, electricistas y tramoyistas.

De aquí, que con el desarrollo de la industria moderna resultase una tentación reemplazar las nuevas máquinas. A fines de siglo, con la fuerza hidráulica utilizada para los ascensores se aventajó aunque sería sustituida por la electricidad. - Entonces el escenario elevador dispondría de una rapidez mayor en los cambios escénicos para la representación, por ejemplo: tres escenas preparadas con anticipación para el espectáculo, sobre tres escenarios móviles. La primera escena se mostraría inmediatamente en el plano del escenario al cambio, el primer decorado se desplazaría lateralmente dejando el puesto libre a la segunda escena que estaba sobre el segundo escenario. Al - tercer cambio, el segundo escenario será descendido al *sotopal*

(103) PRACTICABLES: decorado o fragmento de éste, levantado por encima del suelo, sobre el que el actor puede situarse para representar. Es visible cuando forma parte integrante de la decoración; está oculto, en los casos en que sirve para permitir la entrada por detrás del decorado, a distinto nivel del escenario. También se aplica como adjetivo a las partes del decorado por donde se puede entrar y salir, como arcos, puertas. Medios que sirven para formar diversos planos de escenario, en los que pueden subirse los personajes, ya sean escaleras, rampas o trampas. RUIZ LUGO, M. *Op. cit.*, p. 167.

cos (104) o desplazado a la izquierda dejando el campo libre - al tercero. Otro tipo de cambio eran las plataformas giratorias. Con este sistema dividiendo la plataforma en dos o tres partes por medio de divisiones, se pudieron obtener dos o tres escenas en forma angular preparadas todas antes del espectáculo. El movimiento de la plataforma, dotada de rotadores con co jin etes de esfera y apoyada sobre un punto central, podía accionarse manualmente, por uno o dos maquinistas, ocultos detrás de la pared del fondo del escenario. Los cambios a vista (con cortina abierta) permitiendo la recitación continua dentro de la escena montada sobre la plataforma permitían un desarrollo escénico orgánico. Por ejemplo, de una estancia se atra vesaría una puerta hacia el salón, así con el uso de una venta na, pasar al jardín mientras la plataforma giraba lentamente.

El palco escénico múltiple tuvo muchas variantes: el de 5 posibles cambios, la escena central se maniobraba a la derecha, el palco escénico libre podía ser reemplazado vuleta por vuleta por medio de grúas.

Otro tipo fue el de el Madison Square, primero en su tipo en América. Mientras corría el espectáculo, se preparaba la es cena enseguida, de modo de obtener el cambio velocísimo se ba-

jaban los escenarios, ya utilizando al sotopalco, y el de arriba entraba en acción y luego se montaba el del foso y se volvía a presentar, si era necesario, de nuevo redecorado. Otro plan consistía de 3 escenarios móviles que corrían sobre carriles del centro a la derecha; al quedar libre el espacio frente al público, se recorría el del fondo hacia el centro; para pasar finalmente el de la izquierda al centro.

Fue *Henderson Grieve* (105) el creador de esta especie de proscenio alargado que entraba por un costado en la platea que poseía unas ranuras que hacían las veces de carriles; de donde salían caballos de cartón (con la misma mecánica de los bastidores corredizos) y se efectuaban verdaderas carreras en la presentación.

También se utilizarían los bastidores laterales deslizables, bambalinas y telones.

Los fondos podían ser levantados o corridos hacia un lado por una ranura, además de los periaktoi. Los bastidores podían ser varios y deslizables, por ranuras, uno detrás de otro.

(105) JOHN HENDERSON GRIEVE (1770-1845). Cuya familia, como los Galli Bibiera, dominaron la pintura escénica por casi 100 años. THOMAS GRIEVE (1799-1882) y WILLIAM GRIEVE (1800-1844), hijos del anterior, de los cuales el segundo fue uno de los más importantes de la época romántica, se distinguió por su uso de la iluminación en las escenas de claro de luna, tan populares en el teatro y en el ballet romántico; THOMAS WALFORD, fue el último de la familia.

Otro método fue dividir el escenario en escotillones bajando al sótano una y otras para cambio.

"En algunos casos se practicaron unas aberturas largas y estrechas, llamadas CORTES, que corrían a lo largo de cada uno de los lados del escenario, desde el frente hasta la parte posterior; -- tal vez por ellas podían elevarse las paredes laterales de un escenario de medio cajón (106) y unirse a algún artificio colocado en la parte de atrás. En esta forma la ciencia desarrolló -- aquellas nuevas máquinas escénicas que han sido llamadas las herramientas más grandes y más complicadas jamás empleadas en el arte". (107)

Sin embargo, para el tiempo que el siglo en discusión había alcanzado su cuarto final, las tradiciones teatrales que -- había heredado del barroco y del periodo romántico estaban en plena decadencia. Para piezas espectaculares los te--

(106) MEDIO CAJON: Se llama así al escenario con bastidores perpendiculares a las bocaescena y plafón realista como una habitación verdadera a la que se le hubiera quitado una pared. MACGOWAN, K. Op. cit., p. 219.

(107) MACGOWAN, K. Op. cit., p.p. 232-233.

letas (108) bambalinas y *fermas* (109) eran tan numerosas que parecían un trabajo de encaje.

En audiencias más serias, esto significó cada vez más insatisfacción con las convenciones artificiales de las paredes de los cuartos, que no eran cuartos, sino una serie de plataformas con puertas, ventanas y muebles pintados en bastidores. Sucede entonces un clamor hacia el realismo a tono con lo mismo en pintura y literatura, y así se producirá la esencia más radical en varios siglos.

Los interiores fueron en lo futuro, presentados en medio cajón con tres sólidas paredes y techo. En la puesta en escena,

-
- (108) **TELETAS O FORILLO:** Telón pequeño que se pone detrás del foro, cuando en éste hay alguna puerta, ventana.// Trasto, trozo de decorado de colgar o pequeño telón que se coloca detrás de determinadas aberturas que impiden al espectador ver lo que no corresponde, con los forillos se aforan los defores. Forillos de la prevista o Teletas de la prevista: la prevista es una pieza de la escenografía neutral, que por regla general está fija y sirve de transición, sobre todo, en los teatros antiguos con arco-proscenio muy decorado y elaborado entre éste y el decorado. A veces la prevista tiene salida en ángulo recto para permitir accesos muy abajo de la escena. En ese caso se usan forillos para aforar esas salidas. A veces el forillo puede sustituir a la prevista. Si el forillo es una pierna colgada y no un bastidor, se le denomina teleta.
- (109) **FERNAS:** Elemento de decorado, rígido, que asciende desde los fosos hasta las alturas, pasando por las aberturas, longitudinales que atraviesan el piso del escenario. Llamadas persianas. Generalmente representan montañas, horizontes de mar, malezas y sirve para aforar la intersección de la parte superior del telón de fondo con el piso del escenario.// Pieza suelta de una decoración que constituye la parte inferior de la misma y puede abarcar todo el ancho del escenario o toda la parte del decorado rígido que no sean bastidores o techos, es una ferma. RUIZ LUGO, M. Op. cit., p. 110.

en prosa, trataron de imitar las cosas reales. Traen salas con accesorios reales con marcos en madera o yeso, puertas de madera con manijas de latón y bronce, lámparas de estilo, muebles preciosos adquiridos en los negocios de los anticuarios e incluso comida caliente. El realismo llegó al punto de traer a la escena un buey listo para ser destazado, colgado aun en su gancho y goteando sangre.

La forma principal se constituyó de PRINCIPALES, (110) TELETAS, decoraciones con columnas y el telón de fondo, y principales de paños al frente, todo para decorados tipo salón. Sin embargo, los nombres técnicos de este tipo de escena fueron: bocaescena móvil, laterales derechos e izquierdos, paredes de fondo, techo o plafones. Un salón ensamblado con la pared y el plafón, podía decorarse con columnas, paneles y plafones; puede el techo adicionarse con travesaños, con molduras y decoraciones, puestas a distancia entre uno y otro, de dos a tres metros. Lo mismo se puede decir de los laterales que se colocaban ensamblados a los principales y a los fondos.

Para la iluminación de este ambiente, el espacio enclavado en tres paredes y techo, creó un problema para la colocación de las luces. Generalmente se aprovechó la abertura de la puerta de los laterales y de la bocaescena.

(110) Principal o bambalín. Es el nombre genérico que se da a la oda, del ditirambo, del himno, de la cantata, etc. Teatro lírico, aquél que se representa en obras con música.

Se dejaba un espacio de dos a tres metros entre el "arlechino m6vile" (111) y el primer techo, a modo de utilizar el puente de luces o *batería*. (112) Las luces de candilejas y los proyectores colocados al fondo de la sala completaban la iluminación.

Los decorados comenzaron a ser estrictamente hist6ricos, alrededor de 1810, desde el mobiliario hasta el detalle del *ca bello*. Los pesados decorados de CHARLES FECHTER (113) decorador que reconstruye trajes medievales, escen6grafo distinguido que utiliza el juego de luces esc6nicas y amortiguando las luces esc6nicas utiliz6 cielos rasos en lugar de bambalinas e inven-

- (111) ARLECHINO MOVILE: (Italiano). Arlequín, manta m6vile, sujeta a la drapería, que oculta el puente luminoso principal. RUIZ LUGO, M. *Op. cit.*, p. 31.
- (112) BATERIA: Cada una de las líneas de luces que se extienden a lo largo de la parte anterior del escenario, alumbrando el proscenio.// Serie de lámparas provistas de su correspondiente reflector, situadas horizontalmente en el borde del proscenio. Suele tener un juego de colores con filtros. Sustituye a las antiguas candilejas.// Las candilejas y herces constituyen baterías de reflectores.// Hileras de luces (o candilejas en la era pre-eléctrica) sobre el borde del proscenio que iluminan la escena.// Conjunto de elementos iguales, acoplados a fin de multiplicar sus efectos lumínicos. RUIZ LUGO, M. *Op. cit.*, p. 41.
- HERCES O HERSES. Batería elevada de diablas, elemento de iluminación que se encuentra suspendido del telar. RUIZ LUGO, M. *Op. cit.*, p. 120. En los teatros modernos tiene un dispositivo para ocultarse y dejar liso el piso del escenario. Implemento de iluminación formado por una serie de artefactos similares, solidarios unos con otros y destinados a un mismo fin. Una serie de proyectores orientados en una misma dirección.
- (113) FECHTER, Charles Albert (1824-1879): actor francés educado en Inglaterra, manejó el Lyceum Theatre en Londres (1863-1867). De padres franceses, nacido en Londres. Viajó a Estados Unidos en 1869.

tó o desarrolló un nuevo método para cambiar las escenas, el -
elevador de 3 espacios.

