

Para Edmée, Baptiste y Laure
En homenaje a Pierre Voltz

**60349 -56 copias-
ILAC
Teóricos de teatro
Unidad 2**

Anne Surgers

Escenografías del teatro occidental

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la publication *Victoria Ocampo*, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères et du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la publicación *Victoria Ocampo*, cuenta con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

© Nathan/SEJER, 2004
Editions Nathan/Her, 2000
© 2005 Ediciones ARTES DEL SUR
Avenida Córdoba 836 (1054) Buenos Aires - Argentina
e-mail: artesdelsur@teatroalsur.com.ar Telefax 00 54 1 4394 4554

Traducción del francés: Magdalena Arnoux

Diseño original de tapa: Jorge Greco

Diseño e impresión: Producciones Gráficas S.A.

Hecho e impreso en la Argentina/ Printed in Argentina

ISBN: 98798138-6-3

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

edicionesartedelsur

2

El antiguo teatro griego

Decir que el teatro griego se origina en las ceremonias y el ritual religioso es, a esta altura, un lugar común. Pero conviene recordar que, para los griegos, Dionisio era el dios de las viñas, del vino y del delirio místico y extático, y también el dios del teatro: superponían, así, en una misma figura divina, la exaltación provocada por el vino, el arrebató místico del *entusiasmo** -en el sentido primero del término- y finalmente aquel producido por el verbo¹.

El ritual religioso, al igual que el hecho teatral, no se concibe fuera de una triple referencia: a un espacio organizado, a la palabra proferida o recibida, y, finalmente, a la idea de una participación colectiva y comunitaria. Los teatros construidos en piedra datan de comienzos del siglo VI a.C. Y, a pesar de que la arquitectura ha evolucionado regularmente desde entonces -y con ella la representación y la escritura-, aparecen algunas constantes en el esquema de organización del espacio. Antes de desarrollar el análisis de algunos puntos particulares, he aquí una presentación general de esta organización espacial: el recinto dedicado a Dionisio comprende un templo, un altar y un espacio público: el teatro. El *koilon*, conjunto de gradas para los espectadores, se apoya en el relieve natural y rodea en más de 180° la orquesta circular, donde se mueve el coro, en el centro de la cual está ubicado el altar de los sacrificios, la *thymélé*. Los actores protagónicos se sitúan sobre un estrado, el *proskénion*, ubicado tangencialmente con respecto a la *orchestra*, del lado contrario al público. Detrás del *proskénion* y de igual altura, hay una construcción cerrada, la *skené*. La fachada de la *skené* presenta tres puertas que dan al *proskénion*. Los *parodoi*, espacios libres entre los costados de la *skené* y las gradas, son lugares de paso para ciertas entradas y salidas de los actores. El templo de Dionisio se sitúa por detrás de la *skené*.

Encontramos huellas de las premisas de esta organización espacial hacia finales del siglo VII a.C.: el culto a Dionisio daba lugar, en el país dorio, en la región de Corintia, a una ceremonia religiosa que hoy calificaríamos de teatral, el *dítirambo**, en el cual se entremezclaban procesiones, danzas, cantos y, más adelante, la palabra rítmica, en versos. Estas ceremonias se desarrollaban alrededor del templo de Dionisio y en las plazas públicas del pueblo (*agora*). Lentamente, un espacio específico para la "representación"² fue

1 Sobre Dionisio, consultar en particular Maria DARAKI, *Dionysios et la déesse terre*, Paris, Arthaud, 1985; reedición Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1994.

2 En este capítulo, los términos *representación* y *teatro* figuran entre comillas toda vez que su acepción contemporánea resulte alejada de su valor en el marco del pensamiento griego.

integrado al recinto sagrado, un espacio distinto del ágora, aunque cercano a este. El primer ejemplo es, tal vez, el santuario de Dionisio en la isla de Icaria: al este del altar y del templo, aparece una zona rectangular de aproximadamente veinte metros por diez -el antepasado de la *orchestra*-, donde se movía el coro; una zona limitada, de un lado, por un terraplén y, de otro, por las estelas y la *proedria*, es decir, los asientos para los espectadores privilegiados. Detrás de estos asientos, se instalaba a los otros espectadores, presumiblemente sobre bancos de madera dispuestos en la pendiente del terreno, frente al área de interpretación y al templo.

1. Las fiestas dionisiacas y las "representaciones teatrales"

La tradición señala que es posible que Tepsis[◇] ofreciera "representaciones" en Icaria: Tepsis, autor y actor del siglo VI a.C., escribía versos, organizaba ditirambos* de pueblo en pueblo transportando el material necesario en un carro y reclutando a los coros in situ. Habría inventado la forma primitiva del teatro, intercalando versos recitados entre los cantos y las danzas del ditirambo. El desarrollo de esta forma novedosa fue veloz, si tenemos en cuenta que el primer concurso ateniense de tragedia habría tenido lugar en el 538 a.C., bajo Pisístrato. La escritura y la arquitectura del teatro se desarrollaron pues simultáneamente. El período de mayor expansión del teatro griego corresponde cronológicamente al de la democracia y del pensamiento ateniense: una generación separa a Esquilo[◇] (525-456 a.C.) de Sófocles[◇] (496-406 a.C.) y de Eurípides[◇] (480-406 a.C.), que eran, por otra parte, contemporáneos exactos de Pericles (495-429 a.C.), del escultor Fidias (490-430 a.C.) o de Sócrates (470-399 a.C.).

Las "representaciones teatrales" sólo tenían lugar tres veces al año, en ocasión de las fiestas dionisiacas, celebradas alrededor del solsticio de invierno y del equinoccio de primavera: al final del mes de diciembre en el caso de las Dionisiacas Campestres, en enero para las Lenaia o Dionisiacas de Lenaion*, y en marzo para las grandes Dionisiacas o las Dionisiacas Urbanas. Las Grandes Dionisiacas duraban seis días y daban lugar a tres concursos (ditirambo*, tragedia y comedia). Entre los concursantes de las Grandes Dionisiacas podemos citar a personajes tales como Esquilo*, Sófocles* y Eurípides*. Las Lenaia, una fiesta exclusivamente ateniense, se celebraban en enero, poco después del solsticio de invierno, y no duraban más de cuatro días. Las Dionisiacas Campestres tenían lugar en diciembre, en los demos (burgos) del Ático. En función de la riqueza de cada demo, las ceremonias podían presentar desfiles, con danzas y cantos, y la celebración del culto a Dionisio; o también, en los demos más ricos, como El Pireo, concursos de tragedias y de comedias. No había, sin embargo, creación de textos nuevos para las Dionisiacas Campestres, sino que se retomaban los espectáculos presentados durante las Grandes Dionisiacas.

Resulta difícil -o incompleto- hablar del espacio de la representación dramática griega sin esbozar los principales rasgos de la ceremonia religiosa en la cual se inscribía la

"representación teatral", que era un elemento más del ritual general de las Dionisiacas. Los participantes llevaban los trajes de fiesta, sin duda muy coloridos³, una corona religiosa y una máscara para el desfile del primer día de la fiesta. Los actores eran sagrados y se consideraba sacrilegio a todo delito cometido durante las Dionisiacas. La entrada al teatro era, originalmente, gratuita para todos los ciudadanos porque los espectáculos eran financiados y organizados por un corega* (o dos, al final de la guerra del Peloponeso), elegido cada año por el arconte (magistrado) entre los ciudadanos más ricos. Más adelante, se instauró un derecho de entrada de dos óbolos por día que fue pronto financiado, hacia el 410, por una subvención del Estado, de dos óbolos, cedidos a los más pobres⁴.

Las fiestas dionisiacas comenzaban con un desfile, el *proagôn*, durante el cual los poetas, los actores, los bailarines y los cantantes eran presentados a la multitud enmascarada. Durante la procesión de la primera jornada de las Grandes Dionisiacas, la estatua de Dionisio era sacada del templo y conducida al teatro donde se la instalaba solemnemente. La salida -y consecuente exposición a la mirada de todos los ciudadanos- de la estatua del Dios era un ritual excepcional. Su instalación en el teatro, suerte de epifanía*, les daba al espacio y a la representación teatral una importancia simbólica particular: en efecto, los templos griegos, como los egipcios antes que ellos, no eran accesibles al común de los fieles. Eran el lugar reservado a la divinidad: la estatua del dios, erigida en la *naos**, permanecía oculta, inaccesible, invisible. Del mismo modo, durante la primera jornada se ofrecía a Dionisio la hecatombe*, después de la cual los toros eran descuartizados y asados, y luego repartidos entre los ciudadanos.

Las "representaciones" de ditirambo* tenían lugar durante los dos días posteriores y culminaban con un desfile, al atardecer del tercer día de las Dionisiacas. Venían luego los concursos dramáticos, precedidos, entrecortados y seguidos por otros rituales, como la entrada de los personajes principales de la ciudad y su ubicación en los lugares que les eran asignados en el teatro, la *proedria*, la exposición de los tributos en oro, ofrecidos por las ciudades aliadas, una lustración hecha con la sangre de un joven puerco, o la proclamación pública a viva voz de los honores concedidos a ciertos ciudadanos.

La "representación teatral" era anunciada con una trompeta. Por la mañana, se sucedían tres tragedias y un drama satírico; la comedia era representada a la tarde. Y así, durante tres días, al término de los cuales el jurado, integrado por ciudadanos designados al azar, elegía a los ganadores del concurso.

Estas pocas indicaciones sobre el desarrollo de las Dionisiacas permite imaginar una atmósfera compleja, propia de la devoción y de la fiesta popular, colorida, ruidosa, olorosa

3 En particular el color púrpura, color asociado a la manifestación del poder, de la riqueza y de la fiesta en la Antigüedad. El púrpura es un color rojo vivo, extraído de un molusco, el múrice, que costaba muy caro y por lo tanto se reservaba para los vestidos de excepción.

4 Dos óbolos representaban aproximadamente el tercio del salario diario de un simple trabajador. La subvención de dos óbolos, decidida por Cleofón, llevaba el nombre de *diobelia*.

y agitada, más cercana sin duda a los mercados orientales que al recogimiento de nuestros teatros a la italiana, donde el silencio del público es de rigor.

2. El lugar de la ceremonia: del dios oculto al dios mostrado

Un lugar para la vista y las visiones

En el teatro griego, la escritura es anterior a la representación. Un fragmento de la Poética de Aristóteles⁵ niega incluso a la representación toda necesidad de ser:

En cuanto al espectáculo, que ejerce sin duda la mayor seducción, es totalmente extraño al arte y nada tiene que ver con la poética, puesto que la tragedia realiza su finalidad, incluso sin concurso y sin actores.

Aristóteles, *La Poética*, 6, 15, traducción de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, París, Seuil, 1980, p. 57.

Sin embargo, a pesar de la preponderancia otorgada al texto en desmedro del espectáculo, es decir, al relato por sobre lo mostrado, todas las palabras griegas que designan el teatro o la representación dramática no se construyen a partir de la noción de oír, escuchar o leer, sino a partir de la noción de ver: *opsis*, en primer lugar, empleado por Aristóteles, se traduce muchas veces como espectáculo, y *theatron*, que designa el sitio donde se ve, dio origen al término teatro⁵.

Hay una antinomia aparente entre la concepción griega del teatro -anterior a toda escritura- y las palabras con las cuales se la designa. Esta antinomia se resuelve, en parte, por la multitud de semas que conllevan *opsis* y *theatron*. El primer sentido de *opsis* es la *vista*, la acción de ver, pero la palabra se emplea también para referirse a una aparición, una *visión*, un *sueño*. En el mismo registro, *opsis* designa la *contemplación del espectáculo místico* reservado a los iniciados, a los *époptai*⁶, durante los misterios de Eleusis. Eurípides⁷ emplea la palabra *opsis* en el sentido de *grado mayor de iniciación*⁷.

También aparecen estos dos sentidos -*very tener visiones místicas*- en el verbo *theaomai*, del cual deriva el sustantivo *theatron*. El teatro griego pareciera ser, entonces, el *lugar donde se ve*, una definición que se admite corrientemente. Pero sería también el *lugar desde el cual se tienen visiones místicas*, instigadas por el verbo y el entusiasmo*, en el sentido primero del término.

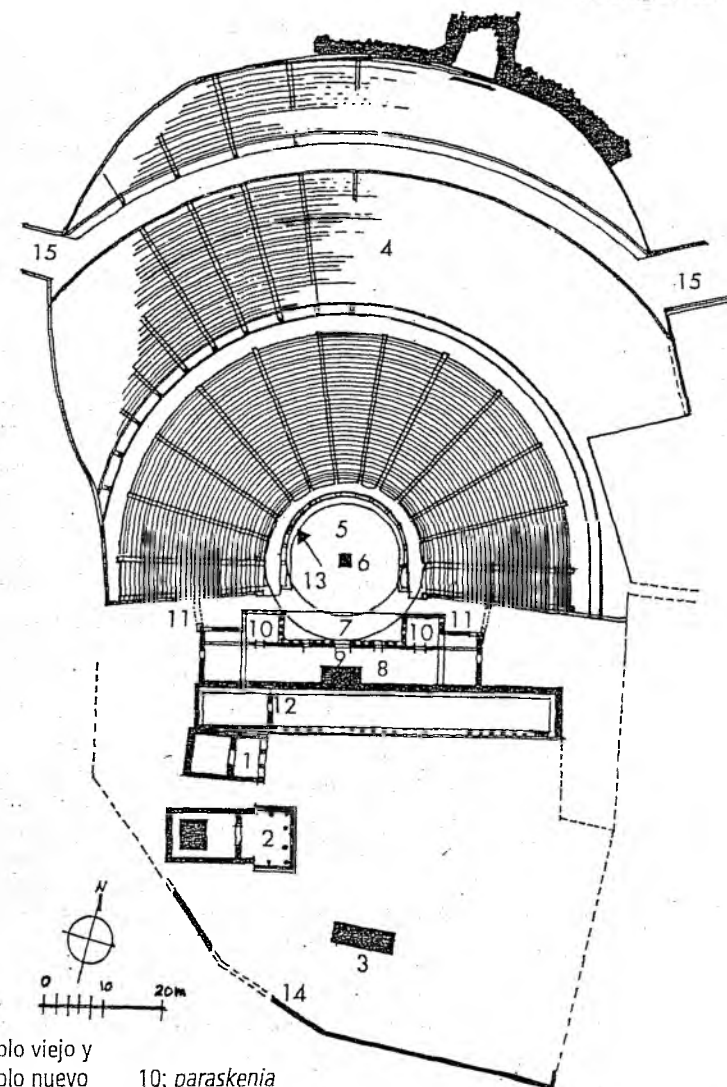
El lugar del público

Está compuesto de gradas, apoyadas sobre el relieve natural. Las gradas están dis-

5 La palabra *theatron* no fue empleada por Aristóteles, pero figura en textos de Heródoto (siglo V a.C.), Tucídides (siglo V a.C.), Platón (430-348), Isócrates (436-338) o Plutarco (46-126).

6 Véase PLATÓN, *Epistolae* 333e.

7 Véase EURÍPIDES, *Hipólito* 25.



- | | |
|------------------------------------|--|
| 1 y 2: templo viejo y templo nuevo | 10: paraskenia |
| 3: altar | 11: parodoi |
| 4: gradas/koilon | 12: columnata |
| 5: orquesta | 13: sistema de evacuación de agua |
| 6: thymelé | 14: períbolo, muro del recinto sagrado |
| 7: proskenión | 15: vías de acceso |
| 8: skené | |
| 9: puerta real | |

Ilustración 1: plan de conjunto del recinto dedicado a Dionisio Eleutero, en Atenas (siglo V a.C.). Dibujo de Dominique Leconte según Dörpfeld.

puestas en semicírculo y miran hacia la *skené* y el templo de Dionisio. Rodean, en más de 180°, el sitio circular del sacrificio y del coro, la *orchestra*. En el siglo IV a.C.⁸, el teatro de Dionisio en Atenas, o el de Epidauro, podían albergar de cuatro mil a diecisiete mil espectadores aproximadamente. La primera fila, y a veces también la siguiente, se distinguía de las otras por la majestuosidad de los asientos, que eran de mármol, con respaldo, y se reservaban a los invitados de prestigio: los pritanes, los arcontes y los sacerdotes. El asiento ubicado en el eje de simetría del teatro se reservaba al sacerdote de Dionisio.