La primera mitad del siglo XIX, presenció acontecimientos importantes en cuanto al vestuario, esto es que fuera acorde - al tiempo dramático de la obra. Anteriormente era ropaje cotidiano con decoraciones convencionales, ahora vino a establecerse gradualmente el vestuario histórico. En Francia, ya TALMA (114) había aparecido con piernas y brazos desnudos cuando representaba un romano. Aunque la reacción pública fue todo, menos favorable. Sin embargo, hacia el final del siglo XVIII el vestuario clásico, al menos en las mujeres estaba de moda, así que aparecía menos incongruente en el escenario. Resulta la - misma historia en el primer cuarto del siguiente siglo. Había mucho más interés en el vestuario histórico, especialmente los detalles isabelinos empezaron a influir. La racha de obras históricas era más bien en cuanto al vestuario, una mescolanza de detalles de los siglos XVI y XVII hasta el vestido clásico del siglo XIX. Lo que no resultaba en mucha exactitud histórica y fue hasta el final que el atrezzo, fue más cercano a lo históricamente exacto. Aunque usaran crinolinas debajo de túnicas - griegas, la investigación al respecto iniciada por Charles -

(114) TALMA, Francois Joseph (1763-1826). Actor francés. Hizo su debut en la comedia francesa en 1787 y pronto realizó reformas en dicción y en el vestuario, hacia la exactitud histórica.

Kean. (115) De nuevo hacia el fin de siglo el realismo con su nuevo significado con el DUKE SAXE-MEININGEN, (116) un exagerado acercamiento histórico por un lado y por el otro, un abandono total del tema en un enfoque más realista dirigido hacia la vida diaria moderna, obviamente con el desplazamiento del diseñador de vestuario, mismos que tomaron el camino hacia el musical, el ballet e incluso la ópera; casi nunca el teatro.

Es verdaderamente una regla general que aparte de caracteres específicamente disfrazados, el maquillaje había sido usado tanto como en la vida diaria hasta el advenimiento de la iluminación a base de gas, que lo tornó esencial. La pintura con medio graso como hoy la conocemos, fue introducida comercialmente alrededor de la década de 1870, antes de eso combinaciones de rojo englutinado con grasa y polvos tintados fueron muy usadas. Logrando así enfatizar las facciones y gestos que se dilufan de otro modo con la nueva iluminación. Concluyendo: la ciencia proporcionó la iluminación escénica con gas, aceti-

(115) CHARLES KEAN: (1811-1868) Actor inglés, hijo de Edmund. Director del Princess Theatre (1850-1859) sus producciones eran históricamente precisas y sus vestuarios tuvieron gran influencia en Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, que visitaba Londres frecuentemente.

(116) DUQUE MEININGER: Artista de talento y diseñador escénico; el Duque reconoció el valor que tienen los planos de actuación en el escenario. Se preocupó de sus decorados, trajes y utilería; en general crearon ilusión y al mismo tiempo fueron históricamente exactos. MACGOWAN, K. Op. cit., p. 250.

leno, luz de arco y bulbo incandescente. El decorado, así como el vestuario se tornaron históricamente precisos. El escenario abandonó las bambalinas y las cortinas, y llegó al realismo - del decorado de medio cajón. Al mismo tiempo se desarrollaron teorías de escenografía, más imaginativas. Así, alcanzamos el espacio escénico del periodo.

En tanto que para el realismo, la escenografía no debería estorbar la acción, y mucho menos distraer la atención del espectador, como había sucedido en los siglos anteriores. Es precisamente en la orbe realista, donde las cosas parecen sucederle a la gente, en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitablemente podrían acontecer en la vida real. Por lo tanto su espacio dramático era el que se tenía delante: en la estancia familiar, la alcoba matrimonial, la oficina de todos.

"En el escenario, el arte no hace pensar en las cosas; las cosas hacen pensar en las cosas mismas". (117)

Las producciones románticas daban gran importancia al texto de la obra a expensas, en ocasiones, de la actuación y aún del arte teatral. La época romántica fue testigo en toda Euro-

(117) PEDREIRA, L. et. al. La escenografía. (Col. Pueblos, hombres y formas en el arte). - Buenos Aires. Ed. Centro Educativo de América Latina. 1977, p. 26.

pa, de algunas de las más hermosas decoraciones de la historia. El Romanticismo llegó a dominar el mundo teatral de entonces y sus profusas galas tradicionales adquirieron mayor realce gracias a la iluminación de gas.

El drama crítico social, histórico-realista reclamaba un nuevo estilo representativo y una nueva escenografía. Además de la observación, tiene que haber selección y organización, imaginación e inventiva. De otro modo, no puede ejercerse en el teatro, un efecto satisfactorio sobre el auditorio. Se trata de realizaciones advertidas, tanto en el arte de la palabra hablada, como en el verismo del salón.

El escenario se convierte en salón. En el lugar del largo y pesado monólogo, aparecen episodios. Se sientan a la mesa, se bebe té, se hacen *solitarios*, *apartes*; (118) de paso se revelan los problemas al interlocutor no al público.

La relación escenográfica puede describirse perfectamente con la idea de la cuarta pared: En el teatro *ilusionista* (119) -

(118) SOLITARIOS, APARTES. Palabras que pronuncia un actor en voz baja. Convencionalmente se supone que sólo los espectadores las escuchan y no los demás actores que participan en la obra.// Parlamento dirigido al público.// Soliloquio: Monólogo dicho como si el personaje estuviera hablando consigo mismo.

(119) TEATRO ILUSIONISTA: Equivale al aristotélico y realista; hasta cierto punto, se basa en el postulado de que el teatro es el reflejo de la realidad especialmente la exterior, y de que por lo tanto es posible crear en el escenario la ilusión de la realidad. La crisis del teatro ilusionista se hace evidente con la intrusión de nuevos elementos: teatro oriental, pantomima, canto, así como también del teatro moralizador, político y social.

el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe, debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior, es derribada, y por ser convocado a observar como espectador a los personajes de la escena. Estos actúan sin tener en cuenta a la sala, como si estuvieran protegidos por una cuarta pared. Para lo que los decorados y trajes debían ser precisos y verdaderos como la representación.

La fidelidad histórica, la representación con la cuarta pared, el arte de conjunto, la idea de la dirección escénica que crea estilo. De este modo la invención original, la creación imaginativa, resulta una de las principales cualidades del estilo romántico.

SIGLO XX

Desde 1870 empieza a surgir una reacción y a perfilarse - el deseo de nuevas construcciones teatrales basadas en un re--torno a la concepción del teatro popular y mezclar reminiscencias del teatro antiguo y los misterios medievales. Para devoluerle al teatro su carácter popular y su autenticidad, se piensa primero, en cómo reunir a las multitudes que acuden al teatro en un mismo conducto de identificación liberadora.

Las formas concretas que se adoptan, siempre intentando - renovar dicha relación entre público y acción dramática se pueuden integrar en cuatro diferentes tendencias:

Primera, aprovechar los teatros a la italiana, modificanudo parcialmente sus estructuras.

Segundo, concebir nuevas arquitecturas teatrales que uniufiquen el espacio sala-escenario. Inspirada en las estructuras de los teatros del pasado, buscando encontrar comunión catártiuca.

Tercero, evadirse del edificio teatral y buscar nuevos luu

gares escénicos: plazas, iglesias, palacios antiguos, o simples espacios naturales, cuyo propósito es tratar de eliminar la convencional separación entre actores y público.

Cuarto, el teatro transformable cuya concepción original es de GORDON CRAIG. (120)

Sin embargo, a lo largo de toda la historia sólo el teatro renacentista ha ofrecido tanta innovación y estructuras para el fenómeno teatral. Las demás épocas han variado, tamizado el lugar. El siglo XX, es un resumen, un compendio apoyado en técnicas científicas modernas.

Con inevitable reacción contra el realismo aparece, primero el teatro circular o *arena*, (121) vino a liderar en Rusia hacia 1930 por NIKOLAI OKHLOPKOV (122) mismo que experimentó con pasajes que llevaban hacia el auditorio, con plataformas repartidas en todo el espacio.

Sin embargo, no todos pensaron que el teatro arena fuera la solución: mismo que ofrecen al retorno de las formas grie--

(120) GORDON CRAIG, Edward (1872-1966) Director, diseñador y teórico inglés. Revoluciona la escenografía y la determina para el siglo XX. Apud. RUSSELL, T. Op. cit., p. 76.

(121) TEATRO ARENA: Edificio cuyo espacio está dispuesto de tal manera que el público rodea por tres o cuatro lados del área de actuación. RUIZ LUGO, M. Op. cit., p. 193.

(122) NIKOLAI ORHLOKOV utilizó en 1930 el escenario arena para Moscú, primer escenario central con público en filas concéntricas.

gas e isabelinas con la audiencia, rodeando tres lados el espacio escénico.

El espacio-asamblea que vino a convertirse en un nivel - más bajo que el auditorio y sin embargo domina la escena.

Hoy en día con el incrementado regreso a los principios - griegos e isabelinos de construcción, la exploración de las posibilidades teatrales ha sido emprendida, llegando a sótanos, cocheras, etc.

Sin embargo aun si se trata de un escenario abierto o el pequeño estudio, todos los teatros deberán contener ciertas características comunes, aparte de la escena y el auditorio invariablemente debe disponer de un vestíbulo donde el público pueda congregarse.

Tras bambalinas deberá contener vestidores y un camerino donde se reunen los actores; aunque varían en tamaño en cada teatro. Los teatros, aparte de los edificios teatrales, comparten también las alas, entradas laterales donde los actores hacen sus entradas y salidas. Bambalinas enclavadas en las parrillas, espacio sobre el escenario, desde donde pueden colgarse, un panel de control lumínico, un sotopalco para escotillones y almacenes, una puerta de escenario.

La mayoría de los teatros tiene un complejo enorme, para acoger a los diversos trabajadores; mismos que desde hace si--

glos se utilizan para operar la compleja maquinaria aún hoy - utilizada en gran medida.

En este siglo, entre 1919 y 1930, surge un cambio evidente en los diseños teatrales. Debido a dos motivos: un cambio - de estilo por un lado y por otro, la aplicación del diseño - - acústico al diseño teatral. El estilo moderno acabó con todo - adorno barroco, largas y continuas superficies de material duro, tomaron su lugar alumbradas ingeniosamente, al mismo tiempo los palcos de escena fueron quitados; así como los bambalínón, cortinas y los *tímpanos* de terciopelo. (123) Después la forma de abanico se encontró para acomodar más personas a una distancia media del escenario y para dar mejor visibilidad en las filas de asientos. El plano túnel interior con paredes y - techo, sesgados sobrepasaron el edificio de la época anterior con sus superficies anguladas, con cortinas.

Al principio los estudios acústicos aceptaron el modelo - de abanico y el proscenio extendido, aprovechando las superficies reflejadas que proveían. El volumen era considerablemente aumentado en los asientos a la zaga. Pero también se descubrió que cualquier regreso de las superficies traseras incluyendo - los frontales de los balcones, bóvedas en el techo, balaustra-

(123) TIMPANOS: Espacio triangular entre las tres cornisas de un frontón.// Espacio liso con escultura o relieve circunscrito por varios arcos o varias líneas rectas.

das; regresaban a los asientos de adelante y las quejas se tuvieron que oír, pero no de los baratos asientos en las lunetas; especialmente de los asientos laterales del frente. Entonces - la teoría acústica asumió el poderoso material absorbente colocado en la pared posterior para evitar cualquier rebote acústico; pero en la práctica se encontró que, absorbentes acústicos comunes, casi siempre cubiertos con pintura, no eran, ni de cerca, tan eficientes como las modernas paredes y techos de material duro en cuanto a volumen. Otro factor es que la disposición de abanico, ofrece un área relativamente grande a la pared trasera, misma que terminaba, casi siempre en una curva - muy peligrosa llamada "curva de impacto acústico", desde el o cerca del escenario. En consecuencia, cualquier remanente de sonido no absorbido, regresaba enfocado hacia el centro de la casa; en caso de chocar lateralmente con la pared, el remanente en su regreso no sería difundido por los ornamentos o las galerías laterales, palcos y cortinas. El resultado no era necesariamente un eco completo (es decir, una repetición distinguible) sino una prolongación en los finales de las palabras - tendiendo a confundir un parlamento rápido.

Sin duda el gran invento escénico que promueve el cambio de escenografía, fue la iluminación eléctrica. Aunque al principio no fue muy aceptada, ya que no se conocían bien en el fenómeno eléctrico y parecían una fuente de constante peligro. - Incluso durante mucho tiempo, se emplearon con el único fin de

iluminar la platea y el escenario. Es el mismo Adolpf Appia, - en sus intentos de escenificar las óperas Wagnerianas, que - - avanza con prácticas ilustraciones concernientes a la naturaleza y funcionalidad del escenario que virtualmente siguen gobernando hoy. Fue él, quien señaló que con las luces movibles de entonces, proveían un medio para señalar a un actor determinado, enfatizando su importancia y dándole sombra. La luz de este tipo, diversificado e irrumpiendo en diferentes direcciones, intensidades y colores, ha devenido la base de la moderna interpretación dramática: atmósfera, ambientes, humor y acentuamiento del actor, son ahora lugares comunes de la dirección artística hoy desde los días de APPIA; cuyos fundamentos junto - con los de G. Craig y sucesores por un lado, más el advenimiento de nuevos sistemas, proyectores y lámparas, además de filtros de color hasta las poderosas lámparas ahora usadas en el teatro, encontrándonos en la era de descubrimientos científicos y la invención electrónica y mecánica. Entre los teóricos y prácticos han hecho para el escenario moderno, la iluminación teatral, la parte más esencial y sensible de los medios - mecánicos a la disposición como agente unificador e interpretativo.

Y la iluminación vino a adquirir todo su valor con la invención de la luz eléctrica: representada la aparición del matiz, permite la supresión de las candilejas del proscenio, con sus deplorables efectos sobre la figura humana.

Con la conquista de la luz, el escenario cuadro llegó al apogeo, se esperaban portentos.

En la escenografía moderna, para el cielo, proyecciones de edificios arquitectónicos, figuras, paisajes, se usan máquinas especiales: proyectores accionados eléctricamente; las máquinas de nubes son pequeños proyectores de cine sobre pantallas insertadas en el complejo, también trucos para obtener di-solvencias usando velos de materiales especiales, formas con siluetas de árboles, follajes, figuras, dando la impresión de sombras duneras. Panoramas en plástico transparente proyectados al fondo del escenario, cada telón iluminado de varios elementos, cada uno con una lámpara a baja tensión accionado en un sistema de memoria electrónica para obtener innumerables cambios de luces colocados en batería sobre el escenario.

También proyectando los sistemas de baja tensión hacia un espejo, éste refleja la luz sobre la escena obteniendo espacios irreales, visiones abstractas, paredes de luces que atraviesan por actores. Los escenógrafos usarán las proyecciones como filtros mágicos creadores de atmósferas. Proyectando haces de luz sobre superficies de velo, se obtendrán efectos pictóricos sobre pantallas de varias formas: convexas, irregula--

res, modificables.

Todos los aparatos eléctricos modernos menos la vieja cabina de mando lumínica, ahora sustituida por la consola electrónica pueden, a base de programación, efectuar de antemano todos los cambios necesarios a su tiempo justo, cubriendo todos los efectos buscados para la representación.

"La luz tiene el poder de disolver la esencia material de los objetos, de modo que si lanzamos una luz brillante sobre un lienzo, éste se transforma en una especie de espectro de profundidad desconocida". (124)

Devolver a la actuación su legítima importancia, sin relegar en ningún caso los demás elementos visuales del teatro, que le están subordinados, tal será la preocupación de los innovadores. En consecuencia la arquitectura escénica se vio reformada, para romper con los antiguos defectos y maneras imitativas convencionales, así que para reencontrar la esencia teatral se necesitaron nuevos espacios escénicos.

(124) FUCHS, G. *Revolutsia Teatral* (s.p.i.) Apud. Israilievna "Appia, la geometría épica y Craig, la geometría trágica". (Tr. Alejandra Gutiérrez) UNAM. Rev. Escénica, Vol. I, Núm. 10 (México, enero-marzo 1985), p.p. 30-39.

En los primeros años de 1900, innumerables iniciativas teatrales trataron de dar nuevas soluciones en referencia a la construcción en la disposición del escenario respecto a la sala para la representación dramática. Los autores y proyectos se prodigaron en sugerencias.

Los tres más representativos son, *Adolphe Appia*, (125) - Gordon Craig y *Georgé Fuchs*. (126)

Appia y Craig pensaron en la escenografía tridimensional, en la pureza de la recitación y en una puesta en escena capaz de crear, por medio de elementos escénicos, juegos de luces y sombras, es decir, la realización metafísica en el escenario - en movimiento, planos realzados, movimientos de escaleras. Realizaciones escénicas simples, cada pieza de escena con una función precisa de acuerdo al actor. Grandes paredes, pocas aberturas, tendencia a grandes telones, todo de acuerdo al gran invento: la iluminación para obtener efectos fantásticos. Tenían poca simpatía para las escenas pintadas; todo el interés se volcaba a la escena plástica. Sólidos de todas las formas posibles, biombos en movimientos creadores de la nueva planta de acción sucesiva. Por medio de la escena tridimensional, Appia

(125) APPIA, Adolph (1862-1928) Diseñador teórico suizo junto con Craig uno de los grandes propositores del escenario simbólico antirrealista. Primero en escribir sobre iluminación escénica.

(126) FUCHS, Georg. (1868-1949) Teórico dramático alemán. Avocó a la teatralización del teatro y trató de realizar sus ideas en Munich.

dio la máxima importancia a la luz.

Por medio de la luz, trató de dar al actor y al espacio escénico el valor plástico; el actor aislado en la luminosidad, elemento que atravesaba la luz, asumía una forma misteriosa sobre los planos sucesivos y otorgaba otras incontables soluciones. En su libro anota la importancia de la proyección del movimiento dándole un plano activo durante la acción. Tentativas para afrontar el tan discutido problema de la relación del espectador con el actor se conformaron una Gran Sala rectangular que acogía público y actor. El escenario móvil de forma triangular era situado el ángulo de la sala.

Fuchs por su parte, siendo pintor y escultor, reclamará a su vez la necesidad de un decorado plástico. Pero lo concibe en un plano vertical, más bien que en profundidad, modificando así sensiblemente la arquitectura escénica; lo que se llama "ESCENA EN RELIEVE".

La escuela alemana de Fuchs y el nuevo Grupo Ruso fueron las fuerzas que apoyaron a continuación dicho cambio. Su escenario quedó reducido a un rígido frontispicio geométrico, que encuadraba el marco de visión, dos torrecillas de proscenio, una larga plataforma móvil que se podía desplazar hacia los lados y un gran telón de fondo, en los cuales estaban pintados algunos elementos esenciales que servían de apoyo a la figura plástica del autor.

En Rusia son dos las reacciones sobre escenografía. Primero, la del teatro convencional y otra, la del simbolismo identificable con los *Ballets Rusos*; (127) aunque las dos tenían en común el mismo refinado gusto por la estilización pictórica, no tenían la misma vitalidad y las condiciones de trabajo. A la primera corresponde Stanislavsla, que basará su método en ejercicios y experimentos para la persona del actor.

Sin embargo, estarán los escenógrafos como Anekov, Ulonov, Egorov, *Meyerhold* (128) y Evreinov, que como directores, dispondrían de una escenografía esencial.

Los Ballets Rusos dirigidos por Sergei Diaghilev, son los que recurrirán a los artistas famosos de esos años. El set irá construido por un telón de fondo relacionado con el proscenio, pero libre el piso para los danzantes. El decorado del telón de fondo fue el espacio que utilizarían los artistas para desarrollar su creatividad. Su decorador, *Bakst*, (129) ha sido considerado el decorador por excelencia. Con él, el decorado

(127) BALLETS RUSOS. Compañía dirigida por Sergei Diaghilev que actuó en Francia en el primer cuarto del siglo XIX, influyó en el diseño escénico mundial al permitir artistas plásticos trabajar la escenografía.