El conjunto de gradas se dividía en niveles concéntricos, en dos o tres zonas, las *diazōma*. Las últimas hileras de gradas de piedra eran prolongadas a veces por gradas de madera: algunas entalladuras para el apoyo de vigas en las últimas gradas son prueba de ello, aunque no se hayan encontrado vestigios de esos asientos. Los lugares eran distribuidos en función de las categorías sociales; había zonas reservadas, por ejemplo, para los miembros del Senado, los efebos o los extranjeros. Las mujeres se instalaban generalmente en las gradas de mayor altura.

En muchos teatros griegos, las graderías se orientan hacia el sur⁹, es decir que los espectadores se veían expuestos al sol durante todo el día y recibían directamente el sol en los ojos al mediodía. Esta orientación resulta sorprendente, a priori, a la luz de nuestra concepción moderna del teatro: si un arquitecto debe construir hoy un teatro a cielo abierto, orientará probablemente las gradas hacia el norte, orientación que tienen, por ejemplo, los estudios de los artistas para evitar la luz directa del sol y el encandilamiento. Pero el *theatron* griego no era únicamente un lugar para ver, era también un lugar para tener visiones. Es fácil imaginar el *deslumbramiento*, la *embriaguez* que resultaban de la ceguera relativa producida por la orientación casi sistemática de las gradas hacia el sur, a la que se sumaban los efectos del vino, que el público seguía bebiendo durante la representación.

El lugar del actor y del dios mostrados

La *orchestra* y el altar

Al pie de las gradas y circundada por ellas se encuentra la *orchestra*, superficie plana y circular que aparece en el siglo VI a.C. Se admitió durante mucho tiempo que la forma circular de la *orchestra* se remontaba a los orígenes mismos del teatro griego y que se correspondía con las formas más antiguas del espectáculo y de la danza. Esta teoría merece ser, hoy en día, revisada: por dar un ejemplo, los vestigios del teatro de Toricos muestran una *orchestra* rectangular, progresivamente ampliada entre los siglos VI y IV a.C., con un muro de contención rectilíneo al sur y gradas rectilíneas en la parte central, redondeadas al este y al oeste.

8 En esa fecha, el Ático contaba con cuatrocientos mil habitantes, pero solo cuarenta mil ciudadanos. Únicamente los ciudadanos asistían a las representaciones. A título de ejemplo, la Opéra-Bastille de París puede recibir dos mil espectadores.

9 En particular, en el teatro de Dionisio en Atenas, en Eretria, en Priene, en Toricos. El teatro de Epidauro, en cuanto a él, está orientado en sentido inverso a los antes mencionados, con gradas abiertas hacia el norte.

La *orchestra* es el sitio del coro, de los bailarines, de los cantantes y de los músicos, pero también el lugar del sacrificio y del dios que se expone: la estatua de Dionisio se erigía allí mismo, generalmente cerca de las gradas, en el eje de simetría de la construcción. El tiro de la escalera que daba acceso a las gradas, así como la mirada de los espectadores, convergían en su centro, donde estaba emplazado el altar de los sacrificios, la *thimelè*. El altar podía ser una simple fosa destinada a recibir la sangre de las víctimas. El suelo de la *orchestra* era de tierra batida, y sólo en la época helenística fue cubierto con un pavimento de piedra. En las ruinas del teatro de Dionisio, en Atenas, la ubicación de la *thimelè* permanece, aún hoy, marcada por un rombo de piedra¹⁰.

El *proskenion*

Los actores protagónicos se desenvolvían sobre el *proskenion*, una suerte de estrado, originalmente de madera y más tarde de piedra, situado tangencialmente a la *orchestra*. El límite del *proskenion* lo marcaba, hacia atrás, una construcción baja llamada *skené*, cuya función será analizada en el próximo párrafo. En la arquitectura tardía, es decir, después del siglo V, dos alas laterales, los *paraskenia*, completaban el *proskenion*, en las dos extremidades del estrado, como ocurría en el teatro de Dionisio de Atenas.

Las entradas de los actores a la vista del público se hacían:

- ya mediante las *thyromata*, es decir, las tres puertas de la *skené* que daban al *proskenion*;
- ya por el espacio libre entre el final de las gradas y el conjunto *proskenion-skené*, denominado *parodos*;
- ya por una escalera oculta, en el interior de la *skené*, prevista para las apariciones de los dioses: los actores se movían, en ese caso, sobre el *theologeion*, ubicado sobre el techo de la *skené*;
- ya, por último, en el caso de la aparición de personajes infernales, por medio de escaleras, ocultas también, que unían la parte inferior del *proskenion* con la *orchestra*. Los vestigios del teatro de Eretria en Eubea, por ejemplo, permiten ver todavía un pasadizo subterráneo, abovedado en ojiva, que conducía al centro de la *orchestra*.

El lugar del actor y del dios ocultos

Las gradas se abrían a la ciudad, al paisaje y a los lugares sagrados circun-

10 El embaldosado visible actualmente sobre la *orchestra* del teatro de Atenas data del reino del emperador Nerón (o tal vez Adriano). Es probable que este embaldosado tardío se haya superpuesto a otro más antiguo.

vecinos. Pero su disposición, organizada rigurosamente alrededor del centro de la *orchestra*, orientaba la mirada de los espectadores hacia los actores y la ceremonia. Otros elementos de la arquitectura evitaban que la mirada del público se dispersara: por un lado, el templo de Dionisio; por el otro, el *proskenion* y la *skené*.

El templo de Dionisio se situaba siempre detrás de la *skené*, a la vista del público, y de costado con respecto al eje de simetría del teatro. Durante las ceremonias teatrales, la presencia de lo trascendente quedaba así desdoblada y reforzada. El dios quedaba, al mismo tiempo, expuesto y oculto:

-oculto pero significado, en la medida en que, a través del templo, estaba constantemente presente en el campo visual del público;

-expuesto por la presencia de la estatua del dios en el eje del teatro.

El espacio de la representación teatral se encontraba, a la vez, rodeado e invadido por la presencia del dios, en la medida en que la superficie en la que se desarrollaba la representación quedaba limitada, de un lado, por el templo, y del otro, por la estatua de Dionisio. Veremos ahora que a estos límites sagrados hay que agregar la *skené*.

La *skené* es una construcción baja, primero de madera y luego de piedra¹¹, situada detrás del *proskenion*, apoyada sobre el muro de contención de la *orchestra*, perpendicular al eje de simetría del teatro. Cercana al templo de Dionisio, lugar oculto del dios, era también el lugar de ocultamiento del actor, denominado hoy bambalinas. Esta cercanía material y arquitectónica del templo y de la *skené*, dos sitios reservados a lo oculto y lo invisible, no es producto del azar: es, a la vez, la expresión arquitectónica, escenográfica y simbólica de una frontera.

A pesar de que, frecuentemente, la traducimos por la palabra *escena*, en griego, *skené* significa primero carpa, y luego carpa sagrada -o construcción susceptible de ser desplazada- para honrar a los dioses¹² y, más tarde, carpa de los judíos donde, durante el Éxodo, estaba encerrada el Arca de la Alianza¹³. La palabra latina *tabernaculum* tiene

11 Las primeras *skené* de madera no tenían más que una sola puerta, en el plano de simetría del teatro. A partir del siglo V a.C., las *skené* tienen, en general, tres puertas, que permiten tres accesos diferentes al *proskenion*.

12 Esa era la función del famoso "carro" de Tepsis, sin duda más una "construcción que se puede desplazar para honrar a los dioses" que una simple caravana de actor ambulante.

13 El Éxodo ocurrió durante el reinado de Ramsés II (1304-1238 a.C.). Véase el *Antiguo Testamento*, Éxodo: "Los Israelitas me confeccionaron una carpa sagrada (*skené* o *tabernaculum*) para que pueda vivir en medio de ellos" (Éxodo 25-8).

Todas las citas de la Biblia han sido extraídas de *La Bible, Ancien et Nouveau Testament, avec les Livres Deutérocanoniques, traduite de l'hébreu et du grec en français courant*, Alliance biblique universelle, codistribuidores para Francia: Le Cerf/Société biblique française, 1993.

exactamente los mismos significados que la *skené* griega: de hecho, la fiesta celebrada por los judíos en recuerdo del Éxodo se denomina *fiesta de las cabañas*, o *fiesta de los tabernáculos*, o *scenopegia*¹⁴. En resumen, podríamos decir que si el azar de la evolución de la lengua hubiera privilegiado la raíz griega, el tabernáculo donde los cristianos encierran el copón y las hostias consagradas -es decir, la Presencia- se llamaría escena. Y si hubiera prevalecido el origen latino en materia de teatro, nuestro escenario se denominaría *tabernáculo*.

De este modo, resulta claro que las palabras y la arquitectura nos dan indicaciones sobre la función de la *skené* griega: lugar del actor oculto, desde luego, pero difícilmente asimilable a nuestros bastidores. La *skené* es, más bien, el lugar del Dios oculto e invisible que se manifiesta por intermedio del actor y de la representación teatral. En el simbolismo del espacio sagrado, la *skené* corresponde al lugar sagrado, el primer patio del tabernáculo de los judíos durante el Éxodo en el desierto; y el templo de Dionisio, al lugar más sagrado.

En el teatro griego, la frontera simbólica se sitúa detrás del *proskenion*, en la fachada de la *skené*: esta frontera marca el pasaje entre el dios que está prohibido ver y el que se permite ver, cuando se manifiesta a los hombres, por intermedio de la representación teatral y por las visiones que esta puede engendrar. Más tarde, el *iconostasio*¹⁵ de las iglesias cristianas ortodoxas, atravesado también por tres puertas, cumple una función simbólica comparable a la del muro de la *skené*: al separar a los fieles del santuario, marca la separación entre lo creado y lo no creado. Es, por lo tanto, a la vez, separación y lugar de pasaje, signo de la posibilidad de la encarnación del Verbo.

Podemos recordar que el origen mismo de Dionisio lleva la marca de lo prohibido ligado a la contemplación directa del dios: la madre de Dionisio, Sêmele, mal aconsejada por la celosa Hera, había querido ver a Zeus. Murió, cegada y consumida, por haber visto al rey de los dioses en su gloria, por haber transgredido la prohibición fundamental. Dionisio, hijo de Zeus y de esta mortal cegada por haber visto lo prohibido, hacía así las veces de intermediario: las fiestas dionisiacas y el teatro permitían la manifestación del dios, pero recordando siempre la prohibición de la contemplación directa. La arquitectura y la escenografía del teatro griego llevan la marca de todo esto: por un lado, por la frontera y el pasaje que establecen entre el templo y la *skené*; y por otro, por el área de desenvolvimiento de los actores y el espacio del público.

3. La representación

Resulta difícil para nosotros imaginar con precisión qué y cómo era una "representación" del teatro griego, porque se basaba en la reunión y la síntesis de elementos

14 Del griego *skené* y *pègnumi*: construir, fijar.

15 Sobre los desarrollos acerca de lo simbólico en la representación y en la arquitectura ortodoxas, véase en particular Léonide OUSPENSKY, *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*. París, Cerf, 1982.

que nuestra concepción moderna disocia: manifestación de lo trascendente, misticismo, fiesta, palabra rítmica, música y danza. El ritmo de la música correspondía exactamente al de la palabra, proferida en trimetros yámbicos, en tetrámetros o con métrica variada en algunas partes. La métrica de la música, ejecutada por una flauta, el *aulos*, correspondía a una medida, cada nota a una sílaba. El flautista, por su parte, se sentaba sobre la *thymelé*. Esta práctica es, para nosotros, difícilmente concebible: ¿cómo imaginar, en nuestra civilización moderna, a un músico que interpreta un oratorio sentado en el altar mayor, en el ojivo del crucero de la iglesia? Pero se trata allí de otro signo que demuestra la relación estrecha, en la concepción griega, entre lo divino y su manifestación, por intermedio de la representación teatral.

Los actores

En la época clásica, el coro se componía de doce a quince coreutas para la tragedia y de veinticuatro para la comedia. Los actores, en tanto, interpretaban distintos papeles: por ejemplo, en *Los Persas* de Esquilo¹⁶, un actor hacía el papel de la reina y de Jerjes; otro era el mensajero y la sombra de Darío. Todos los ejecutantes estaban enmascarados. Las máscaras, en trapos embebidos en yeso, podían tener colores. En la época de Esquilo, no tenían ninguna expresión particular. En la época helenística¹⁶, la máscara trágica se transforma y adquiere una expresión patética, con rasgos convulsionados. En las comedias, los caracteres y los tipos de cada personaje fueron también subrayados por la expresión de las máscaras, completadas con una peluca y, a veces, con una barba: la talla de los actores se veía así modificada, tanto más cuanto que las frentes eran deliberadamente estiradas con la ayuda de una protuberancia denominada *onkos*. Además de modificar en escala el cuerpo del actor, esta también modificaba la escala de su voz, puesto que servía de resonador y le daba una tonalidad profunda, inhumana. Esta representación sobre las escalas se veía acentuada por el uso de coturnos, calzados con suela espesa (de más de veinticinco centímetros). Con máscara y coturnos, un actor podía medir más de dos metros veinte.

El vestuario

El vestuario trágico contribuía, junto con la arquitectura del teatro, a la expresión de un lazo establecido por el acto teatral entre el hombre y lo trascendente: resultaba cotidiano, humano en su composición -con túnica y abrigo, elementos propios de la vestimenta griega-, pero era también la expresión del dios por sus colores y su riqueza. El vestuario trágico era, originalmente, aquel que cubría la estatua de Dionisio y que llevaba puesto el gran sacerdote: así, en el momento de las representaciones trágicas, la estatua del dios, el gran sacerdote y los protagonistas de la puesta en escena, llevaban atuendos semejantes, lo cual debía facilitar la asimilación entre representación y presencia de lo trascendente.

¹⁶ Se considera generalmente que la ocupación de Atenas por Alejandro Magno, en 336 a.C., marca el comienzo del período helenístico.

El decorado y la maquinaria

Para los "decorados", algunos elementos pintados sobre la tela o la madera, posiblemente colgados de la pared de la *skené* y de las *paraskenia*, completaban la arquitectura del lugar. Otros elementos pintados podían ser ubicados a los laterales del *proskenion*, en los *parodoi*. Esquilo¹⁷, por ejemplo, le habría confiado la pintura de ciertos decorados de sus tragedias a Agatarco de Samos¹⁸ (460-420 a.C.). Estos decorados eran, sin duda, pintados con la intención de lograr una representación verosímil del espacio: por ejemplo, Apolodoro de Atenas¹⁸, que colaboró con Eurípides¹⁸, era conocido por su trabajo de *skiagraphia*, es decir, la representación de volúmenes mediante claroscuros y juegos de luces y sombras. No hay duda de que los griegos conocían el sistema de representación en perspectiva, que consiste en proyectar un espacio sobre un plano, para obtener una representación verosímil, cercana a la de la visión humana. Vitrubio¹⁸ da cuenta de ello en el prefacio a su séptimo *Libro de Arquitectura*:

Es así como Agatarco, habiendo sido instruido por Esquilo en Atenas sobre la manera de hacer las decoraciones de los Teatros para la Tragedia y habiendo sido el primero en escribir un libro, enseñó luego lo que sabía a Demócrito y Anaxágoras, que escribieron, ellos también, sobre el tema; principalmente mediante qué artificio es posible, habiendo puesto un punto en cierto lugar¹⁷, imitar la natural disposición de las líneas que salen de los ojos alargándose, de tal manera que, aunque esta disposición de las cosas nos sea desconocida, no dejemos de representarnos los Edificios en relación con las Perspectivas que hacemos a las decoraciones de los Teatros; y logramos que aquello que está pintado en una superficie plana, parezca avanzar por momentos y retroceder en otros.

Vitrubio, *Les Dix Livres d'architecture, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, París, 1673; reedición de la traducción de Claude Perrault, con prefacio de Antoine Picon, París, Bibliothèque de l'Image, 1995, libro VII, prefacio, p. 218.

Pero la representación verosímil de un espacio gracias a la perspectiva no era, para los griegos, más que uno de los elementos de la representación, y no constituían en ningún caso un elemento principal, como lo fue más adelante para el teatro a la italiana¹⁸.

¹⁷ El tratado de Vitrubio, arquitecto romano del siglo I a.C., constituye uno de los raros escritos teóricos de arquitectura antigua que han llegado hasta nosotros. La traducción de Vitrubio al francés fue establecida por el arquitecto Claude Perrault, por pedido de Colbert, y publicada en París en 1673 (reedición facsimilar, Bibliothèque de l'Image, París, 1995). El "punto puesto en cierto lugar" es el punto de fuga de la perspectiva.

¹⁸ De los comentarios e interpretaciones sobre los decorados pintados del teatro griego, véase, del abate d'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre tome second; contenant Le discours de la Menage sur le Troisième Comédie de Térence*, París, 1657. Edición consultada: Editorial Frederic Bernard, de Ámsterdam, 1715, Dissertation II, capítulo XVIII: "De la structure et des machines des Théâtres anciens", p. 168 a 183.

A las telas pintadas que ocultaban los muros o las puertas, de la *skené* y de las *paraskénia*, se agregaron progresivamente máquinas que permitían apariciones y desapariciones hacia el *theologeion*, espacio reservado a las apariciones de los dioses, situado sobre el techo de la *skené*.

Algunas apariciones particularmente importantes podían hacerse, asimismo, por la puerta central de la *skené*, llamada "puerta real", por medio de una plataforma giratoria, la *ekkyklema*. Se atravesaba entonces la frontera simbólica entre lo visible y lo invisible prohibido. Así, en *Hipólito* de Eurípides[◇], el cadáver de Fedra surgía del *proskénion* por medio de la *ekkyklema*: el paso violento del umbral prohibido era la traducción en términos de espacio y de escenografía de la violación por parte de Fedra de otro tabú, el del incesto.

A finales del siglo V a.C., en los *parodoi* aparecieron dos decorados laterales móviles, los *periactos*, pintados sobre grandes prismas triangulares rectos. Se cambiaban los decorados mediante una simple rotación alrededor del eje vertical del *periacto*, lo cual permitía representar tres lugares diferentes. Como para las máscaras de comedia, los decorados pintados se organizaron a partir de un código de representación: paisaje de bosque para el drama satírico, casa a escala humana para la comedia, templo, palacio o carpa guerrera para la tragedia. Esta codificación fue retomada por el teatro romano -Vitrubio[◇] da pruebas de ello-, luego en Italia, en el Renacimiento.

Así, el teatro griego es el espacio de una ceremonia colectiva, religiosa, en el cual se manifestaba la presencia del dios oculto, gracias al ritual, a los poetas, a los actores, al coro, a la presencia de los fieles y a los arquitectos. En el pensamiento griego, la frontera simbólica no está situada, como en nuestro teatro moderno, entre la realidad y la ficción, sino entre lo divino invisible y lo oculto, por un lado, y su manifestación visible mediante la representación, por otra. La arquitectura del teatro griego lleva la marca de esto: imbricaba a actores y público en un espacio común (las gradas que rodeaban la *orchestra* y el *proskénion*), donde podía ocurrir el *opsis*, es decir, la visión mística, la teofanía. Les reservaba a los lugares ocultos de los actores y del dios (la *skené* y el templo) un espacio donde solo era visible el exterior, y que permanecía inaccesible al común de los mortales. Y, más que un espacio donde se veía, el teatro griego estaba pensado como un lugar donde se tenían visiones místicas.

3

El teatro romano

La evolución que llevó del teatro griego, tal como fue analizado en el capítulo anterior, a la creación de un lugar para el espectáculo romano fue lenta y progresiva. He aquí las etapas fundamentales:

- El desarrollo, en la época helenística, de la parte *skené/proskénion*, que se ve acompañada por una reducción de la *orchestra* y de las gradas a un semicírculo.
- La pérdida de la significación religiosa original: el teatro no es ya la construcción donde se desarrolla una parte de las fiestas Dionisiacas sino un lugar para el ocio, la distracción, el espectáculo, las procesiones votivas, y también para la representación de obras de teatro inspiradas en los griegos y en autores como Plauto[◇], Terencio[◇] o Séneca[◇].
- El cerramiento del edificio teatral.

Después de analizar los elementos característicos de la arquitectura del teatro romano, se buscará, en este capítulo, abordar las diversas interpretaciones acerca del decorado, del cual quedan muy pocos rastros.

1. La representación-entretenimiento

Un lugar para el confort

Antes de edificar teatros en piedra, los romanos construían, en ocasión de las fiestas, teatros de madera para presentar allí juegos y obras de teatro. No quedan restos arqueológicos de estas construcciones provisorias y desmontables, pero aparecen mencionadas en distintos textos y, en particular, en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. El primer teatro romano permanente fue construido recién a mediados del siglo I a.C. a pedido de Pompeyo, quien deseaba celebrar allí su triunfo y exponer el botín arrebatado a los enemigos. La ubicación elegida fue el Campo de Marte, dios de la guerra, donde habían tenido lugar, tradicionalmente, las fiestas plebeyas. El Campo de Marte es la única zona romana totalmente plana: a la inversa de los arquitectos griegos que apoyaban las gradas de sus teatros en el relieve existente, los romanos eran capaces de construir la *cavea* íntegramente, montando las gradas sobre una serie de arcadas superpuestas. Este teatro

específicamente romano fue reproducido primero en Roma por Augusto, y luego en todos los territorios que se encontraban bajo influencia romana.

La representación teatral se había vuelto espectáculo, en el sentido moderno del término. De ahí que la elección de la ubicación para el teatro estuviera guiada únicamente por la preocupación de confort para los espectadores, tal como lo expone Vitrubio en el quinto *Libro de arquitectura*, redactado en la misma época en que eran construidos los primeros teatros romanos estables:

Ahora bien, es muy importante que este lugar sea sano [...] porque los espectadores que están sentados largo tiempo en un mismo lugar con sus mujeres y sus hijos, pueden verse incomodados en su salud si el aire que los rodea estuviera corrompido por los vapores de los pantanos [...]

Vitrubio, *Les dix livres d'architecture*, ob. cit., p. 148

La misma inquietud por el confort del espectador rige la orientación de los teatros, lo cual constituye otra gran diferencia con el teatro griego:

Pero no basta con evitar los males que la corrupción del aire puede traer; hay que evitar que el Teatro quede expuesto al sol del mediodía: pues los rayos encerrados en la redondez del teatro, calientan fuertemente el aire que quedó allí capturado, y al no poder agitarlo, este aire se vuelve tan ardiente y tan inflamado, que quema y cocina y disminuye los humores del cuerpo.

Ibid.

Tanto en el diseño como en la arquitectura, el teatro romano es un lugar para la diversión. El espacio que está más allá del teatro responde, desde luego, a la misma lógica: el recinto sagrado del templo de Dionisio es reemplazado en Roma por un pórtico para los encuentros y los paseos a la sombra de un bosque de columnas (véase la ilustración 2, p. 28).

Una nueva frontera entre ficción y realidad

► Proscenium y frons scenae

El teatro griego, lo hemos visto, era el lugar de reunión de los diferentes "actores" de la ceremonia, entre los cuales estaba el público. Su arquitectura unía pues el espacio de la representación y el del público. Vitrubio¹ tiene en cuenta esto cuando precisa:

Los griegos tienen una *orchestra* más amplia y una *skené* más alejada, al igual que el *pulpitum* al que denominan *Logeion*, más estrecho que el nuestro. Así, los

actores de las Tragedias y de las Comedias actúan sobre la *skené* y los otros quedan en la *orchestra*.

Ibid., p. 170.

En el teatro romano, la frontera separa linealmente el espacio de la actuación y el espacio reservado al público. La *orchestra* y el graderío, reducidos a un semicírculo, se chocan con el *proscenium*, estrado elevado que se apoya sobre la pared de fondo del escenario. El *proscenium* es un sucedáneo del *proskenion* griego, de proporciones más imponentes en relación con el conjunto del edificio:

- su ancho es idéntico al del edificio;
- el espacio vacío de los *parodoi* del teatro griego es llenado por la extensión del *proscenium*;
- su profundidad es, también, más importante que la del *proskenion*. Vitrubio insiste en el necesario desarrollo del *proscenium* y explica sus razones:

Y así el *pulpitum*¹ tendrá más anchura que el de los griegos: esto es necesario porque todos los intérpretes permanecen en nuestra escena, y la *orchestra* queda reservada para los asientos de los senadores.

Ibid., p.161

Vitrubio plantea aquí, precisamente, la diferencia de fondo entre teatro griego y teatro romano. En este último, tiene lugar una separación entre el público y "los que actúan": los actores abandonan la *orchestra* y son relegados al *proscenium*. La *orchestra*, sitio de los sacrificios y de la teofanía para los griegos, se torna con los romanos lugar profano, reservado a la élite y los senadores.

La arquitectura del teatro define las fronteras del territorio reservado al actor: hacia delante, una línea recta y una diferencia de nivel lo separan de la *orchestra*. En los tres otros costados, está rodeado de muros: el muro del fondo, el *frons scenae*, acompañado de dos retornos a los costados, retornos que culminan en el cerramiento de la construcción.

El muro de escena o *frons scenae*, profusamente decorado, está compuesto por tres niveles de columnas, de dimensiones decrecientes de abajo hacia arriba². Como en el caso de la *skené* griega, está atravesado por tres puertas. La puerta central conserva su denominación griega de "puerta real" y, de un lado y otro, están las dos puertas laterales lla-

¹ Es decir, el tablado del *proscenium*

² Vitrubio define con exactitud las proporciones teóricas de estas columnas; véase ob.cit., pp. 166-167.

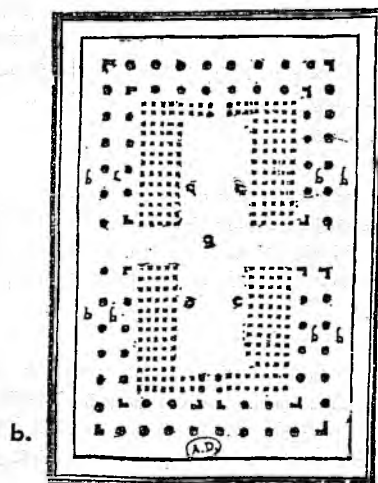
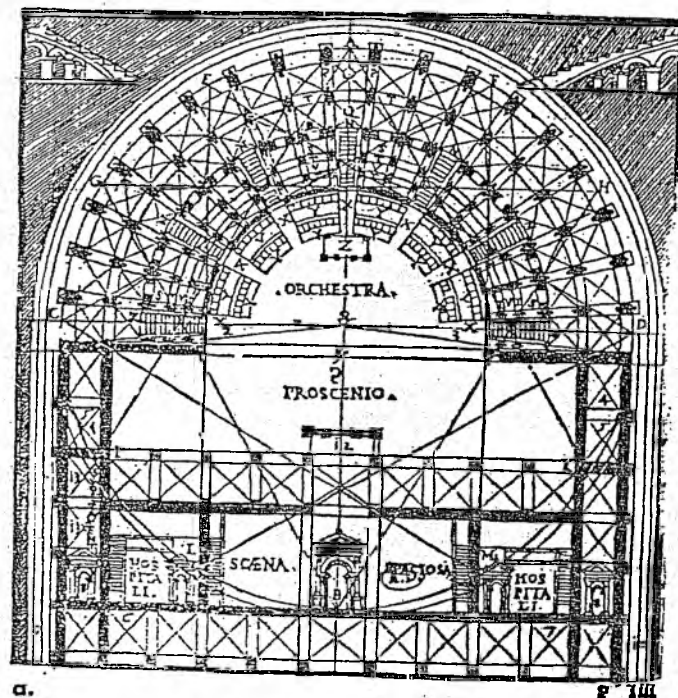


Ilustración 2.

a) Plan del teatro romano, según Vitrubio.

b) Plan del pórtico ubicado detrás del teatro (aquí en escala reducida), según Vitrubio. En *Architettura con il suo commento e figure Vetrubio in volgar lengua raporto per M. Gianbatista Caporali di Perugia*, stampato in Perugia, nella stamparia del Conte Jano Bigazzini, il di primo d'aprile l'anno MDXXXVI, Biblioteca del Musée des arts décoratifs, París, cote Q 230. Fotografía de Jean-Loup Charmet.

madras *hospitalia*. En cuanto a las puertas situadas en los muros perpendiculares al *frons scenae*, se las llama generalmente, según la traducción de Perrault³, "puertas de retorno". Según Vitrubio⁴:

La Escena² debe estar liberada y dispuesta de tal manera que en el medio haya una puerta decorada como la de un Palacio Real, y a la izquierda y la derecha otras dos puertas para los extranjeros. [...] Más allá de la fachada de esta escena, hay que prever los retornos que avanzan, con dos entradas: una a la cual se llega de la plaza pública, y otra que nos trae del campo a la escena.

Ibid., pp 167 y 168

El muro de fondo de la escena -se lo observa en la sección longitudinal del teatro romano según Perrault de acuerdo con Vitrubio- se eleva a la misma altura que el pórtico que corona las gradas. Esta unidad de altura, con una horizontal netamente marcada por un entablamiento, permitía que hubiera una unión óptica y arquitectónica entre la parte pública del teatro y la parte reservada a los actores. Vitrubio agrega una justificación suplementaria a esta conformidad de altura, relacionada con la técnica acústica:

La cubierta del Pórtico que hay que alzar por encima de las gradas debe tener la altura de la Escena, ya que la voz que alcanza los extremos de las gradas y que llega a lo alto del techo se perdería en cuanto llegara a ese lugar, inalcanzable si estuviera más bajo.

Ibid., p.162

Por otra parte, el *proscenium* está cubierto por un techo en declive, que se apoya en el muro de fondo de escena y sobre los dos retornos. Esta cubierta cumplía la función acústica de tornavoz. La calidad acústica de los teatros romanos se debía igualmente a una serie de resonadores, ubicados bajo el graderío. Estos resonadores consistían en pequeñas excavaciones -Perrault⁵ las denomina "pequeñas habitaciones"- distribuidas regularmente e introducidas en el muro vertical delante de la *praeinctia*; el descanso horizontal estaba situado hacia la mitad de las gradas. Contenían vasos de bronce que hacían las veces de resonadores.

El cerramiento del espacio quedaba reforzado por un toldo llamado *velum* extendido por encima del graderío, al nivel de la cornisa superior del edificio. La función principal de este *velum* era la de proteger a los espectadores del calor del sol. Tal vez cumpliera igualmente la función de tornavoz.

► La necesidad de la visibilidad del actor con respecto al público

La arquitectura del teatro griego no buscaba resolver sistemáticamente el problema particular de la visibilidad de los "actores" con respecto a los "espectadores". Por el con-

3 La palabra "Escena" significa aquí pared de la escena.

trario, las dimensiones modestas de la *skené* y del *proskenion* con respecto al conjunto del teatro hacían que la mirada del "espectador" pudiera escaparse del área donde se representaba el espectáculo: establecían un paisaje -óptico y simbólico- entre el teatro y el sitio "profundamente santo" que era el santuario. Vitrubio⁴, porque es arquitecto, logra traducir en términos de espacio esta nueva concepción de la representación y del teatro y expone claramente la necesidad de estudiar la cuestión de la visibilidad de los actores con respecto al público. Por primera vez, un arquitecto de teatro organiza el espacio a partir de la mirada del espectador:

La altura del tablado no debe sobrepasar los cinco pies, de modo que los que están sentados adelante en la Orchestra puedan ver todo lo que hacen los actores.

Ibid., p. 161.

Esta preocupación, percibida por los romanos, fue retomada y desarrollada en el Renacimiento, y dio origen al *teatro a la italiana*.

El hecho de que el edificio teatral se cierre sobre sí mismo es otro corolario de la concepción romana del teatro como espectáculo. En la medida en que la función sagrada de la *skené* griega había desaparecido, el espacio cerrado situado más allá de las puertas del *frons scenae* se convirtió en un lugar profano donde el actor se preparaba y se disimulaba antes de entrar a escena. El muro de fondo de la escena no es ya un lugar de transición de lo invisible a lo visible, sino un final, un obstáculo, un cierre: en efecto, para los romanos, el problema prioritario aquí era concentrar la mirada del público sobre los actores y evitar que esta se dispersara: el más allá del teatro griego -*skené*, templo y paisaje real- ya no formaba parte de la lógica de la representación, no debía ser visto. El teatro romano erigió pues una barrera para la mirada: el muro de fondo de escena, que actúa sobre la visión del espectador un poco como lo hace un muro sobre una pelota, haciendo volver la mirada sobre la superficie de la representación, el *proscenium*.

2. Los decorados

No quedan vestigios de los decorados del teatro romano, porque se los hacía con madera y tela pintada. Pero son mencionados en numerosos textos. Poco se sabe todavía sobre su aspecto, su ubicación y su funcionamiento. Mencionaré aquí algunos textos, a veces contradictorios, que sugieren hipótesis sobre su ejecución. Estaban formados, principalmente, por *periactos* -prismas rectos triangulares, cubiertos de telas pintadas- y por cortinas pintadas que aparecían en la parte delantera del *proscenium*, o delante del *frons scenae*. El cielorraso del *proscenium* permitía un sistema de enganches y de maquinarias, con tornos y poleas, para maniobrar los telones dispuestos en el fondo.