(128) MEYERHOLD, Vsevolod (1874-1940) Autor y director ruso de intereses experimentales, desarrolló la biomecánica.

(129) LEON BAKST (Lev. Samoylovich B. Rosenberg: (1866-1924) Diseñador ruso famoso por sus trabajos para los Ballets Rusos. Combinó elementos estilísticos; con el arte arcaico griego y motivos del siglo XIX que produjeron el Art Nouveau.

Sin embargo los pintores han tenido que plantearse el espacio escénico como un espacio pictórico, continuando así el mismo planteamiento espacial cuyas bases son la escenografía a la italiana; pero abren la puerta para que incursionen artistas tales como Vuillard, Toulouse Lautrec, Munch, Chirico, Picasso, Matisse, Braque, Miró, Leger y otros muchos.

Para las representaciones dramáticas las ideas de Adolphe Appia y Gordon Craig al final del siglo XIX, no fueron reconocidas, sino hasta después de la Primera Guerra Mundial.

Algunos elementos decorativos muy simples y los accesorios más indispensables, bastarían para sugerir el ambiente. - Esto es entonces lo que se determina como dispositivo escénico. Faltará sin embargo la superficie utilizable, la escena carece de espacio y de fondo. La iluminación obviará tal inconveniente; al permitir la "desmaterialización" de los fondos, dará la impresión de los espacios infinitos y la pintura viene (como en el Renacimiento), en su auxilio; pero es una pintura de tonalidades planas, sin ningún prospecto de perspectiva.

Las tentativas vinieron entonces del arribo del arte pictórico de vanguardia: *cubismo*, (130) *futurismo*, (131) *abstrac-*

(130) CUBISMO: Escuela de arte moderno que se caracteriza por la representación de los objetos bajo formas geométricas.

(131) FUTURISMO: Escuela moderna de arte, que intenta representar simultáneamente las sensaciones presentes, pasadas y futuras.

cionismo, (132) *constructivismo*, (133) dinámica de la escena - con pocos elementos teniendo presente la comedia dell'arte, ca si todos los movimientos plásticos y literarios elaborados fue ra del teatro tuvieron por tanto una influencia determinante - dentro de él.

De acuerdo a los futuristas, el escenario es un partici-- pante activo de la acción, por simbolizar una realidad muy con creta. Plasmaron sus teorías en los manifiestos *Varieta*, en - 1913 y *El Teatro Sintético* en 1915. Son los creadores de la - *Cuarta Dimensión*, (134) es decir la del movimiento que anima y evoca todas las misteriosas posibilidades del escenario. La es cenografía queda convertida en una serie de volúmenes polidi-- mensionales que sólo sirven de apoyo al actor.

Opuesto al futurismo, fue la dirección del expresionismo, que se caracterizó por ser un movimiento intensamente subjeti vo. Lo importante era el texto.

La escenografía se convirtió en una indispensable ayuda - visual dejando un poco aparte al actor y siguiendo las líneas

-
- (132) **ABSTRACCIONISMO:** Escuela de pintura, que representa lo no figurativo emancipado de la figura o aspecto que los objetos presentan en la realidad, en este sentido es apl cable a la escenografía.
- (133) **CONSTRUCTIVISMO:** Escuela moderna de arte que propone el ensamblaje de objetos de dis tintos materiales y formas que influirán bastante las escuelas posteriores de arte.
- (134) **CUARTA DIMENSION:** Relación espacio-tiempo, manifestada en el movimiento y planteada entre el espacio escénico y el espacio dramático.

principales del contenido escrito. Todo tipo de formas, colores, diseños y demás trucos escenográficos eran permitidos con tal que subrayaran en todo momento el texto.

El constructivismo dentro del teatro presenta escenas completas con andamios completos elevados atravesando el espacio, escaleras transversales y horizontales, tarimas, formas geométricas intercaladas, sólidos, evidenciando en su conjunto la cualidad mecánica de nuestra época y las posibilidades de la inserción del actor en el mundo moderno. Para el constructivista el escenario era un lugar practicable en todas las direcciones; desde el suelo hasta el techo, había un infinito número de niveles potenciales de acción que podían delimitarse con los elementos mencionados, sostenidos por tubos metálicos. Al combinar todo esto con efectos de luces se buscaba lograr que se visualizara una imagen de acción y el movimiento dinámico transformado en un realismo simbólico.

El DADAISMO, ⁽¹³⁵⁾ convirtió cualquier expresión artística en una manifestación espectacular. En su negación de todo lo que se considera arte o cultura, provocan una reacción traumática en los espectadores para romper los esquemas tradicionales y existe un teatro cuyo objeto era la participación activa

(135) DADAISMO: Corriente que tiende a suprimir cualquier relación entre el pensamiento y la expresión. Surge en 1916.

del público pasando por encima de la escenografía que pasaba a ser menos importante, influyendo a autores más tarde; entre ellos Antonin Artaud.

En 1919, la Escuela de Bauhaus ⁽¹³⁶⁾ con su director, - - Walter Gropius ⁽¹³⁷⁾ liderando a grandes maestros, sienta las bases de lo que será el *TEATRO TOTAL*, ⁽¹³⁸⁾ sembrando los cimientos de una composición arquitectónica basada en planos ordenados y en un espectáculo vivo de formas y colores, producto de los estudios de la geometría espacial, la planimetría, - la estereometría, el color, la iluminación, la transparencia y el film, fueron radicalmente transformados. Lo que Gropius propuso fue el diseño de un teatro, sintetizando todo tipo de teatros, combinados para formar uno solo. De base consideró un auditorio tradicional en cuyo centro, dos pantallas móviles que junto con el escenario podían girar, subir o bajar, y desplazarse hacia adelante o hacia atrás. De aquí Erwin Piscator - ⁽¹³⁹⁾ estilizó enormemente los elementos plásticos y pictóri-

(136) BAUHAUS: Escuela de arte (1919-1928); promotora del diseño industrial que albergó - varios grandes artistas del tiempo en Alemania.

(137) WALTER GROPIUS (1883-1969) Arquitecto alemán fundador y director de la Bauhaus. En - 1927 diseñó un teatro total para Piscator. Sin embargo nunca se construyó.

(138) *TEATRO TOTAL*: Alude a un espectáculo hasta cierto punto ideal, formado por la interrelación intensiva y sintética de todas las artes: música, voz, movimiento, escenografía, iluminación y danza.

(139) PISCATOR (1893-1966) Director alemán, seguidor de Reinhardt. Producciones expresionistas, usaba todos los recursos mecánicos del teatro para señalar puntos que deseaba y gradualmente creó el teatro épico.

cos, modulando los colores e integrando las películas, *escenografías revolventes*, (140) elevadores, pantallas transparentes, multiplicidad de escenas e inesperados efectos lumínicos.

El Neorealismo dispone a la escenografía como un aspecto de todo proceso en relación con el público consciente de la ilusión de la representación. El director es entonces la guía creadora sirviéndose de cualquier medio; canciones alusivas, mensajes escritos en las paredes, fotografías, toques realistas, elementos simbólicos, títeres con cara de actores, actores con cara de títeres, siendo éste el llamado TEATRO DEL ABSURDO, donde todos los elementos están subordinados a una experiencia estética y la meta es la unidad.

En 1959 aparece el TEATRO POBRE, (141) donde la supresión de la escenografía, de las técnicas complejas, el mínimo vestuario e iluminación hacen del actor y su expresión casi de máscara el motivo plástico y central de la obra teatral.

El espacio escénico recoge entonces nuevos dispositivos para lograr todas las ideas concebidas, entonces sustituye el telón o pared de fondo e introduce el uso de la pared elíptica

(140) ESCENOGRAFÍAS REVOLVENTES O GIRATORIAS: Escenario circular dotado de varios decorados fijos, que girará mecánicamente según cambien los actos y las escenas. De invención japonesa. RUIZ LUGO, M. *Op. cit.*, p. 94.

(141) TEATRO POBRE: Método de representación teorizado y divulgado por Grotowski. Fundamento sobre la expresión corporal del actor y que desecha o desenfatisa como accesorios, los otros elementos del montaje.

o semicircular, el *ciclorama* (142) detrás de la acción te--
niendo gran altura y englobando la acción llegando hasta los -
laterales. Con esto todas las soluciones escénicas fueron posi-
bles, construcciones de caja, de elementos sólidos: rocas, ár-
boles como elementos aislados en el espacio escénico.

Las modernas construcciones teatrales en el mundo se orien-
tan hacia la construcción de otros espectáculos teatrales que
sirvan además de experimento dentro de un espacio cultural, -
conteniendo recintos propios de otros espectáculos como cine,
conferencias, etc. Sin embargo, generalmente la construcción -
básica es una PISTA CENTRAL, aunque escénicamente por estar al
centro, reduce el dispositivo al máximo para no comprometer la
visual de los espectadores y provoca la necesidad del auxilio
de efectos proyectados.

Para los teatros modernos pueden, por lo tanto ser objeto

(142) CICLORAMA: Cortina cilíndrica estirada en cerchas especiales, de gran altura y situa-
da al fondo del escenario, que avanza lo suficiente a ambos lados para aforarlos. Su
función típica es sugerir la bóveda en el espacio. Lo más frecuente, es que sea de -
una tela gabardina azul cielo o gris perla. Si tiene drapado ya no es ciclorama. Ge-
neralmente no forma parte del decorado. Deben hacerse las siguientes distinciones en
su nominación: Llámense fondos o telones de cielo a las grandes telas que cubren el -
foro de forma plana. Panorama: telones cuyos extremos curvándose avanzan lateralmen-
te abrazando la escena. Su conformación es la de la superficie interior de un cilin-
dro. Se recoge horizontalmente subiéndola hasta la parrilla. Ciclorama son los panora-
mas que se recogen enrollados verticalmente en uno de los costados del escenario y cú-
pulas de cielo que son las construcciones permanentes o no flexibles neumáticas que -
presentan al público una superficie curva, cóncava de un cuarto de esfera.

de las más sorprendentes adaptaciones: ajustes de acústica, - grandes tableros móviles que pueden adaptarse electrónicamente a múltiples decoraciones, transformación del local entero para una representación tipo arena romana, en donde los espectadores rodearán el escenario por sus cuatro costados. Hoy día se constituye en las ciudades y universidades un número creciente de estas salas de espectáculos como parte de unidades culturales.