Las maniobras con el telón ubicado delante del *proscenium* podían ser hidráulicas: muchas ruinas de teatros, entre ellas las de Vaison-la-romaine y la de Alba, muestran una

suerte de trinchera en la *orchestra*, al pie del *proscenium*. Ligada mediante un sistema de válvulas a un curso de agua, la trinchera podía estar vacía -y, en este caso, disimulaba la cortina montada sobre el bastidor de madera- o llena a petición: el bastidor se elevaba entonces a la vista de todos, al mismo tiempo que iba subiendo el nivel del agua.

Para los *periactos*, podemos nuevamente citar a Vitrubio:

Detrás de esas aberturas [el muro de fondo de escena] se ubicarán las decoraciones que los griegos denominaban *Periactous* por aquellas máquinas triangulares que giran. En cada máquina debe haber decoraciones de tres tipos, que se usarán para los cambios que se hacen al girar sus diferentes caras: pues esto es necesario para la representación de las fábulas, así como hay que crear relámpagos sorprendentes cuando aparecen los dioses.

Ibid., pp. 167-168

La interpretación que propone Perrault⁴ acerca de las perspectivas ubicadas en la apertura de las puertas del *frons scenae* fue, durante largo tiempo, considerada una autoridad en la materia y lo es, a veces, todavía hoy. Sin embargo, el texto de Vitrubio presenta dificultades de comprensión que tienen que ver, en parte, con el hecho de que ninguno de sus dibujos haya llegado hasta nuestros días. Los distintos traductores, desde finales de la Edad Media, fueron proponiendo interpretaciones y dibujos diferentes. Indicaremos aquí, para ilustrar la variedad de interpretaciones que se hicieron en materia de decorado, dos lecturas diferentes del texto original: una del siglo XVII y otra del XVIII.

He aquí, en primer lugar, un fragmento de *La pratique du théâtre*, del abate D'Aubignac, publicado en 1656, es decir, dieciséis años antes de la aparición de la traducción de Vitrubio hecha por Perrault:

El Teatro de los antiguos era un espacio vasto y magnífico, que encerraba largas galerías cubiertas, bellas alamedas, paseos agradables donde el pueblo iba a distraerse mientras esperaba los juegos. Había allí un edificio soberbio, cuya fachada -inclinada hacia los asientos de los espectadores- recibía el nombre de Escena, aunque a veces todo el edificio llevaba ese nombre. Contra esta fachada estaba erguido el tablado⁴. Avanzaba sobre una plaza circular, que medía treinta toesas de diámetro y llegaba hasta el medio, en el caso de los romanos, y no tanto en el de los griegos porque los bufones, los saltadores, los cómicos, y ese tipo de gente, no subían todos al Teatro sino que se quedaban más abajo, en la Orchestra, y representaban los divertimentos que habían estudiado para divertir al pueblo. Sobre el tablado aparecían tres tipos de decoraciones según los tres géneros de Poemas Dramáticos que se iban a representar: a saber, pintura de grandes Palacios para las tragedias, construcciones comunes para la

4 "Tablado" debe entenderse aquí como "estrado", un sentido que tenía en la Edad Media y que conservó prácticamente hasta el siglo XVII.

Comedia, y paisajes para la sátira o la pastoral. Aquello que estaba representado sobre telas pintadas dispuestas sobre la fachada del edificio, y que se sacaba o ponía en función del género de la obra, tenía por nombre *Escena Dúctil*. Sobre el tablado, a ambos lados y avanzando en dirección de la Orchestra o en el piso, aparecían tres tipos de decoraciones según los tres géneros de Poemas Dramáticos que se iban a representar: a saber, pintura de grandes Palacios para las tragedias, construcciones comunes para la Comedia, y paisajes para la sátira o la pastoral. Siguiendo el arte de la perspectiva, había triángulos giratorios, que tenía cada uno otras tres telas pintadas del mismo modo, y que se giraban para que pudiera ponérselas en relación con el telón de fondo; a éstas se las denominaba *Escena Versátil* o *Giratoria*. Y aquí reconocemos fácilmente hasta qué punto se ha equivocado Barbaro⁵ en una parte de sus comentarios sobre Vitrubio⁶; y esto a causa de los equívocos a los que llevan las palabras Teatro y Escena, que significan muchas cosas a la vez -y cosas bien diferentes- y que muchas veces se emplean indistintamente. Así, en vez de distinguir la arquitectura de esta gran construcción que denominaban Escena, de la decoración del Teatro, al que designaban con el mismo nombre, puso estos palacios, estas casas y estos triángulos giratorios en la misma línea, en la fachada del edificio, como si formaran parte de ella, y no como lo que eran: cosas ficticias apoyadas cerca de la fachada, y que se iban cambiando, sacando, poniendo, aumentando, disminuyendo según los distintos temas de las comedias, sin que la fachada de este edificio se viera de modo alguno alterada.

Abbé d'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, tomo segundo, *Le discours de Ménage sur la Troisième Comédie de Térence*, dissertation II, Chapitre XVIII, "De la structure et des machines des Theatres anciens", ob. cit., pp. 168-170.

En su *Essai sur l'architecture théâtrale* publicado en 1782, Pierre Patte⁷ desarrolla, por su parte, la argumentación de Galiani, un "amateur" que había vuelto a traducir a Vitrubio* a mediados del siglo XVIII:

Todos los intérpretes de Vitrubio habían repetido hasta nuestros días que esos prismas triangulares⁵ debían estar ubicados en medio de las tres aberturas estrechas de la fachada de la escena, y que bastaba con ellos, a pesar de las desventajas de su posición y de la escasa relación que había entre unos y otros, para expresar todos los cambios de decorado. Claro que nadie comprendió nunca cómo podía generarse alguna ilusión con un arreglo semejante; [...] por falta de mayores aclaraciones, se lo consideró siempre como cosa cierta, y se creyó ingenuamente que los Antiguos, a pesar de los gastos enormes que hacían para sus espectáculos, no habían conocido nunca la magia de los decorados teatrales.

Es al Marqués de Galiani a quien le debemos el habernos aclarado este punto en los excelentes comentarios con los que acompaña una nueva traducción de Vitrubio, publicada en Nápoles, hace aproximadamente veinte años. Probó que los prismas triangulares, lejos de estar ubicados como se lo había creído siempre, en medio de las tres puertas principales de la escena, se hallaban -muy por el contrario- distribuidos en las alas de la escena. El texto de Vitrubio es contundente en este punto y, si prevaleció la opinión contraria, fue porque sus intérpretes no entendieron el verdadero sentido del fragmento. Como esta traducción se ha difundido poco en Francia, [...] se nos permitirá que la transcribamos con las anotaciones del Marqués de Galiani.

"Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae, ornatus habeant Aulae Regiae: dextera ac sinistra hospitalia: SECUNDUM autem ea spatia ad ornatus comparata. Quae loca Greci PERIACTOUS dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonos habentes...SECUNDUM ea loca versurae sunt procurentes, quae efficiunt una à foro, altera à peregre aditus in scenam."

Perrault y los otros Comentaristas tradujeron esto como sigue:

"La escena debe estar liberada y dispuesta de tal manera que en el medio haya una puerta decorada como la de un Palacio Real, y a la izquierda y la derecha dos otras puertas para los extranjeros. *Detrás* de estas aberturas, se ubicarán las decoraciones que los griegos llaman *periactous*, por las máquinas con forma de triángulo que giran... *Más allá* de la fachada de esta escena, hay que prever los retornos que avanzan, con dos entradas: una por la cual se llega de la plaza pública, y otra que nos trae del campo a la escena."

Según el Marqués de Galiani, el error con respecto a la situación de los bastidores triangulares se origina en la traducción equivocada del primer *secundum* por la palabra *detrás*; y el segundo por las palabras *cerca* o *más allá*. Son, según él, estas diferentes acepciones de la misma palabra las que ocasionaron toda la confusión, e impidieron que se comprendiera ese fragmento. Basta con leer cuidadosamente el texto de Vitrubio para captar su pensamiento. Este autor, al querer describir las partes de la escena, comienza por la del medio: *mediae valvae ornatus habeant Aulae Regiae*: desde allí empieza a hablar de las entradas ubicadas a la derecha y a la izquierda, *dextera ac sinistra hospitalia*; luego continúa diciendo: *secundum ea spatia adornatus comparata*, es decir, no detrás de esas puertas como se ha traducido hasta ahora sino al lado de esas puertas, al otro lado de esas puertas, están los espacios para las decoraciones triangulares giratorias sobre un eje; finalmente Vitrubio concluye su descripción del modo siguiente: *secundum ea loca versurae sunt procurentes*. Cerca de estos lugares se encuentra el sitio por el cual entran los actores que uno supone llegados del campo. En efecto, esta explicación parece simple, natural: torna inteligibles los cambios de decorados del Teatro Antiguo, mientras que las otras interpretaciones las habían tornado completamente

⁵ Es decir, los *periactos*.

inverosímiles. (Architettura di M. Vitruvio, colla traduzione Italiana & comentà d'el Marchese Galiani, Liv. V, capitolo VII, página 192.)

Pierre PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, París, 1782, pp. 41-44.

Por falta de documentos más precisos sobre los decorados del teatro romano, el número de hipótesis crece y las interpretaciones de Vitrubio^o o de los mismos vestigios resultan complejas. Mencionemos finalmente que, a partir del principio de esparcimiento y de la diversión, los romanos inventaron otros espacios para el espectáculo: los anfiteatros, para los espectáculos náuticos, los combates con animales o de gladiadores; también los estadios para las carreras de carros, o incluso los *odeones*, suerte de modelos reducidos del gran teatro, instalados generalmente cerca de él y reservados a los conciertos o a las lecturas.

* * *

El teatro romano era un divertimento, una forma de esparcimiento que los emperadores ofrecían a su pueblo. Aunque heredero, por su forma, del teatro griego, el teatro romano es profundamente distinto de aquel: la escenografía y la arquitectura conservan las huellas de esta distancia. Sus características principales son las siguientes: el edificio se cierra sobre sí mismo en una construcción sólida que hace pensar en una tortuga. El público, aislado del mundo exterior, se ubica confortablemente en su caparazón. La frontera simbólica se establece entonces de modo lineal, delante del *proscenium*, entre ficción y público.

4

El teatro medieval (siglos IX a XVI)

En el medioevo no hay un espacio específicamente teatral. Sin embargo, aunque el teatro no tiene un lugar propio, puede aparecer en cualquier parte: en la esquina de una calle o en una plaza en el caso de las farsas*, en la iglesia con las primeras formas de liturgia "teatralizada", en la ciudad para las entradas reales, o los misterios*, en un castillo. Las formas teatrales son numerosas en esa época: las representaciones litúrgicas y sus derivados -los misterios, los martirios y los milagros-, las formas alegóricas tales como las moralidades u otras más profanas como las *sotties** y las farsas. El teatro político y satírico de las *sotties* o el profano de las farsas* se representaba mayormente sobre tabladros, al azar de las circunstancias. La escenografía de estas formas teatrales no nos resulta ni extraña ni desconocida: la encontramos hoy mismo en el denominado teatro callejero. Por el contrario, la escenografía de los misterios y de los milagros se sostiene en una simbólica del espacio cuyo sentido, por momentos, se nos escapa: se trata de un espacio de representación orientado, heredero directo de la simbología de la arquitectura religiosa.

Este capítulo abordará, particularmente, las representaciones ligadas a la liturgia. El estudio más detallado de algunos ejemplos de juegos litúrgicos de los siglos IX y XII constituye el paso necesario que permitirá comprender, en un segundo momento, la puesta en juego del espacio de los misterios y de los milagros.

1. La "teatralización" de la liturgia

La Visita al Sepulcro, escena fundacional del "teatro" medieval

En este capítulo, los términos *drama*, *liturgia*, *teatro*, *escena*, *escenografía*, o incluso *puesta en escena* o *interpretación*, son empleados por defecto y en su acepción actual: no corresponden de ningún modo a un vocabulario medieval. La ausencia de términos referidos al teatro en la época medieval es, de hecho, significativa: el "teatro" no se concebía entonces ni como un espectáculo, ni como un acontecimiento autónomo, sino como la etapa de un ritual, principalmente religioso. Sin embargo, se ha vuelto habitual hoy en día, a falta de un término más adecuado, llamar "teatro" a una parte de la liturgia medieval, que se desarrolló primero en las iglesias y se extendió luego a la ciudad entera, en ocasión de las fiestas religiosas.

Hasta el siglo IX, los textos debían ser:

- *escuchados y vivenciados* mediante cantos, responsos, letanías, lecturas, etc.;
- *vistos* a través de las esculturas, los frescos, las pinturas o los mosaicos con los que se decoraban las iglesias;
- *vivenciados* por la misma arquitectura de la iglesia, por su organización espacial, sus juegos con las escalas o con lo oculto y lo mostrado, y el recorrido simbólico y material que ofrecía a los fieles.

A partir de fines del siglo IX y comienzos del X, los clérigos agregaron un elemento suplementario a este conjunto complejo de signos que guiaban a los fieles hacia una comprensión de los Textos: el *juego litúrgico* fue entonces introducido en el ritual. Las primeras formas de liturgia "teatralizada" parecen haber sido puestas en escena en ocasión de las ceremonias de la Pascua, en relación con el tema de la visita de las mujeres piadosas a la Tumba de la Resurrección. Esta liturgia teatralizada no fue inventada para la misa, sino que para los maitines y las vísperas. En efecto, si existe, durante la misa, la *Presencia Real* por el misterio de la Eucaristía, sólo podía haber *representación* durante los juegos litúrgicos: las dos manifestaciones de la presencia no tenían la misma esencia. Y no podían, pues, tener lugar a lo largo del mismo ritual.

La idea de *representación*, del todo distinta de la de *Presencia*, aparece en uno de los primeros textos que nos han llegado con respecto a la teatralización de la liturgia: la *Regularis concordia*, redactada por San Ethelwold, un benedictino inglés, obispo de Winchester entre 965 y 975. San Ethelwold describe allí la "representación" litúrgica de la *Visitatio*¹ inspirada en un ritual practicado con anterioridad en la Abadía de Fleury². La descripción que hace constituye una suerte de nota para la "puesta en escena", cuyo texto vendría a ser un fragmento de los Evangelios. Este primer "cuaderno de puesta en escena" -podríamos decir, usando un neologismo- merece ser citado y comentado con exhaustividad, en la medida en que aporta informaciones preciosas tanto acerca de la concepción que tenían los monjes y el clero de la "teatralización" del ritual religioso, como de su puesta en práctica.

Para celebrar en esta fiesta el entierro de nuestro Salvador y fortalecer la fe del vulgo ignorante y de los neófitos, e imitando el uso loable que de esto hacen algunas religiones, hemos decidido seguirlo [...] En una parte del altar donde habrá un hueco, se dispone **una imitación del Sepulcro**³ y se extiende un velo alrededor de él [...] Que dos diáconos avancen llevando **la cruz** y que la envuelvan en **un sudario**, y la lleven luego cantando antifonas [...] hasta que llegan al lugar del

1 Visita de las mujeres piadosas al Sepulcro: Mateo 28-1-8; Marcos 16-1-8; Lucas 24-1-8.

2 Hoy conocida como Saint-Benoît-sur-Loire.

3 Se han subrayado aquellas expresiones de la *Regularis concordia* que serán objeto de comentarios particulares a lo largo del capítulo.

Sepulcro y posan allí la cruz, **como si** fuera el **Cuerpo de Nuestro Señor** que estuvieran amortajando [...] Que en ese mismo lugar sea guardada la Santa Cruz hasta la noche de la Resurrección [...]

En el día santo de Pascuas, antes de los maitines, los sacristanes tomarán la cruz y la colocarán en un lugar apropiado. Mientras se recita la tercera lección, cuatro monjes se visten, y uno, cubierto con el alba, entra **como pensando en otra cosa** y se aproxima discretamente al sepulcro, junto al cual se sienta en silencio⁴. En el tercer responso, aparecen los otros tres, envueltos en dalmáticas, llevando el incensario, y se acercan al Sepulcro paso a paso, **a la manera de aquellos** que buscan alguna cosa, puesto que todo esto se hace **para representar** al ángel sentado en la tumba y a las mujeres que vienen a ungir el cuerpo de Jesús. **Cuando aquel que está sentado vea acercarse a los que parecen perdidos buscando algo**, que entone **con voz sorda y suave** el *Quem queritis* (A quién buscáis); cuando el canto llegue al final, los tres responderán al unísono: "A Jesús de Nazareth", y se les contestará: "Él no está aquí: ha resucitado como lo había predicho. Ved y anunciad que ha resucitado de entre los muertos". Obedeciendo a esta orden, que los tres monjes **se den vuelta hacia el coro** diciendo "¡Aleluya, el Señor ha resucitado!"