Para cada espectáculo es necesario acomodar el escenario y el puesto para los espectadores. Es obvio que se trata de una sala de espectáculos experimental a manera de estudio. Todos estos nuevos proyectos para un nuevo teatro están sujetos a la disposición en la escena pictórica sobre la escena bidimensional o tridimensional prevalece a fin de cuentas.

El teatro adaptable viene a ejemplificar el teatro experimental. El propósito de este teatro, secundado por arquitectos tiende a la simplificación con pocos elementos escenográficos y poca maquinaria.

En una gran mayoría los espectáculos teatrales de hoy tienen la idea que nace de cierto simbolismo de la intención, de que el vestuario como el resto del aparato escénico, sirva para transmitir al espectador algún significado y no solamente cubierta y adorno. En los tiempos modernos, en realidad no ha existido ningún cuestionamiento respecto al acercamiento del -

diseño del vestuario teatral; excepto desde luego, en la realización de dramas realistas. Sin embargo no hay reglas, ya que se pueden usar vestuarios simbólicos, históricos, modernos o fantásticos. Con la incursión de artistas y diseñadores que han dejado mucho a la creación personal, resultando variedades impredecibles y sorprendivas.

En cambio a diferencia del vestuario, el maquillaje adquiere una amplia difusión hasta llegar a ser indispensable, además de configurar un elemento plástico escénico para la representación.

Con el advenimiento de la luz de gas y después con la luz eléctrica, surgió la necesidad de contrarestar la intensa iluminación que solía inundar el escenario. Al principio se usaron maquillajes de pintura o polvo que en alguna ocasión resultaron venenosos, sobre todo los compuestos de plomo. Se maquilla para dar la expresión fisonómica adecuada, puede valerse de pelucas una doble función: por un lado, contrarestar el resplandor de los reflectores y lograr de nuevo el color natural; por otro lado transformar el aspecto del actor a fin de lograr el matiz deseado.

Existe un método llamado el "maquillaje de fondo", que viene a ser la base que permite aplicar el cosmético. El primer maquillaje de fondo tenía como base grasa es decir, aglutinante, pero los modernos llevan parafina líquida o sólida, ce-

ra de abeja y aceite de nuez. También se utiliza el maquillaje en el cuerpo para que corresponda al del rostro.

El maquillaje es equivalente a la máscara clásica pero va más allá de la necesidad de disfraz, siendo la parte integral del dispositivo escénico propio del actor.

La iluminación y sonorización eléctrica del teatro favorecen ciertamente la recuperación de la simultaneidad y coexistencia de diversos niveles del discurso escenográfico de épocas pasadas que lo lograban de otras formas.

Es la electricidad en efecto:

"La que rompe la unidad fija del escenario cúbico multiplicando los ángulos de visión, modificando los lugares, acen-
tuando con mayor o menor intensidad los pasajes y escenas, modulando los momentos de intriga". (143)

Y permitiendo los efectos de sucesión y simultaneidad más espectaculares. Los recursos y efectos técnicos logran retornar a la expresión directa de la acción sin necesidad de su transformación metafórica.

(143) DUVIGNAUD, J. Espectáculo y sociedad, Caracas, Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p.p. 112-123.

"Los nuevos montajes teatrales rechazan el carácter discursivo y autónomo del espectáculo tradicional; que pretendan transformar el teatro en una expresión corporal de los actores y en estimulante del comportamiento de los espectadores". (144)

El espacio dramático deberá resolverse sólo cuando en un mismo plano los elementos esenciales de la obra y trayéndolos lo más cerca posible del auditorio. Así se convierte el proscenio en el lugar material donde el movimiento dramático se transforma en un movimiento espiritual dentro del alma de la multitud.

La función social del teatro se modificó; además de ser la expresión de nuevas clases, se abren paso diversas exigencias que tienden a modificar no sólo la extensión escénica sino más aun, las relaciones entre espectáculo y el público, la naturaleza de la compañía teatral y el contenido de las piezas.

El espacio dramático entonces toma directo de la realidad social en sus distintos niveles, se halla dominado por las determinaciones de la sociedad moderna, lo que ha trastornado la puesta en escena. La proliferación de las ideologías estéticas

(144) RUBERT DE VENTOS, X. La estética y sus herejías. Barcelona, Ed. Anagrama, 1980, p.298.

responde a esta penetración de la vida. Hace del escenario y todos los nuevos géneros de actitudes que corresponden a la disminución de la distancia entre la realidad teatral y la realidad social.

Las relaciones escenográficas de acuerdo con las actitudes ennumeradas presenta respecto al público: asistir a la representación es transformar la vida del público constituyéndolos en organizadores activos del espectáculo. Si el público es de diferente marco social, se puede variar la representación siempre a fin de que lograr cohesión entre actor y espectador. Los grupos de actores juegan a su vez siempre diferentes papeles y no el mismo como en las épocas antiguas. El mismo director que determinará la puesta en escena con la dramática deberá llegar a la tecnocratización, es decir dominará los medios técnicos a fin de alcanzar su idea de la representación y al fin las tramas que remueven las ideas de héroes y príncipes otorgando lugar a la anonimidad, característica de la sociedad actual.

"Si el teatro es a la vez una especie de escapatoria de las luchas sociales y una encarnación de las mismas, se establece en todos los niveles de la existencia colectiva una dialéctica compleja que permite apreciar la amplitud de una revolu--

ción". (145)

"Si la representación del mundo escénico se modifica en tal forma es porque la representación del hombre actual también varía". (146)

Lo que explica la relación dramática del teatro actual.

Tentativas para afrontar el tan discutido problema de la relación del espectador con el actor se conformaron en una - - gran sala rectangular que acogía a ambos. El escenario móvil - de forma triangular era situado al ángulo de la sala. Otro tipo es el que se describe a continuación:

"Uno de los efectos más placenteros de - la representación era la relación física de la audiencia con el escenario. El auditorio no se enfrentaba al actor ni detrás de él existía una escena pictórica ilusionista. Sentados alrededor de tres lados del escenario, se concentraban sobre los actores situados en un espacio - ingeniosamente alumbrado. Todo el tiempo cada miembro del auditorio era recordado que no estaba perdido en la ilusión sino que era miembro de una audiencia que - - asistía a la representación como participi

(145) DUVIGNAUD, J. Op. cit., p. 118.

(146) Ibid., p. 120.

pante en un ritual". (147)

Entonces las relaciones escenográficas "con los nuevos -
montajes teatrales deberán rechazar el carácter discursivo y -
autónomo del espectáculo tradicional, pretendiendo transformar
el teatro en pura expresión corporal de los actores y en esti-
mulante del comportamiento de los espectadores; que incluso la
provocación empieza a parecer ahora un estímulo o mensaje dema-
siado deliberado y se tienda a formas asépticas de exaltación".
(148)

La arquitectura contribuirá a tal fin, condicionando una
estrecha relación entre la escena y los espectadores. Todo es-
tará combinado para asegurar la mejor transmisión de los efec-
tos acústicos y ópticos.

"La puesta en escena es instrumento de
magia y hechicería; no reflejo de un -
texto escrito, mera proyección de do--
bles físicos que nacen del texto, sino
ardiente proyección de todas las conse-
cuencias objetivas de un gasto, una pa-
labra, un sonido, un color y sus combi-
naciones". (149)

(147) TYRONE, Guthrie (s.p.i.) Apud., Billington, M. The performing arts, New York, Ed. - -
Facts on File, Inc. 1980, p. 29.

(148) RUBERT DE VENTOS, X. Op. cit., p. 120.

(149) ARTAUD, A. Op. cit., p. 82.

C A P I T U L O I I I

OPTICA TEATRAL

ELEMENTOS ESCENICOS ACTUALES

El espectáculo teatral es la amalgama de una serie de elementos que frente a una masa humana, llamada público, se confluyen para lograr una transformación, una exageración o deformación de una realidad en particular, siendo a la vez diferente en algunos aspectos pero constante en otros, en cada lapso de la historia del hombre. Hoy por hoy, existe: la diferencia clave entre el teatro que tiene muy poca o ninguna escenografía y el teatro de proscenio. En el primero, el auditorio y el escenario están en un mismo local encuadrado por las mismas -- cuatro paredes. El marco de visión queda eliminado y en el escenario o proscenio sólo permanece "el cuadro chico de actuación", a este tipo de teatro se le llama, teatro de "escenario abierto" en contraposición al teatro de "escenario cerrado" - donde el auditorio está colocado frente al espacio de actuación, donde el arcoescénico encuadra la vista de los espectado

res dentro de la realidad presentada.

Desde hace 40 años el teatro abierto ha sido el más utilizado y ha evolucionado en tres formas principales: un teatro - de forma rectangular, cuando el escenario colocado en un extremo del cuarto, con el público sentado de frente a él, se llama teatro de escenario extremo. Cuando el teatro tiene el escena- rio en una pared lateral y el cuadro de actuación ocupa una - parte del auditorio, ya que los asientos estarán divididos en tres acciones que lo rodean parcialmente recibe el nombre de - teatro escenario lateral o de 180°. Finalmente, si el escena- rio está en el centro del cuadro y el público lo rodea comple- tamente, se la llama escenario central, en redondo o escenario de 360°. Este escenario puede ser también de forma ovalada.

En realidad la estructura del teatro no tiene que ser rectangular. Los teatrps abiertos pueden tener varios tipos de - construcción o de forma, una manera fácil de descubrir cuando el teatro es abierto o no, es notar la disposición de los - - asientos en torno al escenario.