Dicho esto, el que está sentado recita, **como para llamarlos**, la antifona: "Venid y ved el lugar"; y al hablar se levanta, aparta el velo, les muestra el sitio ya sin cruz, donde solo quedan las telas en las que **aquella** había sido envuelta. Habiendo visto esto, colocan en el **mismo Sepulcro** los incensarios que han traído, toman **el sudario**, lo extienden hacia el clérigo, **como para mostrar que el Señor** ha resucitado -puesto que ya nada hay en él- y cantan la antifona: "El Señor ha resucitado del Sepulcro". Luego colocan **el sudario** sobre el altar. Al terminar la antifona, el abate -feliz del triunfo de nuestro rey que, venciendo la muerte, resucitó- entona el himno: *Te Deum laudamus* y, en cuanto comienza, todas las campanas repican a la vez.

Citado en Gustave COHEN, *Le Théâtre en France au Moyen Âge*, París, éditions Rieder, 1928, pp. 10-11.

Todos los elementos constitutivos de lo que en la actualidad denominamos "teatro" están aquí reunidos:

1. En primer lugar, la representación de un texto: los pasajes de los Evangelios que relatan la visita de las mujeres piadosas a la Tumba;
2. Aparecen también las nociones de *mimesis*, es decir, de imitación, acción de figurar: desde la Antigüedad griega, estas dos nociones conjuntas constituyen algunos de los fun-

4 La fidelidad a los Evangelios es muy grande, casi total. Por ejemplo, en el caso de la postura del ángel, su actitud y su vestimenta, véanse Mateo 28-2-3: "[...] un ángel del Señor descendió del cielo, corrió la piedra y se sentó sobre ella. Tenía la apariencia del relámpago, su vestido era blanco como la nieve", y Marcos 16-5: "Las mujeres entraron y vieron a un hombre joven sentado a la derecha, vestido de blanco."

damentos mismos del teatro. El texto de San Ethelwold las expresa mediante el empleo de los términos *imitación, como si, como para, a la manera de, representar, etcétera*.

La *mimesis* de las primeras sesiones litúrgicas opera por medio de un código de representación compartido por actores y "espectadores". Este código es simbólico en el caso de algunos elementos y obedece a una relativa intención de verosimilitud en el caso de otros:

- el código simbólico es, por ejemplo, netamente visible en la asimilación constante hecha por San Ethelwold entre el altar y el Sepulcro, o entre la cruz y el cuerpo de Cristo: así, a comienzos del fragmento citado, la cruz envuelta por la tela -designado como *sudario* sin que resulte necesario mencionar que se trata de una representación- es colocada "como si fuera el cuerpo de Nuestro Señor". Más adelante, la representación del cuerpo de Cristo mediante la cruz es tan evidente que ya no se la señala en términos de imitación: la palabra *cruz* aparece directamente como sinónimo de *cuerpo de Cristo* ("les muestra el sitio ya sin cruz") e, inversamente, el *Señor resucitado* en lugar de *la cruz* ausente. El código simbólico es, por otra parte, confirmado por el uso del espacio y de la arquitectura (véase más adelante);

- la preocupación por la verosimilitud se traduce en las indicaciones de desplazamiento. La cruz, por ejemplo, debe ser desplazada "antes de los Maitines", es decir, antes de la representación, para que el altar que hace las veces de Sepulcro quede realmente vacío. Otro ejemplo tiene que ver con el trabajo del actor: los tres monjes que representan a las tres mujeres deben acercarse "paso a paso al Sepulcro, a la manera de aquellos que buscan alguna cosa".

El código simbólico y el de la "verosimilitud" coexisten, y el texto de San Ethelwold no establece ningún límite tajante entre la realidad y la ficción, entre el símbolo y aquello que representa. Por ejemplo, el masculino está presente en todas partes para designar a las mujeres piadosas: la ficción, establecida y aceptada, puede superponerse a la realidad y transformarla. El empleo indiferenciado de términos que designan lo representado y lo verdadero dan cuenta del vaivén constante entre los dos.

3. La presencia de lo que hoy llamamos "actores" es otro elemento constitutivo de toda representación teatral. Cuatro monjes hacen el papel del ángel y las tres mujeres. El texto de la *Regularis concordia* da indicaciones sobre el vestuario, los gestos, el uso de la voz hablada -o cantada "con voz sorda y suave", en el caso del ángel-, y sobre los desplazamientos en el espacio.
4. Como toda representación teatral, la liturgia teatralizada se representaba para un público: el clero y los fieles, particularmente "los ignorantes y los neófitos".
5. El juego entre lo oculto y lo mostrado es, también, un elemento propio en todas las formas de teatro. El telón es, en ese sentido, símbolo de ello y una de sus herramientas.

tas. Encontramos aquí, aunque en su forma más discreta, la presencia de un elemento de ese tipo en el "velo extendido alrededor" del altar para la "imitación del Sepulcro". Este velo que rodea el altar es, sin duda, una reminiscencia de la cortina que separaba la nave del altar en las primeras iglesias cristianas de Oriente, en prefiguración del *iconostasio** ortodoxo.

6. El último elemento constitutivo del teatro: el espacio de la representación, en este caso, la iglesia.

Desde las primeras representaciones litúrgicas, el clero, apoyándose en la simbología de la arquitectura/escenografía de la iglesia, utiliza el sentido del espacio para ayudar a la comprensión del "Texto", como lo explican los análisis propuestos a continuación.

El uso simbólico del espacio

Al igual que la arquitectura de las iglesias, este "teatro" de los Textos es uno de los elementos de manifestación del pensamiento medieval. Su escenografía solo puede comprenderse o leerse a través de la arquitectura de la iglesia, en la medida en que es un corolario de esta: en otras palabras, la relación entre escenografía y arquitectura resultan indisolubles.

La "teatralización" de la liturgia tiene su origen en la época carolingia, en un pensamiento religioso y simbólico traducido en términos de espacio a través de la arquitectura.

El plan tipo de las iglesias carolingias se caracteriza:

- ya por la presencia, al oeste de la nave, de un elemento arquitectónico denominado *macizo anterior**, o *macizo occidental** o anteiglesia;

- ya por una repetición del ábside: uno al oeste, con un *contra-coro**, y el otro al este de la nave, como por ejemplo en Saint-Gall.

La abadía de Centula (hoy Saint-Riquier), cerca de Abbeville, construida a partir de 790 bajo el impulso de Angilbert, yerno de Carlomagno⁵, constituye un ejemplo de plano con macizo occidental (véase la ilustración 3, p.40).

El macizo occidental era el sitio asociado a la muerte y a la resurrección, y al Santo-Sepulcro de Jerusalén. Podía ser, a su vez, el mausoleo de la familia imperial⁶ y el sitio de

⁵ Véase Carol HEITZ, *Recherches sur les rapports entre l'architecture et la liturgie à l'époque carolingienne*, Bibliothèque générale de l'école pratique des Hautes Etudes, sección VI, Paris, SEVPEN, 1963.

⁶ La tumba de Pepino el Breve se encontraba en la anteiglesia de Saint-Denis.

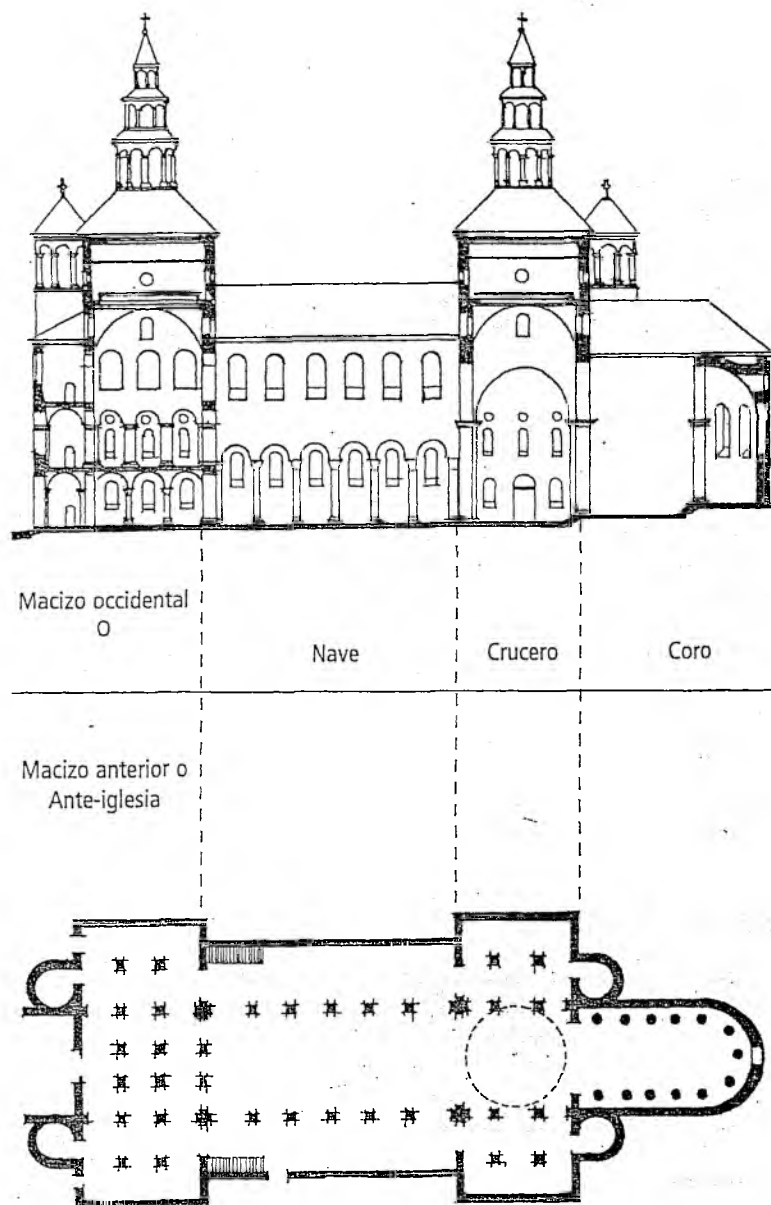


Ilustración 3.

Esquema en forma de plano y en corte longitudinal este-oeste de la Iglesia abacial de Centula (Saint-Riquier) en la época carolingia.

Dibujo de Dominique Leconte, según W. Effmann y H. Bernard.

sepultura de los dignatarios de la iglesia. Se celebraba allí una parte importante de la liturgia de Pascuas, las ceremonias funerarias y también los bautismos, considerados como otra forma de resurrección de las tinieblas⁷. De este modo, la lógica simbólica llevó a los clérigos a utilizar, en la representación litúrgica de la *Visita de las mujeres piadosas a la Tumba*, precisamente el espacio de la iglesia que representa simbólicamente la Tumba y el pasar de las tinieblas a la Resurrección. El altar que escenifica el Sepulcro era el altar del macizo occidental, y allí tenía lugar íntegramente la representación. Hay una identidad absoluta entre el momento representado por las mujeres en la tumba y el sitio donde se lo escenifica: la historia de la resurrección se ponía en escena en el sitio mismo que la simbolizaba. La relación con el resto de la iglesia se establecía, en dirección de la nave y el coro, mediante algunos intercambios sonoros, como los cantos o los responsos.

2. Los "jeux" para la manifestación de los textos

Nacida en el macizo occidental en la época carolingia, la "representación" litúrgica invadió progresivamente, a partir de finales del siglo XII y comienzos del XIII, el conjunto del edificio religioso; más adelante, se extendió hacia el exterior de la iglesia y, finalmente abarcó el espacio de la ciudad. Podríamos citar muchísimos ejemplos de los eslabones de la cadena que, entre el siglo IX y el XIV, condujo, en la ciudad, de la primera representación litúrgica a los *misterios*⁸. Las representaciones litúrgicas utilizan, todas, el espacio de la iglesia en su sentido simbólico. Hemos elegido profundizar nuestro análisis de la escenografía con un ejemplo particular, el *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs* representado al final del siglo XII o comienzos del XIII en la Catedral de Rouen. La comprensión de este ejemplo arquetípico podrá servir de guía de análisis a otras representaciones de "jeux" o de milagros en las iglesias.

En el siglo IX, la primera representación litúrgica estaba aislada, como vimos, en el macizo occidental. A partir del siglo XII, el conjunto de la iglesia participa de la representación, en su eje este-oeste. Un manuscrito del siglo XIII⁸ del *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs* en la ciudad de Rouen, ofrece, como el texto de San Ethelwold, indicaciones de gran valor sobre la "puesta en escena" y la "escenografía". Antes de citar la traducción de este manuscrito, parece necesario citar el texto del Evangelio de San Lucas, puesto que el "Jeu" de Rouen sigue el texto al pie de la letra, tanto en las palabras como en el espíritu que lo anima:

En el camino de Emaús:

Ese mismo día, dos discípulos se dirigían a un poblado llamado Emaús [...] Mientras hablaban, Jesús se acercó para continuar el camino con ellos. Ellos lo veían, pero algo les impedía reconocerlo. Jesús les preguntó:

⁷ En la arquitectura de las iglesias ortodoxas, aparece la misma simbolización para el nártex, donde se celebran los bautismos.

⁸ Ms. Rouen 222. Según Gustave COHEN, ese manuscrito sería una copia de un original fechado en el siglo XII.

-¿Sobre qué asunto hablais mientras caminais?
 Se detuvieron, con el semblante triste. Uno de ellos, llamado Cleofás, le dijo:
 -¿Eres acaso el único habitante de Jerusalén que no está al tanto de los acontecimientos de estos últimos días?
 -¿Qué acontecimientos?
 -Lo que ha ocurrido a Jesús de Nazareth [...]
 A lo que Jesús respondió:
 -Hombres sin inteligencia, ¡qué lentos sois en creer lo que anunciaron los profetas! ¿No hacía acaso falta que el Mesías sufriera de ese modo antes de entrar en la gloria* [...] Cuando llegaron cerca del poblado al que se dirigían, Jesús hizo de cuenta de que deseaba dirigirse más allá. Pero ellos lo detuvieron diciéndole:
 -Quédate con nosotros; el sol baja y la noche se acerca.
 Entró pues para quedarse con ellos. Se sentó a la mesa con ellos, tomó el pan, agradeció a Dios; luego cortó el pan y se los entregó. Entonces, los peregrinos abrieron bien grandes los ojos y lo reconocieron; pero Jesús desapareció de la vista de aquellos. [...] Se pusieron al punto de pie y retornaron a Jerusalén [...] Y contaron ellos mismos [...] cómo habían reconocido a Jesús cuando este partió el pan.

Lucas 24, 13-35

He aquí ahora el texto del manuscrito, una suerte de "cuaderno de puesta en escena":

Luego de la bendición se hace la **procesión**⁹ a la pila bautismal como en el día de Pascuas. La procesión se detiene **en medio de la nave de la iglesia** y canta el salmo "In exitu". Hacia el final del salmo, **dos clérigos de segundo rango, vestidos con túnicas y capas y llevando bastón y alforjas a la manera de los peregrinos**, entran en la iglesia por el **pórtico de la derecha occidental** y se acercan **a pasos lentos** hasta la procesión. Cuando el salmo ha terminado, se detienen a la cabeza de la procesión y entonan el himno "Jesu nostra redemptio" [...] que **un sacerdote**, habiéndose puesto **el alba y el amito***, con pies descalzos, llevando **la cruz** entre sus manos, entre a la iglesia por el pórtico de la izquierda occidental y, dirigiéndose hacia ellos, con **la cabeza inclinada hacia abajo**, se instale de pronto entre ellos y diga: "Qui sunt hi sermones quos conferitis ad invicem ambulantes, et estis tristes^{10*}"

Los peregrinos **con grandes manifestaciones de sorpresa** dicen, mirándolo: "Tu solus peregrinus es in Jherusalem et non cognovisti quae facta en illa his diebus". "Quae^{11*}", pregunta el sacerdote. Los peregrinos responden: "De Jhesu Nazareno[...]". Que **el sacerdote**, mirando a uno y a otro, diga: "O stulti et tardi corde [...]". Dicho esto, el sacerdote se retira, fingiendo querer ir más lejos, pero

9 Como en el texto de San Ethelwold, se subrayan aquí los términos o los fragmentos que serán objeto de comentarios más adelante.