Siendo el teatro: "la materialización visual y plástica - de la palabra" (150) y de acuerdo a la dualidad actor-especta-

(150) ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble, España, Edhasa, 1978, p. 176.

dor, tenemos que añadir al público que está en la sala para ver y los actores en escena para ser vistos. Sin embargo:

"En el teatro no sólo oímos, sino que -
 más aún, y antes de oír, vemos. Observa-
 mos a los actores moverse, vemos sus -
 disfraces, las decoraciones que consti-
 tuyen la escena. Desde ese fondo de vi-
 siones, emergiendo de él, nos llega la
 palabra como dicha, con un determinado
 gesto, con un preciso disfraz y desde -
 un lugar pintado que pretende ser un sa-
 lón del siglo XVIII, el foro de Roma -
 ...". (151)

En el escenario vemos, pero también oímos, así ha sido -
 necesario reconocer los valores acústicos, como: el eco, la re
 verberación y la dinámica. (152) Cualquier tipo de teatro mo-
 derno, ya sea de escenario cerrado o abierto, requiere de algu-
 na modificación acústica. Grandes superficies cóncavas ya sea
 en planta o en secciones deben ser evitadas. Esto se aplica es
 pecíficamente a la pared trasera. Por otro lado superficies -
 convexas difundirán el sonido. Deben de ser diseñadas delibera-
 damente para prevenir concentraciones de sonido y así tomar el
 lugar funcional de los pasados ornamentos del pasado. Formas -

(151) ORTEGA y GASSET, José. Op. cit., p. 456.

(152) DINAMICA: Diferencia entre los pasajes más fuertes y los más débiles, acústicamente.

convexas de este tipo son específicamente deseables en el área del proscenio, otro peligro es que el alto volumen al frente - de la casa, sin galerías ni palcos, tiende a dar una reverberación más grande que en las galerías y la interflexión es incrementada delante del escenario próximo al marco del proscenio, por lo tanto grandes paneles absorbentes del sonido en las paredes del frente lateral, son necesarios. También si el techo es escalonado en vez de tener *pendiente* ⁽¹⁵³⁾ no es minimizado como un reflector útil, pero interponen algunos obstáculos al regreso del sonido. Finalmente, un proscenio bien encortinado, o provisto de material absorbente es altamente deseable; haciendo las veces de palcoescénicos, al mismo tiempo se incorporará el refuerzo electrónico de sonido posterior a los años - 50's.

Lo que no está bien reconocido es que estos elementos espaciales requieran de algún cuidado en la acústica debiéndose al carácter de los materiales de revestimiento duro moderno - con propensión a causar interreflexiones: el principio de distribución amplia de materiales absorbentes en toda la casa y - superficie difusa, deberán ser la regla general. Sin embargo - a últimas fechas los tiempos de reverberación se han mantenido

(153) PENDIENTE: inclinación del armazón horizontal del piso del escenario.

(154) BONOME, Rodrigo. El teatro y las artes plásticas, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1980, p.p. 12-22.

naturales al espacio teatral, ya que contribuyen a la riqueza del sonido y por medio de difusores específicos y el uso de re fuerza electrónico para inclusive, cubrir mayores audiencias y asegurar la comunicación entre escena y auditorio.

Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente, la iluminación ya no cumple solamente el papel de iluminar y de hacer visible el decorado o la acción.

Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de iluminar la psicología de los personajes.

La luz, semejante a un material milagroso, da una fluidez, y flexibilidad inigualables; da inmediatamente la tonalidad de una escena; modela el acontecimiento representado al determinar en qué forma deben ser percibidos y qué grado de realidad hay que concederle. Hoy se espera de la iluminación de un espectáculo, que al contribuir a crear el ambiente y los estados de ánimo necesarios, delimite y valore los espacios escénicos mediante juegos de luz. En los teatros modernos existen ya tableros, teledirigidos por un sistema electrónico para variar la intensidad y la diversidad de los efectos de iluminación.

La iluminación controla el ritmo del espectáculo, los cam bios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mími

ca, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas, así coordina y sobre todo determina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o aislarlos. Es determinable - entonces el uso o la prescindencia del elemento lumínico en favor de la puesta en escena deseada.

En la evolución del hombre hay una etapa en que sólo habrá existido el sentido de la luz, faltando el de los colores. La excitación de los elementos sensibles y aumentado paulatina mente su aptitud funcional. De este modo se llegó a distinguir la luz de los colores. Ahora bien se han mencionado los filtros de color que matizan aún más el juego de luz. Estos colores, investigados precisamente por su efecto en el espíritu, - propician sensaciones perfectamente determinables con anterioridad; por ejemplo: el naranja provoca hambre; el rojo, ira; - el azul, melancolía; el café oscuro o el gris, seriedad; el - verde confortabilidad y el blanco, limpieza. (154) Lo que representa que ciertamente expresar ciertas verdades secretas - con ayuda de la energía lumínica es el signo de nuestro tiempo.

En el escenario hallamos pues cosas -las decoraciones y - personas- los actores que tienen el don de la transparencia. A través de ellos como al través del cristal transparecen otras

(154) BONOME, Rodrigo. El teatro y las artes plásticas, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1980, p.p. 12-22.

cosas.

En el teatro como "universo escénico" es posible distinguir dos direcciones diversas y en contraste: la que trata de crear una sugestión de realidad obtenida por los medios más dispares y a dar por consiguiente al espectador el máximo de aquellos artificios que permiten crear y consolidar ese mundo ilusorio; y por el contrario, la dirección opuesta; que utilizando a menudo medios sumamente sencillos parte del principio de buscar la colaboración de la fantasía del público reduciendo a poco o nada la imitación ilusoria de la realización escénica y basándose en el disfrute de un juego de convenciones tales que desamarran completamente el lugar de la escena de la realidad, al que la obra teatral se refiere. (155)

Respecto a los dispositivos, como la utilería, maquinaria, decorado y vestuario, se puede comentar lo siguiente, los objetos de utilería tienden a desaparecer, perdiendo su valor caracterizador quedando como objetos *lúdicos* (156) o se transforman invadiendo el espacio llegando a ser personajes integrales y ocupan totalmente la escena. Del empleo de maquinaria teatral por la dramaturgia y la escena a la escena-máquina sólo

(155) DORFLES, Gillo. El devenir de las artes, México, F.C.E., 1977, p. 171.

(156) LUDICO: (lat. LUDUS, jugar). En referencia al juego teatral, actuación. Pavis, Patrice, Op. cit., p. 283.

hay un paso, ya que la máquina es siempre una materialización escénica antaño indispensable, irrisoria, del principio de lo maravilloso. Sin embargo, la maquinaria escénica conlleva por fuerza la marca de la materialidad del teatro, de su carácter constructor o destructor y de la artificialidad y de la ilusión de los fantasmas que produce. Ahora usamos un baúl de trucos y una marioneta gigante manipuladora de los actores, de los decorados, de los efectos de sonido y los diálogos que constituyen los mecanismos esenciales.

El decorado es por definición:

"Aquéllo que en escena figura el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos". (157)

El término indica la concepción mimética y pictórica de la infraestructura decorativa. Ya no es tan sólo el telón de fondo, sino un instrumento antes de ser una imagen; un instrumento y no un ornamento. En consecuencia el decorado se ha liberado de tal función imitadora; asume el espectáculo entero y se erige en su motor interno las opciones a considerar entonces, sería considerar el no decorado como decorado; el decorado construido con objetos tridimensionales, teniendo en cuenta

(157) PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología, Barcelona, Ed. Paidós-Ibérica, 1980, p. 115.

las deformaciones exigidas por la óptica teatral; el decorado sonoro referente a los efectos de sonido y por último el decorado verbal en referencia al espacio dramático, es decir, no hay necesidad de presencia *objetiva*, (158) ya que el texto mismo lo define.

>

Por último el vestuario que en la puesta en escena actual juega un papel tan importante y variado. El vestuario tan pronto entra a escena, debe considerarse como sometido a los efectos de amplificación, simplificación del mensaje representado, así como *abstracción* (159) ilegibilidad del personaje. En el interior de la puesta en escena un vestuario se define por la semejanza y la oposición de formas, materias, cortes, colores en relación con otros vestuarios. Lo que cuenta es la evolución de los vestuarios en el curso de la representación, el sentido de contrastes, la complementariedad de formas y colores.

En consecuencia podemos afirmar que aunque muchos son los recursos:

"El teatro de hoy está bajo el signo del caos, del de mañana nada sabemos. No hay

(158) OBJETIVO: (lat. OVIECTUM). El término de una operación cualquiera, activa o pasiva, práctica, cognoscitiva o lingüística. En referencia al objeto.

(159) ABSTRAER: considerar aisladamente cosas unidas entre sí.

lugar allá más que para las aspiraciones platónicas. Estarás tentado de pensar - que el teatro se dividirá más en dos formas: una para masas, en construcciones, que tendrán que fundir a los espectadores, entre ellos y con la acción presentada, la otra para una élite siempre restringida en salas muy pequeñas". (160)

De las artes que componen la representación dramática, la escenografía es la más omitida en la historia, y el trabajo - del escenógrafo, quizá el menos reconocido.

La escenografía es una propuesta teatral:

"De ahí la necesidad urgente de dotar al escenógrafo de categorías analíticas pertinentes a una teoría de la escenografía que le posibilite no sólo poder abordar su objeto de trabajo, sino también enderezar una crítica permanente que abra - los límites de lo posible del quehacer - escenográfico". (161)

(160) BATY, Gastón. (s.p.i.) Apud., en Mello, Bruno. Trattato de Scenotecnía, Roma, Ed. Romagraf, 1984, p. 21.

(161) ESCALERA, A. "La escenografía como lectura", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Año 1, vol. 1-2, octubre 84, enero 85, p.p. 55-58.

CUALIDADES PLASTICAS DE LA ESCENOGRAFIA

Y SU RELACION CON LA PINTURA

El teatro se apoya en ciertos fundamentos que son comunes a todas las artes. Ante todo, la escenografía actual debe responder y resolver el espacio escénico en dos aspectos, espaciales, visuales, plásticos y psicológicos. Siendo el teatro una experiencia plástica porque contiene formas que se desplazan, que actúan, que presentan distintos contornos según la luz actúe sobre ellos, que deben ser considerados como una unidad en particular y como partes de un todo.

El espacio escénico referido a la cuarta dimensión: el espacio-tiempo, espacio dramático, que ha hemos definido y que el director y autor preestablecen. Dicha dimensión es la suma de todos los desplazamientos numerosos y diversos que la escenografía permite realizar al actor. Es decir el escenógrafo debe crear las posibilidades de desplazamiento que el actor guiado por el director debe concretar.

No hay espacio aislado ni en la pintura ni en el teatro. Esto es, si para la realización del cuadro hay que considerar el tamaño del espacio; del mismo modo será considerada esa porción de aire, envuelve trastos y personajes, estáticos o en movimiento, silenciosos o hablando. La sensación de la cuarta dimensión espacio-tiempo, utilizada para explicar el cubismo, -

puede aplicarse a la sensación latente en todo espectador que sigue, con la atención en vilo, el movimiento de los personajes de una obra sobre un entarimado.

No es necesario redundar sobre la importante función de la luz y del color en el escenario. Sólo señalaremos que si en el escenario es posible jugar con luces, y luces coloreadas - hasta controlar los efectos para un mejor acomodamiento del poder subjetivo, en la obra plástica en el cuadro, el uso atinado de las luces y las sombras va referido a su jerarquización estética.

Mucho se ha discutido la *parsimonia* (162) y el orden de una pintura que configura la armonía: pues bien, en el teatro también existe la parsimonia, el orden y el ritmo:

"Todo personaje debe ser compuesto, no hay buen comediante sin composición. No existe papel que no sea de composición". (163)

Para dicha composición, la parte fija la otorga el maquillaje, pero no basta para llegar a su verdadera interpretación espiritual y además la composición que lo agrupa a las formas

(162) PARSIMONIA: armonía en la planeación de una obra plástica.

(163) VILAR, Jean. Apud., en Bonome Rodrigo. Op. cit., p. 29.

en el escenario y de la manera en que esas formas se van modificando a medida que avanza la representación. Es importante - que dichas relaciones lleguen al público de la manera más plástica.

En cuanto existen reglas que condicionan el acomodamiento de los grupos en una superficie pintada, es claro que un régimen análogo debe presidir el comportamiento de los actores en la superficie del escenario.

El equilibrio como:

"El resultado parejo de las fuerzas que lo sostienen, es también un estado psíquico que tendrá notable influencia en su actividad como individuo y en su comportamiento como miembro del conglomerado humano". (164)

Es un depósito de ritmos, mismos que deben coincidir tanto escenográficamente a un tiempo. Dicho equilibrio tiene dentro la relación estática-dinámica: el equilibrio dinámico es - la unificación de las formas o elementos de formas a través de la oposición continua; es extensión, el estático es limitación.

En las artes plásticas, el equilibrio es uno de los sopor

(164) BONOME, Rodrigo, Op. c. L., p. 31.

tes -el más importante tal vez- de los ordenamientos para la composición. El equilibrio en el teatro se ve determinado por el peso y color de las cosas que vivas o muertas yacen o se mueven en el rectángulo del escenario. Ese rectángulo no tiene otra función que la referida al largo, al ancho, y al espesor, y difiere del cuadro en que ese espesor es tangible, material y concreto. En el cuadro es figurado; pero cuenta como elemento y cuenta tanto como puede contar el espacio que también es tangible en el escenario y figurado en el cuadro.

"Toda expresión de arte tiene sus leyes que concuerdan con la ley principal del arte y de la vida: la del equilibrio". (165)

El hombre desorganiza en el caos óptico formando conjuntos espaciales con significado. Es evidente que la unidad lograda que asegura el placer estético, asegura la percepción correcta, tanto en una escena teatral como pictórica. La idea de que un cuadro es un universo y de que dentro de los cuatro lados demarca todo el drama creador, tiene principio y fin, que nada debe hacer suponer que fuera de estas fronteras continúa la vida, viene desde los primeros tiempos racionalizada, así, el cuadro escénico comporta una ilusión o desilusión que viene configurando la unidad de la representación.

(165) MONDRIAN, Piet. Arte plástico y arte puro. (s.p.i.) Apud., en Bonome, Rodrigo. Op. cit., p. 458.

Así pues, la representación empieza en el instante en que el telón se abre y las luces se encienden sobre un escenario - donde deambulan seres vivos que emiten un lenguaje propio rodeados además de objetos y volúmenes coincidiendo éstos y el público a un tiempo.

EL ESCENOGRFO Y EL TEATRO: VINCULOS
ENTRE EL AUTOR-ACTOR-DIRECTOR Y DISEÑADOR

"La responsabilidad de lograr la armonía y la expresión de la función teatral recae sobre la función del teatro". (166)

Pero ahora se ha llegado a la conclusión de que el trabajo creativo del director debe hacerse en colaboración con el actor sin ignorarlo ni confirmarlo, sino alentando el genio creativo del actor, controlarlo y ajustarlo así como el genio plástico del escenógrafo.

De sus vínculos dependerá el desarrollo armónico del evento teatral. El director, al mismo tiempo que tenga una idea precisa de la puesta en escena, así el escenógrafo aportando su tarea fortalecerá la representación. Es el vínculo en el espacio:

"El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible". (167)

El actor entonces reconocerá el espacio en que se desenvolverá la acción y los tres integrarán, la vivencia armónicamente

(166) KEPEZ, Georgy. Apud. en BOnome, Rodrigo, p. 49.

(167) ORTEGA y GASSET, José. Op. cit., p. 458.

te en:

"Ese filtro de todo aquello que podía constituir la realidad confusa, aunque cierta: es el cosmos que se precipita en ese embudo del que sale destinado - el lenguaje teatral". (168)

La función del escenógrafo mismo, es tanto más importante, cuanto más se le omite. Aquello que se toma como algo dado, como una supuesta reproducción de un espacio social que entraña el espacio dramático del espectáculo, es en esencia todo elemento que se describe a esta connotación de una realidad escénica.

No hay escenografía que no proponga significados precisos a través de su ordenación; y no se ha creado otra cosa que facilite mejor la percepción del espectador.

De ahí la importancia del reconocimiento de los trabajadores del teatro a través de la historia en todos los niveles de acción. Para comunicar de la mejor manera posible y que es a fin de cuentas, el fin último del arte.

(168) DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad, Caracas, Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p. 88.

C A P I T U L O I V

CONCLUSIONES

Este estudio ha llegado a su fin permitiendo analizar las condiciones plásticas, escénicas, siguientes:

- I. Se trató de abarcar un tema que alcanzara la totalidad de la puesta en escena bajo el lente de la historia del arte.
- II. Reconocer las relaciones existentes entre las artes - de cada periodo y descubrir el ingenio de los creadores escénicos:

Desde el origen al despertar en el hombre el pensamiento mágico se reconoció la posibilidad "patológica" curativa del espectáculo y de la representación.

En Grecia, se logran establecer las bases teatrales - y escenográficas: tales como la disposición espacial para los actuantes y para los espectadores; el desdoblamiento y liberación a través de la máscara y la de

terminación del vestuario.

En Roma observaremos la disociación entre cultura y -
diversión con la subsecuente pérdida de la catársis -
ya que la liberación energética era descontrolada, di
sociada. Sin embargo es a través del imperio romano,
que protege la institución teatral, que occidente re-
coge el teatro aún a través del tamiz.

En el Medievo se retomarán las guías religiosas para
recuperar el símbolo mágico del teatro por el cris
tiano. El arranque escénico con todas sus posibilida-
des se da ya desde este período. El gran maestro de -
secretos teatrales podía recurrir a todos los artifi-
cios mecánicos, visuales para expresar la idea con to
da claridad.

La tradición cómica muestra que al nivel de lo trági-
co, se encuentra lo cómico y en ese momento la necesi
dad inherente del hombre de reír lo mismo que llorar.

Misma tradición que culmina en La Comedia Dell'Arte y
con ella el triunfo de la improvisación en la actua--
ción, el profesionalismo de los actores y la posición
prominente social de los artistas; esto último en re-
ferencia a la válvula de escape emocional que confor-
man, encarnan.

El Renacimiento en cuanto a desarrollo escénico permite la irrupción de la pintura en la escena logrando - así colocar el efecto visual con gran preeminencia sobre las artes escénicas; nunca como en esta época se desarrollarán los avances técnicos escénicos, aunque no sea suficiente para lograr un renacer dramático.

Sin embargo, en la misma época conjuntando dos manifestaciones previas: La popularidad de la comedia del arte y el tablado de la Edad Media, se logran dos grandes épocas doradas para el teatro: El teatro Isabelino y el teatro Español del siglo XVI, aunque ambos - con poco decorado, utilizaban ya los trucos de escena como las trampas y puertas para apariciones y desapariciones. Dispositivos que ya no abandonarán nunca la escena teatral. Estos teatros sí conforman el renacer teatral.

El barroco conlleva dentro de sí la espectacularidad del teatro y lo vierte al escenario; fiel a la escena a la italiana culmina el estilo de la maquinaria y artificios de la época anterior. Mismos que producen en Francia especialmente, un gran auge espectacular que aprovecha Molière en su comedia. Para él dispuso la - historia: la tradición cómica, la escena a la italiana y la gran espectacularidad barroca.

En el siglo XIX deviene otro invento escénico, la escena de "medio cajón" y con ella la intimidad, la introducción de la vida privada al escenario y como respuesta la búsqueda infatigable de nuevas opciones espaciales y técnicas que alcanzarán hasta nuestro siglo XX.

- III. Llegar al análisis de las condiciones teatrales que - posibilitaron las concepciones escenográficas-teatrales en un todo.
- IV. Admitir una constante unificadora de todas las manifestaciones artísticas en un periodo, de formas cambiantes y sin embargo inmutables en el paso de un periodo a otro.
- V. Los grandes periodos de teatro han catalizado dentro de la conciencia colectiva una manifestación completa no sólo catártica sino además liberadora del patos.
- VI. La presión contemporánea de las ciudades, bajo los siguientes aspectos: la agregación involuntaria y la pérdida de la creatividad, así como el desarrollo consumista de los medios de comunicación no permiten de ninguna manera la creación unificadora de un teatro - liberador, catártico en toda su extensión en nuestro tiempo.

Sería preciso entonces, una reordenación social radical para lograr quizá la recuperación de un teatro - con toda su grandeza.

B I B L I O G R A F I A

- AVITIA, Antonio. Teatro para principiantes, del rito al happening, México, Ed. Arbol, S.A. de C.V., 1984, p. 197.
- ANDUENZA, María y ZORRILLA, Oscar. Análisis de obras de teatro, vols. 1, 2, 3, Taller de Lectura, México, Ed. Edicol, S.A., 1979.
- ARISTOTELES, Horacio, Boileau. Poéticas, (Comp. Aníbal González Pérez), Madrid, Editora Nacional, 1982, Colecc. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universal, núm. 37, p. 189.
- ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble, España, Ed. EDHASA, - - 1978, Colecc. de bolsillo Edhasa, núm. 13, - p. 192.
- BATY, Gastón y CHAVANCE, René. El arte teatral, (Trad. Juan José Arreola), México, F.C.E. 1983, p. 270, - Colecc. Breviarios, núm. 45.