10 Lucas 24-7.

11 Lucas 24-18.

12 Lucas 24-25

los peregrinos lo detienen **como para** invitarlo a compartir su comida; con el bastón le muestran el castillo y le dicen: "Mane nobiscum[...]" Y cantando de este modo, que lo lleven hasta **un tabernáculo** preparado **en medio de la nave** de la iglesia, **semejante al** castillo de Emaús. Habiéndose **trepado** a él, se sientan a la mesa que ha sido preparada, y el señor, sentado junto a ellos, corta el pan. Al hacer este gesto, es reconocido por ellos; se retira al punto y desaparece [*evanescat*] **delante de sus ojos**. Pero los peregrinos, **como si fueran presas de la estupefacción**, se ponen de pie y cantan el Aleluya **en dirección de la procesión** [...] Se vuelven hacia el atril [*pulpitum*]¹³ y cantan el versículo siguiente: "Dic nobis, Maria, quid vidisti in via." Entonces, que un sacerdote de la primera fila, vestido con una dalmática y el amito* anudado **a la manera de** una mujer, responda: "Angelicos testes, sudarium et vestes." [...] Que el mismo¹⁴ luego diga: "Surrexit Christus, spes nostra, **precedet vos in Galileam**." Que el coro entonces cante los dos versículos restantes y que, en ese momento, **se retiren María y los peregrinos**, y que la procesión, luego de los recordatorios, **ingrese al coro**, y que allí se terminen las Vísperas.

Citado in Élie KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, éditions du CNRS, 1975, pp. 27-28.

Un ida y vuelta entre el sentido literal y el sentido figurado

Este texto proporciona datos valiosos sobre el código de representación del "teatro" medieval, por un lado, y sobre la "escenografía", por el otro. Como en la *Regularis concordia*, encontramos indicaciones múltiples acerca de la noción de imitación. Aparece también la voluntad de una verosimilitud expresada *a minima* por el empleo de algunos signos próximos de la realidad, aunque no necesariamente realistas, como los bastones o las alforjas de los peregrinos, o el amito anudado "a la manera de una mujer" para caracterizar a María. Esta voluntad de verosimilitud se manifiesta, del mismo modo, en algunas anotaciones referidas a los "actores", como lo son los pasos lentos de los peregrinos, o su sorpresa ("como si fueran presas de la estupefacción").

Al igual que en el texto de San Ethelwold, el uso de lo verosímil coexiste con el uso de otro código que permite o induce el *pasaje* de un sentido primero -tanto del texto como de lo visible- a un sentido figurado o simbólico. Por ejemplo, si las alforjas de los clérigos que "interpretan" a los peregrinos son accesorios que pertenecen al registro de lo verosímil, la cruz del sacerdote-Jesús es un accesorio que permite caracterizar al "personaje". Hemos visto, en el texto de San Ethelwold, que la cruz podía ser interpretada por los fieles como un equivalente del Señor resucitado. Aquí, la cruz es un atributo que ca-

13 Es decir, hacia el coro, si tenemos en cuenta uno de los semas de *atril*: recinto reservado a los cantores en una iglesia. El atril se encuentra en el interior del coro.

14 "El mismo", es decir, el sacerdote que representa a María. No hay distinción entre el representante y el representado.

racteriza a un "personaje" "interpretado" por un sacerdote: el accesorio pertenece al registro simbólico.

El ida y vuelta entre el sentido primero, literal, y el sentido figurado es constante. Hay otro ejemplo en una indicación sobre el "trabajo del actor", que hoy tenderíamos a leer en sentido propio, pero cuyo sentido figurado debía ser evidente para los fieles que asistían a aquellas representaciones litúrgicas. Se trata de la recomendación hecha al sacerdote que interpreta al Cristo de que se acerque "con la cabeza inclinada hacia abajo" hacia donde están los peregrinos. La indicación no es ni realista ni verosímil; entra incluso en aparente contradicción con el texto del Evangelio de San Lucas: "Mientras hablaban, Jesús se acercó para continuar el camino con ellos" (Lucas 24-15). ¿Por qué motivo Jesús se acercaría cabizbajo si desea caminar con ellos? La respuesta está en la frase siguiente del texto de San Lucas: "Pero sus ojos no podían reconocerlo" (Lucas 24-16). Si Jesús baja la cabeza, es para justificar por qué los peregrinos no lo "ven". La "representación litúrgica" solo conserva los diálogos del Texto. La idea que los peregrinos "no pueden reconocer al Cristo" no es objeto de ningún comentario durante la "puesta en escena", pero se traduce visualmente, en una imagen que debe ser leída en sentido figurado: la ceguera espiritual de los peregrinos en ese momento, una noción abstracta en el texto, es expresada concretamente, por medio de una inversión del punto de vista que vuelve al sacerdote-Jesús invisible a los ojos de los peregrinos. Al igual que la "Escritura", la "representación litúrgica" juega aquí con los dos sentidos de la palabra "ver": ver materialmente o ver con el espíritu. Con este ejemplo, comprendemos de qué manera la "representación litúrgica" medieval exigía distintos niveles de lectura de lo visible¹⁵.

Liturgia y utilización simbólica del eje este-oeste de la iglesia

► *La procesión: un recorrido material y espiritual*

La primera indicación importante que da este manuscrito se refiere a la procesión: la "puesta en escena" se inscribía en el mismo curso de la procesión, cuyo desarrollo en el espacio, como en el tiempo¹⁶, es explicado claramente. La procesión comienza aquí en la "pila bautismal", es decir, al oeste de la iglesia, inmediatamente después de la entrada, en un sitio que conservó el valor simbólico del macizo occidental carolingio, el de la primera resurrección de las tinieblas a través del bautismo. Hace luego una parada en medio de la nave y finalmente se termina en el coro. La utilización del espacio de la iglesia está en perfecta adecuación con la significación del episodio "repre-

sentado": el eje oeste-este lleva simbólicamente de lo humano a lo divino, de lo temporal a lo espiritual, de la noche al día, de la muerte a la resurrección, o de la vida terrena a la vida eterna.

En el Evangelio de San Lucas, el encuentro de los peregrinos y el Cristo en Emaús tiene lugar después de la resurrección. En la "representación" del siglo XII, también sucede después, pero esta vez en el espacio: en medio de la nave, a mitad de camino del recorrido de los fieles que va de lo creado a lo no creado. El encuentro con el Cristo y la revelación subsiguiente guían la procesión, material y simbólicamente, todavía más lejos, hacia el coro, sitio sagrado e inaccesible al común de los mortales. Con un simple itinerario, comprendemos hasta qué punto el recorrido material y el espiritual están ligados en el desarrollo del ritual y, de ese modo, en el desarrollo de la "representación".

► *Las entradas: la simbología derecha-izquierda*

El manuscrito indica que dos clérigos de segundo orden -que representan a los peregrinos- entran "por el pórtico de la derecha occidental", mientras que el sacerdote-Cristo entra por "en pórtico izquierdo occidental". En la Edad Media, tanto para los clérigos como para los fieles, el sentido simbólico de esta diferenciación era claro.

El texto antes citado se ubica en el punto de vista de los dos clérigos que entran, y la expresión "el pórtico de la derecha occidental" designa el pórtico situado, para aquel que entra en la iglesia, a la derecha del pórtico central: el pórtico sur de la fachada occidental. "El pórtico de la izquierda occidental" designa el pórtico norte. Conviene recordar aquí que la iglesia medieval es una representación simbólica del cuerpo de Cristo, donde la nave representa las piernas, el crucero los brazos, y el coro, la cabeza o el espíritu. Había que ubicarse desde este punto de vista: la derecha de la iglesia está situada a la izquierda del que entra.

Sobre los tímpanos esculpidos que decoran los pórticos de las iglesias encontramos esta misma inversión. Un motivo frecuente sobre el pórtico occidental central representa el Cristo majestuoso, a veces en un óvalo, a su diestra los elegidos o una representación del Paraíso, y a su siniestra los condenados o una representación del Infierno. El pórtico izquierdo de la entrada es pues el que está a la derecha del Cristo, del lado del Bien o de lo espiritual, o del Paraíso. Resulta perfectamente lógico, en la simbólica del espacio, que este pórtico sea usado para la entrada del sacerdote que representa al Cristo después de la Resurrección. La misma lógica simbólica hace que los peregrinos que no han tenido aún la revelación de la luz o de la fe, entren por el pórtico que está a su diestra, pero a la izquierda del Cristo majestuoso sobre el tímpano de la iglesia: están apenas al comienzo de su recorrido iniciático, están todavía en las tinieblas y sólo tendrán la revelación más adelante, entre el centro de la iglesia y la nave. Su ceguera está representada simbólicamente por su entrada, a la izquierda del cuerpo de la iglesia.

¹⁵ Estos dos niveles de lectura de lo visible se fueron perdiendo progresivamente, en beneficio de la visión literal y verosímil. Véase, en particular, el capítulo 8.

¹⁶ Véase la indicación de detenerse "en medio de la nave" para el canto del salmo *In exitu*, al comienzo de la representación.

► Una "escena" provisoria: el tabernáculo "parecido"

Acercas del uso del espacio y de su significación, es decir, de la escenografía, hay un párrafo del manuscrito que merece una atención especial:

[...] que lo lleven hasta un **tabernáculo** preparado **en medio de la nave** de la iglesia, **semejante** al castillo de Emaús. Habiéndose **trepado** a él, se sientan delante de la mesa que ha sido preparada, y el señor, sentado junto a ellos, corta el pan.

Dos indicaciones resultan claras:

- por un lado, ese "tabernáculo" está situado a cierta altura, porque los peregrinos deben trepar hasta él. Debía de encontrarse en un estrado o sobre un practicable de madera -la palabra medieval sería más bien "tablado"-, instalado provisoriamente allí en ocasión del *Jeu des pèlerins d'Émaüs*. Se trata, por cierto, de una de las primeras menciones de lo que hoy llamaríamos "un escenario provisorio";

- por otro lado, "este tabernáculo semejante al castillo de Emaús" está situado en medio de la nave, es decir, en el eje principal de la iglesia, que representa, como hemos visto, el pasar de la tinieblas a la luz. En la concepción espacial de la Edad Media, el eje Este-Oeste representa también el eje principal del universo.

Las otras indicaciones de este pasaje resultan más oscuras: ¿cómo debe entenderse aquí la palabra *tabernáculo*? ¿Cuál es la *semejanza* a la que se refiere? Para intentar contestar estas preguntas, es necesario volver al texto, traducido aquí en elementos visuales. En el Evangelio de San Lucas, el fragmento de los peregrinos de Emaús relata cómo el Cristo resucitado se manifestó a los hombres, de qué modo les permitió "ver"-en el sentido espiritual del término- su Presencia. Si volvemos al Antiguo Testamento, en particular al Éxodo, el tabernáculo es -ya lo hemos dicho- la carpa o el santuario móvil que Moisés debe construir por orden de Dios, para que Él pueda manifestarse a los israelitas durante el Éxodo en el desierto¹⁷.

Hallamos aquí, en el primer estrado-escenario, algunos elementos característicos de la *skéné* griega, lugar del Dios oculto que manifiesta su presencia mediante el ritual "teatral". El paralelismo entre la *skéné* griega y el "tabernáculo" presentado sobre un "escenario" provisoria en medio de la nave de la iglesia es tanto más interesante de señalar que, tal como lo vimos en el capítulo 2, originariamente *skéné* y *tabernáculo* tienen el mismo significado: carpa sagrada e inaccesible al común de los mortales, donde se manifiesta la presencia de Dios.

El parecido al que alude el manuscrito no es pues de orden material o realista, y menos

¹⁷ Véanse el capítulo 2, y el Antiguo Testamento, Éxodo 25 a 30.

aún del orden de la ilusión. Tiene que ver con una correspondencia poética, teológica y simbólica. Aparece, por otro lado, otra expresión de la *mimesis*: el tabernáculo instalado sobre el practicable en medio de la nave "semejante" al castillo de Emaús, en el sentido figurado. Era pues percibido por los fieles como el antiguo sitio donde Dios se manifestaba a los hombres. Este parecido puede hoy escapársenos, por falta de un conocimiento suficiente de los textos. Pero debía de resultar claro para los fieles de la Edad Media.

La *mimesis* por correspondencia simbólica sigue estando presente en el resto del manuscrito: "[...] se sientan delante de la mesa que ha sido preparada, y el Señor, sentado junto a ellos, corta el pan". El parecido surge aquí de la correspondencia que une una cita prácticamente textual del Antiguo Testamento y su transposición visible. Se trata del fragmento en que Dios recomienda a Moisés que prepare una mesa donde haya pan, en el primer recinto del tabernáculo:

Se fabricará una mesa con madera de acacia [...] Sobre esta mesa se colocarán los panes que me son ofrecidos; los habrá continuamente delante de mí.

Éxodo 25, 23 y 30

El tabernáculo-escenario del *Jeu des Pèlerins d'Émaüs* es pues una imagen tan "semejante" como sea posible del contenido del Texto: una imagen que expresa -o traduce, o representa- el sitio donde los hombres ofrecen de comer a su Dios, y donde se manifiesta su Presencia, en una conjunción compleja de referencias a elementos del Antiguo y del Nuevo Testamento.

A propósito del tabernáculo-escenario, podemos finalmente subrayar otra utilización simbólica del espacio de la iglesia: la manifestación de Cristo a los peregrinos de Emaús se sitúa, en el itinerario del relato evangélico, en el período intermedio que constituyen los cuarenta días que separan la resurrección de la Ascensión. Durante cuarenta días, el Cristo resucitado era aún visible, bajo su apariencia humana¹⁸, a los ojos de los discípulos. Se trata de un momento de transición. Y, precisamente, uno de los episodios fuertes de este momento de transición como lo es este, es representado en un lugar de transición, en medio de la nave. Al igual que la *skéné* griega -que ocupa simbólicamente, tal como hemos visto, el mismo lugar que el sitio más santo de todos, inaccesible y oculto- el escenario/tabernáculo del *Jeu de Rouen* es un espacio de transición, un "entre-dos": más allá del pórtico occidental -sitio de la Resurrección-, pero de este lado del coro, lugar sagrado de la presencia eucarística, aunque no ya de una manifestación o de una aparición.

La escenografía medieval hacía uso de referencias a un código simbólico cuya lectura nos resulta cada vez más indescifrable, y cuyas claves se han perdido, en algunos casos, para siempre. Estos breves análisis a partir del *Jeu des pèlerins d'Emmaüs* permiten al menos imaginar su riqueza, su complejidad y el refinamiento en el uso del espacio en los dramas litúrgicos de la Edad Media.

¹⁸ Véanse Mateo 28, 16-20; Marcos 16, 14-18; Lucas 24, 13-19; Juan 20, 19-23; Actas 1, 6-8.

3. Misterios, milagros y mártires

El movimiento de amplificación de las representaciones litúrgicas condujo progresivamente a que éstas fueran abandonando el espacio de la iglesia para invadir el espacio urbano. Del mismo modo, el objeto de la representación también se fue ampliando progresivamente: la primera liturgia teatralizada representaba el episodio de la visita de las mujeres piadosas al sepulcro, es decir, apenas unas líneas de los Evangelios. Trescientos años más tarde, el *Jeu de l'Adam*, escrito por autor anónimo a finales del siglo XII, retoma el tema de la tentación de Adán y Eva, el del pecado y del castigo. En la misma época, Jehan Bodel escribió el *Jeu de Saint Nicolas*, relato complejo de las múltiples aventuras de un cruzado hecho prisionero por los sarracenos, el cual, gracias a su fe y por intermedio de San Nicolás, obtuvo su liberación y logró convertir al cristianismo al rey sarraceno. El texto, de mil versos aproximadamente, fue escrito en octosílabos y en lengua hablada. Por cierto, el público al que se dirigía esta nueva forma de drama religioso se había ampliado: de este modo, a partir del *Jeu de l'Adam*, se abandona el latín y se emplea la lengua vernácula¹⁹. Los misterios* y las pasiones representaban largos fragmentos de los Textos; los milagros y los martirios contaban la vida de los santos, bajo la forma de "espectáculos" muchas veces magníficos, que duraban varios días. La representación quedaba a cargo de toda la ciudad y, en la distribución de las tareas así como la de los "papeles" y de los "actores", como en el público, se reproducían claramente las jerarquías propias de la sociedad medieval.

El tema de estos espectáculos es amplio: para los misterios de la Pasión, por ejemplo, se empieza con el pecado original y se llega hasta la Redención por la muerte y la Resurrección de Cristo; en otras palabras, se va desde comienzos del Antiguo Testamento hasta finales del Nuevo. El primer texto de misterio conservado, *La Pasión del Palatino*, data del siglo XIV y se compone de dos mil versos. *La Passion d'Arras*, escrita por Mercadé hacia 1340, tiene veinticinco mil versos y se divide en cuatro días. En cuanto a la *Passion* de Arnoul Gréban, escrita en 1450, tenía originalmente treinta y cuatro mil quinientos versos. El texto inicial fue remozado por Jean Michel a fines del siglo XV, y hacia comienzos del XVI contaba con sesenta y cinco mil. Las representaciones de los misterios* se prolongaban durante varios días, y hasta veinticinco, en el caso de la *Passion* representada en Valenciennes en 1547.

Más allá del gigantismo y de la fragmentación del relato, la unidad dramática se fundaba en la utilización recurrente de alegorías y de símbolos, en el ritmo repetitivo de la versificación²⁰ y en la coherencia del código de representación empleado, que recurría a la simbología del espacio, como lo hacían ya los primeros dramas litúrgicos dentro de la iglesia. El desarrollo de los misterios condujo, sin duda, a algunos excesos y a cierto empo-

brecimiento del género, circunstancia que llevó al Parlamento de París a prohibir toda representación de misterios sagrados con un fallo de 1548. La fundamentación del fallo aseguró que los actores eran toda "gente ignara", que no tenían "ninguna comprensión de lo que dicen" y que su actuación "se vuelve escandalosa e irrisoria" y conduce "a un cese del servicio divino, a un enfriamiento de la caridad y una reducción de las limosnas" así como a "adulterios y fornicaciones infinitas". Los misterios fueron representados durante más tiempo fuera de París; tal es el caso del gran misterio de Lucerna en 1583 y de otros resabios que se verificaron hasta el siglo XVIII, en Bretaña, por ejemplo.

El espacio de la representación

Acerca del espacio de la representación, quedan todavía numerosas cuestiones en suspenso por falta de documentos que permitan interpretaciones unívocas. ¿Por qué esta falta de documentos interpretables? La respuesta es simple y compleja a la vez. La podemos resumir del siguiente modo: los códigos de representación del medioevo se nos han vuelto, en gran medida, extraños. De una representación, efímera en su esencia, no nos quedan sino rastros -textos o imágenes-, que ya no sabremos leer con exactitud. Por otra parte, nuestra concepción del espacio está profundamente alejada del pensamiento medieval. Paul Zumthor dedicó un valioso libro al estudio de la representación del espacio en el medioevo. He aquí un fragmento:

Las lenguas medievales no poseían palabras para designar, incluso de manera aproximada, nuestra idea de espacio. Y es este un índice que conviene interpretar. [...] El "espacio" medieval es pues lo que hay entre dos: un vacío que debe ser llenado. Sólo existe si se lo puebla de sitios. El "lugar", por el contrario, tiene un sentido positivo, estable y rico: al ser discontinuo, constituye un acontecimiento en medio de una extensión. [...] El lugar de un ser, no menos que el de un objeto, es percibido como una cualidad propia de ese objeto o de ese ser. [...] En ningún lugar, para el hombre medieval, hay lugar sin presencia.

Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde, Représentation de l'espace au Moyen Âge*, París, Seuil, 1993, p. 51 y sgtes.

Tal concepción del tiempo y del espacio, tan alejada de nuestro pensamiento moderno, torna, muchas veces, difíciles de descifrar los textos o imágenes del medioevo. Así, en el caso de los misterios*, los textos de las Pasiones, los libros del encargado o del director de escena, los libros de contabilidad con respecto a la realización del decorado, etc., a menudo no son claros. En efecto, las precisiones que hoy nos resultan indispensables eran superfluas en aquella época: se sobreentendían y, por lo tanto, no se las escribía. El texto del *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs* citado más arriba ofrece un buen ejemplo de esto, con su "tabernáculo semejante al castillo de Emaús", una semejanza muy difícil de descifrar para nosotros. Los textos no aportan entonces sino muy pocos elementos descriptivos unívocos.

¹⁹ Dejando de lado algunos responsos o el *Te Deum* al final del *Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel (muerto hacia 1210), por ejemplo. Las indicaciones de "puesta en escena" y lo que hoy se llama "didascalia", siguieron siendo escritas en latín.

²⁰ La mayoría de las veces, se trataba de octosílabos.

Algo similar ocurre con las imágenes. No contamos, por ejemplo, con ningún plano preciso del dispositivo de los misterios, puesto que la implantación espacial obedecía a una lógica simbólica conocida por los responsables de la obra y, por ello mismo, una explicación del símbolo mediante un dibujo, un plano o palabras resultaba impensable.

Los planos son, pues, prácticamente inexistentes²¹. Hay dibujos o miniaturas que representan los decorados de los misterios, en particular, los del *Misterio de la Pasión*, representado en Valenciennes en 1547: la Biblioteca Nacional de Francia posee un manuscrito particularmente bello²², con miniaturas de Hubert Cailleau, que representan los distintos episodios de aquella. Pero la interpretación de las miniaturas resulta compleja: el autor no busca dar cuenta de la realidad de la representación del misterio sino manifestar el espíritu que la anima. Como título de una vista general de los diferentes lugares de la representación, Cailleau presenta sus miniaturas como "le theatre ou hourdement pourtraict come il estoit quant il fut joué" ("el teatro o la empalizada dibujados tal como eran cuando fue representado"). Nosotros esperaríamos, después de leer un texto como ese, encontrarnos con un dibujo que diera cuenta de la realidad de la representación. No hallamos nada de eso. Por el contrario, si observamos las escalas relativas de los personajes, de las construcciones y del barco, veremos que no corresponden a una representación que busca la verosimilitud. Del mismo modo, a pesar de que hace "el retrato" del misterio "tal como fue cuando se lo representó", el pintor no muestra jamás el contexto de la representación primera, es decir, de la ciudad.

Por otra parte, las miniaturas están compuestas en función de un formato, el de la página del libro, y sobre una superficie, también la de la página del libro. Están pues ordenadas como una sucesión de imágenes aplanadas en un mismo formato; y en ellas la yuxtaposición no sugiere una proximidad espacial sino una sucesión en el tiempo: la mirada del espectador circula en la imagen, o de una imagen a la otra, haciéndose eco del desplazamiento real, en el tiempo y en el espacio, del espectador del misterio.

Producir una imagen que se asemeje a la mirada del hombre no era una prioridad en el pensamiento del medioevo, que no buscaba el parecido literal sino, más bien, otro modo de representación, simbólico o figurado. Resulta de ello una multiplicación de las interpretaciones posibles: por ejemplo, frente a las miniaturas de Valenciennes, algunos historiadores -entre ellos, Gustave Cohen- se inclinaron por la hipótesis de una escena de sesenta a cien metros de largo, sobre la cual se habrían repartido linealmente los diferentes decorados dibujados con las miniaturas de Cailleau. Los actores se habrían desplazado de una punta a la otra del escenario gigante, ocupando para cada "escena" un decorado particular. De acuerdo con esta hipótesis, el desplazamiento de los actores habría estado acompañado de un desplazamiento de los espectadores, quienes de este modo habrían observado todos los episodios desde una visión frontal. Esta idea se basa

21 Hay algunas excepciones, como el plano del Misterio de Donaueschingen (segunda mitad del siglo XV) y el de Lucerna, de 1583. Pero, más que de planos precisos, se trata más bien de esquemas de distribución del espacio muy generales.

22 Manuscrito francés 12536 de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF).

en el siguiente presupuesto: habría una correspondencia literal entre la representación del misterio sobre una superficie plana, como en las miniaturas, y su representación en el espacio.

Este presupuesto, que condiciona la validez del razonamiento posterior, puede ser falso: en efecto, en la Edad Media, la representación de un volumen sobre un plano no era más que un elemento accesorio de la representación, pintada o dibujada. Como en el caso del "tabernáculo semejante al castillo de Emaús", el parecido es más bien figurado o simbólico. Cailleau representó el espíritu del misterio, más que su contenido. Y si las miniaturas en visión frontal están todas aplanadas sobre el formato de la hoja, parece algo azaroso deducir de ello que el conjunto del "espectáculo", en la ciudad y en el espacio, estaba también fundado en una linealidad frontal.

Si hay, desde luego, correspondencia entre dos representaciones casi contemporáneas -el misterio en la ciudad y el misterio en el libro-, no conviene ver allí una correspondencia literal. La imagen, cualquiera que ella sea, impone siempre al espectador una visión, la del pintor, como un filtro que se interpone entre su mirada y la realidad. Tal como se ha desarrollado la imagen desde el Renacimiento, esta busca, por medio de la perspectiva, hacer olvidar la existencia de este filtro, y ello puede hacernos caer en una interpretación demasiado literal de esas miniaturas medievales.

Una escenografía polifónica

A pesar de las dudas y de las dificultades para interpretar los documentos, existen muchos elementos relativos a la escenografía de los misterios* que han podido ser establecidos con certeza. Los enumeraremos antes de desarrollar cada punto por separado: la distribución de los numerosos lugares de la acción en varias pequeñas escenas o mansiones en el interior del espacio general de la representación; la maquinaria elaborada; la magnificencia de los "decorados"; un público y unos actores que van siguiendo la narración desplazándose de un lugar a otro; el espacio de la representación a cielo abierto o techado; el uso simbólico del espacio.

► Las mansiones

La miniatura de Cailleau denominada *Pourtrait du theatre ou hourdement* ofrece una visión general de *La passion de Valenciennes*. Constituye un ejemplo de estas distintas pequeñas escenas, llamadas mansiones, es decir, "casas, moradas". Las mansiones eran utilizadas sucesivamente, en relación con la narración, y algunas podían cambiar de función o representar varios lugares diferentes. Son derivaciones de los primeros estrados-escenarios instalados en la nave o en el coro de las iglesias a partir del siglo XII, como en el caso del castillo de Emaús antes estudiado. Con los misterios, los estrados-escenarios se vuelven más complejos, más minuciosamente decorados, pero su función y su utilización son comparables a las de sus "ancestros" en las iglesias.

En las miniaturas de *La passion de Valenciennes*, las mansiones llevan nombre: de izquierda a derecha, una sala por encima de la cual aparece el Paraíso, Nazaret, el templo, Jerusalén, el palacio, la casa de los obispos, la puerta dorada, el mar, el limbo de los padres y el Infierno en el extremo izquierdo del dibujo. Salvo en el caso del Paraíso y del Infierno, las denominaciones acuñadas son genéricas: en las demás miniaturas, se ve por ejemplo que el palacio se usaba para la representación de episodios diferentes, como la boda de Caná, la predicación de Juan Bautista, la danza de Salomé delante de Herodes o la comida durante la cual María Magdalena, iluminada por la fe, lava los pies de Cristo con sus lágrimas. La misma mansión servía también, según parece, para representar la flagelación o la coronación de espinas²³. Únicamente el texto y la acción representada determinaban la especificidad que podía tener la mansión en cada momento.

Dos mansiones escapaban a esta caracterización genérica y polivalente: el Paraíso y el Infierno, presentes por otra parte en todos los misterios y milagros. Estaban situadas simbólicamente una por oposición a la otra. En el caso de los misterios representados en la plaza pública, como en Donaueschingen (en la segunda mitad del siglo XV), o en Lucerna (1583), aparecían directamente de un lado y de otro del espacio general de la representación. Es precisamente esta oposición simbólica la que Cailleau traduce en su miniatura al dibujar el Paraíso a un lado de su dibujo y el Infierno del otro: expresa así, de manera gráfica, el antagonismo de las dos mansiones, a partir del formato y de la superficie de la hoja. Pero lo cierto es que esas dos mansiones podían estar materialmente cercanas una de otra. La oposición era entonces indicada simbólicamente mediante una distribución espacial codificada. La miniatura *del Martyre de Sainte Apolline* (1450) de Jehan Fouquet²⁴ ilustra esta situación: el Infierno está a la izquierda de Dios, y el Paraíso a su diestra (véase la ilustración 4, p. 56). Más adelante volveremos sobre la caracterización simbólica del espacio.

► Una maquinaria compleja para los efectos espectaculares

La representación de los misterios* y de los milagros ponía en funcionamiento una maquinaria compleja, llamada los *secretos*. Esta permitía lograr efectos espectaculares tales como apariciones y desapariciones, vuelos, incendios, etc. Los efectos de maquinaria se apoyaban en principios mecánicos de multiplicación de fuerzas por medio de poleas, aparejos y tambores, principios que se usaban desde la Antigüedad en la construcción, la marina y el teatro. Estos efectos mecánicos de maquinaria se completaban con lo que podríamos llamar "trucos de magia", utilizados mayormente por prestidigitadores en espectáculos sobre tabladillos, en los cuales se hacía desaparecer a una persona a través de trampas ubicadas en el suelo de alguna mansión, o se fingían decapitaciones, o se substituían cosas o personas, etc. Estos efectos de maquinaria o de "magia" fueron retomados más adelante por el teatro a la italiana.

²³ La lista de los diferentes episodios representados en la mansión denominada "palacio" no es exhaustiva.

El conjunto de estos "efectos especiales" estaba bajo responsabilidad del *conductor de los secretos*: de él dependía que se hicieran esculpir y articular animales para el episodio del Arca de Noé, o que aparecieran y desaparecieran (sin duda detrás de telones pintados y colgados encima de una mansión) los profetas Moisés y Elías. Incluso la Ascensión de Cristo era representada de manera verosímil, mediante un vuelo complejo, acompañado a veces de ángeles, por encima de la mansión del Paraíso. Los aparejos y las poleas se colocaban entonces por encima del cielorraso de las mansiones: aparecen, de hecho, en algunos textos del medioevo, precisiones sobre la construcción de los "combles", suerte de bohardillas²⁴.

El *conductor de los secretos* ideaba efectos muy esperados para las escenas de martirio; estos efectos serían retomados más adelante por el "grand-guignol": plataformas giratorias que permitían la sustitución del actor por su "cadáver" sanguinolento, decapitaciones "verosímiles" por medio de puertas de corredera, derrame de sangre colocado en odres agujereados, etcétera.

Los efectos más espectaculares y, si se permite la expresión, los más realistas, eran los que se inventaban para la mansión del Infierno. Esta, de hecho, era frecuentemente representada por una enorme cabeza de dragón que escupía fuego²⁵, y que tragaba a los "malos" con su mandíbula mecánica llamada "rostro del Infierno", que formaba parte de un vocabulario iconográfico utilizado en la Edad Media para referirse a ciertas formas presentes en los tímpanos de las iglesias o en las pinturas y los frescos. Se trata de un lejano recuerdo del maléfico monstruo marino del Antiguo Testamento: el cocodrilo-dragón, o Rahab, o incluso Leviatán²⁶. El rostro del infierno es una transcripción visible del gran dragón del libro de Job, cuyo texto podría servir de descripción a ciertas mansiones del Infierno:

¿Quién llegará a él con su doble freno? ¿Quién abrirá las puertas de su rostro? El orden de sus dientes espanta.

Job 41, 5-6

De su boca salen hachas de fuego / centellas de fuego / De sus narices sale humo, como una olla o caldero que hierve. / Su aliento enciende los carbones y de su boca sale llama. / En su cerviz mora la fortaleza, y se esparce el temor delante de él.

Job 41, 11-14

El rostro del Infierno, por otra parte, podía ser designado o estar oculto tras unos lienzos rojos, signo de los fuegos maléficos. Las telas rojas de la mansión del Infierno están en el origen de la expresión *manto de Arlequín*, empleada más tarde para designar el segundo cuadro del teatro a la italiana: Arlequín, o Harlequin, es el Alichino del Infierno

²⁴ Véase Élie KONIGSON, ob. cit., p. 173.

²⁵ El efecto de fuego, más que realista era bien real: se trataba de un fuego prendido y mantenido largo tiempo con atizadores.

²⁶ Véase el Antiguo Testamento, Job 7, 12. Job 9, 13. Job 26-12.

de Dante; es también el heredero del diablo Hellequin, cuya raíz germánica *hellkyn* significa raza infernal²⁷.

La magnificencia del espectáculo

Como los documentos no nos resultan claramente interpretables y como no siempre entendemos bien el código de representación empleado, nuestra época percibe muchas veces los misterios como espectáculos "todavía rudimentarios" o "naifs" (expresiones de este tenor aparecen en numerosos trabajos sobre el tema). Se trata de una interpretación errónea. Para tener hoy una idea aproximada de su suntuosidad, tal vez haya que recordar que los misterios y los milagros son contemporáneos de las catedrales góticas, y también del refinamiento extremo del gótico tardío.