- BERTHOLD, Margot. Historia social del Teatro, 2 v. Madrid, Ed. Labor, (v.1), p. 298; (v.2), p. 301, Colecc. Universitaria de Bolsillo, núms. 177/178.
- BILLINGTON, Michael. The Performing Arts, New York, Facts on - File Inc, 1980, p. 217.
- BONOME, Rodrigo. El teatro y las artes plásticas, Argentina, - Centro Editor de América Latina, S.A., 1968, Colecc. Enciclopedia de Teatro, núm. 1, p.60.
- CASTAGNINO, Raúl. Teorías dle teatro, Buenos Aires, Ed. Nova - 1956, Colecc. Nova de Iniciación Cultural, - p. 173.
- CLEMENTE, D. Grace y TORNER, D. Susan. Specific Learning Disa-
bilities and the Actor, (Tesis profesional),
México, 1980, p. 125.
- COOK, Peter. How to Enjoy Theatre, England, Ed. Chatamn, Ltd.,
1983, p. 192.
- DELHUMEAU, Antonio. El hombre teatral, México, Ed. Plaza y Ja-
nes, S.A., 1983, p. 126.
- DIOSDADO, Ana. El teatro por dentro, Barcelona, Salvat Editoo-
res, S.A., 1981, Colecc. Temas Clave, núm. -
40, p. 64.

- DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. (Trad. B. Fernández y j. Ferreiro), México, F.C.E. 1977, Colecc. - Breviarios, núm. 170, p. 318.
- DORFLES, Gillo. El intervalo perdido. (Trad. Ricardo Pochtar, España, Ed. Lumen, 1984, Colecc. Palabra en el tiempo, núm. 152, p. 224.
- DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad, Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, 1970, p. 139.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas, (Trad. E. Dranal y E.E. Zen zes), México, F.C.E., 1980, p. 519.
- ECO, Umberto. El nombre de la rosa. (Trad. Ricardo Pochtar), - México, Rep. Editoriales, S.A., 1980, Colecc. Palabra en el tiempo, núm. 148, p. 614.
- ELIADE, Mircea. Mito y realidad, (Trad. Luis Gil), Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1968, Colecc. Punto Omega, núm. 25, p. 228.
- ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos, (Trad. Carmen Castro), Madrid, Ed. Taurus, 1979, Colecc. Ensayos, núm. 1, p. 196.

- FRAZER, James. La rama dorada, México, F.C.E., 1982, p. 860.
- HALE, S. Robert. et. al. El Renacimiento, México, Ed. Time Life, 1977, Colecc. Grandes épocas de la historia, p. 290.
- HARTNOLL, Phylis. The Oxford companion to the theatre, London, Oxford University Press, 1957, p. 1050.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, - 3 v. Ed. Guadarrama, 1980, 2: p. 412/ 3: p. 304.
- HUGILL, Beryl. Bring on the clowns, New Jersey, Chartwell - - Books Inc., 1980, p. 220.
- JAEGER, Werner. Paideia, México, F.C.E., 1983, p. 1151.
- JIMENEZ, Sergio y CEVALLOS, Edgar. Teoría y Praxis del teatro en México (Especulaciones en busca de escuela), México, Grupo Editorial Gaceta, 1982, - p. 412.
- KINGSTON, Jeremy. Art and artists, New York, Facts on File Inc. 1980, p. 336.

- MACGOWAN, Kenneth y NEILNITZ, William. Las edades de oro del teatro, (Trad. Carlos Villegas), México, - - F.C.E., 1959, Colecc. Popular, núm. 54, p.347.
- MAGNUS, Hugo. Evolución del sentido de los colores, Buenos Aires, Ed. Hachette, S.A. 1976, Colecc. Las ideas y las formas, núm. 4, p. 87.
- MAREK, Hannelore. Historia del teatro, México, Ed. Novaro, - - S.A., 1966, Colecc. Odisea, núm. 1, p. 46.
- MELLO, Bruno. Trattato descenotecnia, Roma, Ed. Romagraf, 1984, Serie Görlich, p. 382.
- MENEGAZZO, Carlos. Magia, mito y psicodrama, Argentina, Ed. - Paidós, 1981, Colecc. Biblioteca de psicología profunda, núm. 75, p. 41.
- MONNER SANS, José Ma. Introducción al teatro del siglo XX, Buenos Aires, Ed. Columba, 1958, Colecc. Esquemas, núm. 16, p. 82.
- NIETZCHE, Friederich. The birth of tragedy, (Trad. Walter Kaufmann), U.S.A., Random House, Inc., 1967, - Colecc. Vintage original, núm. 369, p. 293.

- NORWICH, J. Julius. Great architecture of the world, Hong Kong, Bonanza Books, 1981, p. 288.
- ORTEGA y GASSET, José. Obras completas, 12V., "Idea del teatro: una abreviatura, Madrid, Alianza Editorial & Revista de Occidente, 1983, v.7, p.p. 443- - 501.
- PEACH, Du Garde. The story of the theatre, England, Wills & - Hepworth, Ltd., 1970, p. 51.
- PEDREIRA, Luis. et. al. La escenografía, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, Colecc. Puentes, Hombres y formas en el arte, p. 96.
- PRIESTLEY, B. John. El maravilloso mundo del teatro, (Trad. - Gonzalo Medina), Madrid, Ed. Aguilar, 1972, Colecc. Maravilloso Mundo, núm. 96, p. 96.
- ROHDE, Erwin. Psique: La idea del alma y la moralidad entre - los griegos, (Trad. Wenceslao Roces), México, F.C.E., 1983, p. 368.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier. La estética y sus herejías, Barcelona, Ed. Anagrama, 1980, p.p. 261-338.

SALVAT. Ricard. El teatro: como texto como espectáculo, Barcelona, Montesinos Editor, S.A., 1983, (Biblioteca de divulgación temática), núm. 17, p. - 152.

SERLIO, Sebasttiano. The book of Architectura, London, 1611, - New York, Bloom Benjamin Pub, 1970.

STEVENS, W. Thomas. The theatre from Athens to Broadway, New - York, D. Appleton & Co., 1932, p. 264.

SYMONDS, A. John. El Renacimiento en Italia, (Trad. Wenceslao Roces), México, F.C.E., 1977, 2v, p.p. 1048/1065.

Revistas:

WEISZ, Gabriel et. al. "El cerebro ritual", Seminario de Inves-
tigaciones etnodramáticas, UNAM, Revista Es-
cénica, Revista de teatro de la UNAM, Epoca
1, núm. 10 (México, D.F., enero-marzo 1985),
p.p. 3-16.

KOTT, Jan. "El manjar de los dioses: una interpretación de la tragedia griega" (Trad. Juan Tovar) UNAM, Revista Escénica, Revista de teatro de la UNAM, Epoca 1, núm. 10 (México, D.F., enero-marzo 1985), p.p. 65-85.

DSRALLIEVNA, Tatiana. "Appia, la épica geométrica. Craig, la geometría trágica" (Trad. Alejandra Gutiérrez) UNAM, Revista Escénica, Revista de teatro de la UNAM, Epoca 1, núm. 10, (México, D.F., enero-marzo 1985), p.p. 30-39.

MIDDLETON, Thomas. "El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz", UNAM, Rev. Escénica, Revista de teatro de la UNAM, Epoca 1, núm. 6-7 (México, D.F. mayo 1984), p.p. 11-19.

NABOKOV, Vladimir. "La tragedia de la tragedia" (Trad. F.M. Beráin), Periódico: La Jornada, (México, D.F. 30 de diciembre 1984), Año 1, núm. 15, p.p. 1-4.

ASTA, Ferruccio. "La plástica en las artes escénicas", Revista de artes plásticas, UNAM (México, D.F., 1977) Colecc. Las humanidades en el s.XX, p.p.11-38.

NOVO, Salvador. "El teatro inglés", Revista. Colecc. de Cuadernos Politécnicos de Ciencia y Cultura, núm.3, (México, D.F., COFAA, IPN), p. 37.

ESCALERA, Ana. "La escenografía como lectura", UNAM, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, - Año 1-2, México, D.F. octubre 84; enero 85), p.p. 55-58.

Enciclopedias:

Historia del teatro. Enciclopedia temática, 10v. (San Sebastián España, UTEHA, 1980), v.5, 1980.

The Encyclopedia of World Theater, New York, Charles Scribners & sons, 1970.

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v., "The meaning and function of myth".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v. "The natura of religion".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v. "Greek literature end theater".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v. "Medieval literature & drama".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v., "The origins of opera".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v. "Poetry & theater in the 19th century".

The Random House Encyclopedia, 1977, Ed. S.v., "The american experience: Drama".

Los mil grandes del diseño y de la fotografía, Enciclopedia - Biográfica Universal, Promexa, 12 V. (México Promexa V.9 1982), p. 232.

Historia del teatro. Enciclopedia Temática Sopena, 15 V (Barcelona, Ed. Sopena, S.A. V.9, 1982), p. 752.

Diccionarios:

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos, Barcelona, Ed. Labor, S.A. 1982, Nueva Colección Labor, p. 473.

PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología (Trad. Fernando del Toro), Barcelona, Ed. Paidós-Ibérica, 1980, p. 605.

RUSELL TAYLOR, John. The penguin Dictionary of the theatre, - U.S.A., Penguin Books Lts., 1979, p. 304.

RUIZ, L. Marcela y CONTRERAS, Ariel. Glosario de términos del arte teatral, Serie: Temas Básicos, Area: - Lengua y Literatura, núm. 3, México, D.F., - Ed.Trillas, 1983, p. 254.

ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de Filosofía, (Trad. Alfredo N. Galleti), México, Ed. F.C.E., 1983, p. 254.

FERRATER MORA, José. Diccionario de Filosofía Abreviado, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1978, p. 478.

WARREN, C. Howard ed. Diccionario de Psicología (Trad. Imaz, y Alamano), México, F.C.E. 1983, p. 383