Tal vez haya que remitirse a otras interpretaciones de los Textos, contemporáneas de los misterios, que se conserven intactas: los cuadros y los retablos. Aparecen allí los principios fundamentales del misterio, a saber, un espacio de representación fragmentado -los diferentes paneles del retablo, que se corresponderían con las distintas mansiones- y la yuxtaposición en el espacio de la representación de los distintos tiempos de la narración. Hoy todavía somos sensibles a la calidad de la composición, al cuidado y a la imaginación, presentes en los más mínimos detalles. Los cuadros y los retablos de los primitivos flamencos, como en el caso de los hermanos Van Eyck o de Rogier Van der Weyden²⁸, nos ofrecen, presumiblemente, un equivalente de la parte visual de los misterios. Con sólo mirar esos cuadros, se puede tener una idea del refinamiento con el cual se trabajaban y se esculpían las mansiones. Lo mismo ocurría con el vestuario: debía ser muy parecido al que se ve en los cuadros.

La hipótesis de una correspondencia entre los cuadros y los misterios se fundamenta en numerosos argumentos:

- el primero gira sobre el vacío: hasta que se demuestre lo contrario, no hay ninguna razón por la cual el cuidado prodigado a la confección de los retablos no haya existido también en el caso de los misterios, aun si los materiales utilizados eran menos nobles y menos duraderos. Además, no hay que olvidar que las dos formas de representación compartían el mismo tema: una traducción visible y sensible de los textos bíblicos. Ambas se dirigían a un mismo público: los fieles de las iglesias y de la ciudad. Compartían también los comanditarios: los dignatarios eclesiásticos o las familias ricas o príncipes;

- el segundo argumento a favor del esplendor visual de los misterios y de los milagros está relacionado con el hecho que, muy frecuentemente, la función de "escenógrafo" del misterio -o de las fiestas ofrecidas con motivo de las entradas reales- era atribuida... a

²⁷ Encontramos la misma raíz en el *Erlenkönig* alemán: ser maléfico (cf. *Erlenkönig*, el poema de Goethe).

²⁸ Cf. Erwin PANOFKY, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992, edición original en inglés, Early Netherlandish Painting, Harvard University Press, 1971.

un pintor: es el caso de Jehan Fouquet[◇], pintor miniaturista, que ideó la "escenografía" del *Martyre de Sainte Apolline* en 1450 (ilustración 4, p. 56), de las fiestas organizadas en 1450 en ocasión de la entrada de Luis XI en Tours. En Inglaterra, Holbein[◇] era el "escenógrafo" de los misterios representados en presencia de Enrique VIII.

Actores y público en movimiento

Hemos visto que las representaciones litúrgicas en la iglesia se inscribían en el recorrido material y simbólico de la procesión. Encontramos en los misterios y los martirios la misma idea de desplazamiento de los actores y del público en el interior del espacio de la representación, ya sea en la ciudad -y en particular en la plaza- ya sea en un espacio cerrado, circular, especialmente acondicionado para la representación. La idea de separación entre realidad y ficción, entre actores y espectadores, no tenía cabida en la Edad Media: los actores que, antes de la constitución de las compañías profesionales eran generalmente reclutados entre los habitantes de la ciudad, se desplazaban tranquilamente de una mansión a otra en función del curso de la narración. Se cree que muchas escenas diferentes podían tener lugar al mismo tiempo, en mansiones diferentes, en una composición espacial que podemos asociar con la composición musical de las polifonías. Es por esta razón que la representación de los misterios es a veces calificada de interpretación "simultánea".

El estado actual de los conocimientos permite pensar que un actor cuya intervención había culminado podía incorporarse al público o a una mansión vacante. Del mismo modo, se piensa que quien guiaba la representación dando las indicaciones de puesta en escena se ubicaba en medio del público y de los actores, en el lugar mismo en el que ocurría la acción. En la miniatura del *Martyre de Sainte Apolline* (véase la ilustración 4, p. 54), Jehan Fouquet[◇] lo dibujó entre dos de los verdugos, con el texto en la mano izquierda y una vara en la derecha. Su actitud y sus gestos hacen pensar en un director de orquesta, que debe coordinar el complejo conjunto de voces y de ritmos de interpretación.

En suma, la representación de los misterios* y de los milagros está marcada por una falta de separación entre la realidad y la ficción: el público queda incluido en el espacio general de la representación, se desplaza con los actores, y los mismos actores pueden reubicarse dentro del público. La misma indiferenciación aparece en las mansiones/tabla-dos: algunas representaban los lugares de la acción, otros podían servir para el público. Esto se ve claramente en la miniatura de Jehan Fouquet: en el fondo, de izquierda a derecha, se reconoce la mansión del Paraíso, con sus ángeles músicos; en el centro, la del rey -cuyo trono está vacío porque el rey acompaña a la mártir-; luego, dos mansiones ocupadas por el público; y finalmente el rostro del infierno, justo después de una abertura que servía para la entrada del público y de los actores. La función de la mansión estaba supe-ditada a la acción, a la palabra y, finalmente, a la simbología del espacio.

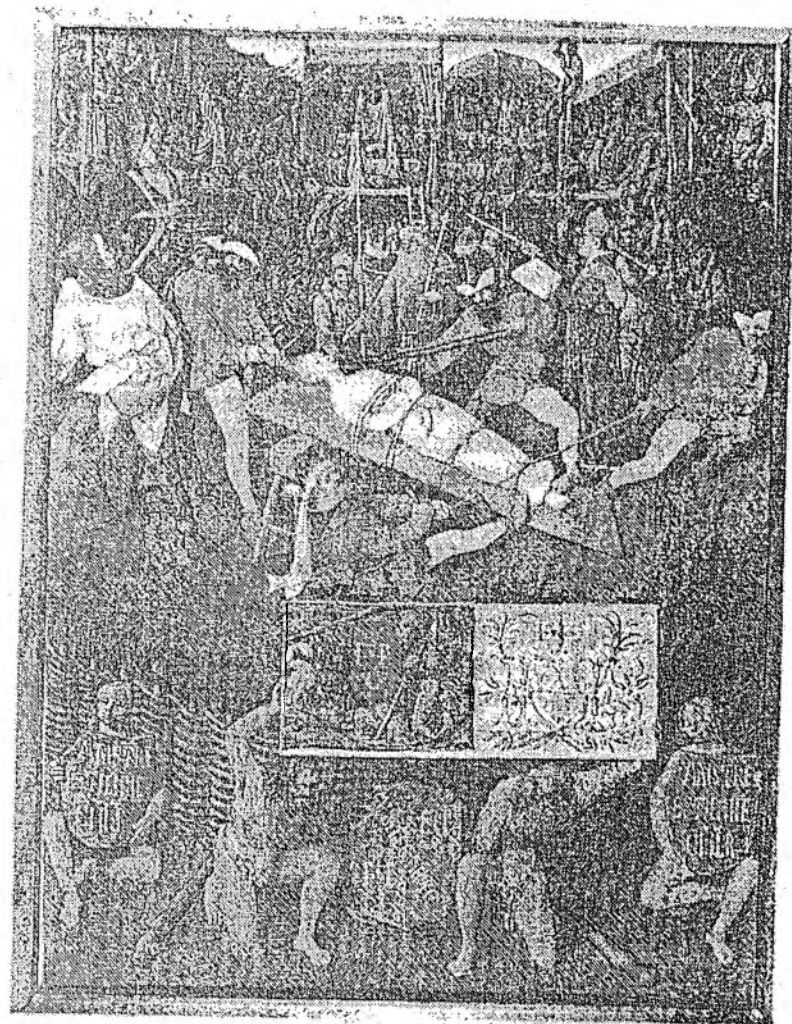


Ilustración 4.
Jehan Fouquet, *Le martyre de Sainte Apoline* (circa 1450).
Museo Condé de Chantilly.
Fotografía de los archivos Nathan.



NOTICE

Ilustración 5

El combate de un perro contra el gentilhomme que había matado a su amo. Grabado hecho en Montargis, a partir de la decoración ejecutada -¿o restaurada?- en 1565 por el Primatice, para el frente de chimenea de la gran sala del primer piso del castillo de Montargis.

En *Les plus excellents Bastiments de France*, de J.-A. Du Cerceau, bajo la dirección de Mr. Destailleur, arquitecto del Gobierno, grabados en edición facsimilar por Mr. Fauré Dujarric, arquitecto, A. Lévy, librero-editor, 29 rue de Seine, París, 1868. Reproducido gracias a la amable autorización del Centre de recherches André Chastel, UMR 85-97, Sorbonne Paris IV-CNRS.

4. El "teatro" circular

Los distintos momentos en la narración de los misterios* y de los milagros estaban fragmentados en diferentes mansiones. Cabe preguntarse, sin embargo, en qué espacio más general estaban distribuidas. La idea de un espacio lineal, desarrollada por Gustave Cohen a comienzos de siglo, debe ser abandonada. Lo más probable es que el teatro de los misterios y de los milagros de finales de la Edad Media se encontrase en un espacio a cielo abierto, materialmente delimitado, más o menos amplio, preexistente o no a la representación²⁹.

Los misterios podían, por cierto, ser representados en la plaza de la ciudad -como en Donaueschingen o en Lucerna-, en las ruinas de un teatro o de un anfiteatro romano o, finalmente, en un espacio circular especialmente acondicionado -como para el *Martyre de Sainte Apolline* o los milagros de Cornouailles³⁰.

Material y estructuralmente, todos estos lugares tienen en común un espacio vacío central, delimitado y rodeado por una parte construida, llena.

Para visualizar mejor cómo era este tipo de espacio "teatral", me pareció interesante retomar un documento que ha sido puesto rara vez en relación con el espacio teatral de los milagros: representa un lugar de espectáculo circular, a fines de la Edad Media en Francia. Se trata de un grabado hecho a partir de un dibujo de Jacques Androuet du Cerceau³¹, que reproduce una pintura decorativa fechada en 1565 por el Primatice*, para el frente de una chimenea de la gran sala del château de Montargis (véase la ilustración 5, p. 57).

En el grabado, el combate de un perro contra el gentilhomme que mató a su amo se desarrolla en un espacio circular, muy comparable al espacio representado por Jehan Fouquet para el *Martyre de Sainte Apolline*, a pesar de que los dos espectáculos no son de igual naturaleza. Encontramos, en uno y en otro:

- la misma disposición circular de los estrados-mansión. En el caso del combate del perro, todas las mansiones están ocupadas por el público;
- la misma puesta en evidencia de un palco real o principesco señalado, en la miniatura, por las cortinas y el trono; y, en el grabado, por el frontón triangular y el tejido drapeado de la balaustrada;
- la presencia de músicos en las mansiones aledañas;

²⁹ Esta tesis ha sido desarrollada por Henry REY-FLAUD, en *Le cercle magique, Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.

³⁰ A propósito del teatro circular de Cornouailles, véase en particular S. Higgins, *Medieval Theatre in the Round*, Università degli Studi di Camerino, Centro, linguistico di Ateneo, Laboratorio degli Studi linguistici, número especial, 62032 Camerino (MC), 1994.

- la presencia de una balaustrada (un entrelazado de madera en la miniatura) que delimita la circunferencia del círculo, de lado opuesto a las mansiones.

La comparación de los dos documentos permite sugerir una respuesta a la pregunta que la miniatura de Jehan Fouquet³² dejó en suspenso. Hay que decir que los historiadores están divididos en cuanto a la disposición real del espacio del *Martyre de Sainte Apolline*. Se han propuesto dos hipótesis: que el espacio circular estaba poblado de mansiones en toda la circunferencia o que las mansiones estaban únicamente dispuestas en una semicircunferencia. El grabado del Primatice no obedece a los mismos códigos de representación que la miniatura de Fouquet: la pintura que busca reproducir no estaba elaborada en un registro simbólico sino en un código de representación más cercano a la visión humana, un código elaborado, de hecho, por los italianos contemporáneos al Primatice. Tenemos derecho a pensar que este grabado es relativamente fiel a la realidad de lo que representa. Los rasgos comunes a los dos espacios son numerosos y nos llevarían a pensar en la validez de la segunda hipótesis, es decir, en la existencia de mansiones en semicircunferencia en el *Martyre de Sainte Apolline*.

Algunas pistas permiten abordar la significación simbólica del espacio teatralizado por los misterios* y los milagros, ya se trate de representaciones hechas dentro de la ciudad o fuera de ella, en un espacio circular. Konigson las sintetiza como sigue:

El espacio mítico y el espacio teatralizado manifiestan la misma voluntad subyacente del cuerpo social de poner al día, en el nivel del ceremonial, la jerarquía cósmica y social que ordena el mundo.

Elie KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, p. 96.

En el pensamiento medieval, en efecto, la ciudad es una imagen del mundo. La ciudad ideal medieval -o la abadía, o los palacios imperiales y reales- estaba rodeada de muros, y construida ya en un plano ortogonal, lejana memoria de la ciudad antigua e imagen de la Jerusalén celeste del Apocalipsis de San Juan³¹ -como es el caso de algunos bastiones del sudeste de Francia-, ya en un plano circular y radio-concéntrico, a imagen del universo y de algunas representaciones de la nueva Jerusalén³².

En los dos casos, tanto la ciudad como la iglesia se organizaban alrededor de ejes norte-sur y este-oeste. El cruce de los ejes marcaba el centro, indicado mediante un jardín, un pozo de agua, un árbol donde se impartía justicia, una plaza. Se trataba de una asimilación simbólica entre la ciudad -pensada como un modelo reducido de cosmos- y el universo. De esta manera, la plaza de la ciudad, en la cual se interpretaba el misterio, representaba el conjunto de la ciudad, que a su vez representaba el universo.

Los misterios y los milagros, imágenes del mundo, se desarrollaban en un espacio organizado, apoyándose en una percepción simbólica marcada:

³¹ "La ciudad tenía forma de cuadrado y su largo era idéntico a su ancho" (Apocalipsis 21-16).
³² En la Edad Media, muchas de las representaciones de la Jerusalén celeste se inscriben en un círculo.

- por un lado, por el círculo, signo de la unidad, de la perfección y de lo eterno; a esto se superponía la simbólica del cuadrado, signo de la tierra por oposición al cielo, y de lo creado con respecto a lo no creado;

- por otro, horizontalmente, por los ejes norte-sur y este-oeste, cuyo cruce marcaba el centro;

- finalmente, verticalmente, por las referencias constantes -en el texto, en el decorado de las mansiones como en la interpretación- a los tres niveles del universo: hacia arriba, el espacio de la perfección; abajo, el mundo terrestre imperfecto; más abajo todavía, el abismo de los infiernos. A la simbólica del espacio se superponía la de los cuatro elementos: el agua, la tierra, el aire, el fuego. Las miniaturas del Misterio de Valenciennes, por ejemplo, hacen constantemente referencia a ellos.

El "teatro" religioso de la Edad Media seguirá guardando para nosotros muchos secretos porque se apoya en una concepción del mundo, en una percepción del espacio y en un modo de representación que nos resultan extraños, casi indescifrables. Se ponían en juego diferentes niveles de lectura de lo visible, en una ida y vuelta entre el sentido figurado y el propio. La *mimesis* ocurría, así, mediante una correspondencia simbólica.

Paradójicamente, no hay propiamente "escenografía" medieval. Para formular esta idea de otra forma, digamos simplemente que la escenografía medieval está en todas partes: en la arquitectura de las iglesias, de las abadías, de la ciudad. Reunía los conocimientos que todos, en distintos grados, tenían del sentido simbólico del espacio. Era también el uso que quienes ideaban el espectáculo hacían de ellos, con el objetivo de que el texto bíblico fuera escuchado pero, fundamentalmente, vivenciado.

Podemos concluir que, más que una forma teatral en el sentido que hoy damos a este término, las representaciones litúrgicas, los misterios y los milagros formaban parte de un ritual religioso y comunitario. Su origen, su objeto y su efecto no eran ilustraciones de los Textos sino que, antes bien, la *manifestación del Verbo*, la manifestación en su sentido primero, es decir, de hecho o medio por el cual Dios se manifiesta, se vuelve perceptible.

5

Elaboración del teatro a la italiana (siglos XIV-XVI): el tabernáculo develado

La filiación del teatro romano con respecto al griego era directa, al menos en la forma. La filiación del teatro a la italiana con respecto al romano es, por su parte, directa en cuanto al espíritu que la anima pero desviada en la forma: al igual que el teatro romano, el teatro a la italiana es un espectáculo o un entretenimiento, independiente del ritual religioso. Como aquel, a su vez, pero de manera más radical, se organiza a partir de la mirada del espectador. Finalmente, es la arquitectura de los teatros romanos -o, mejor aún, la idea que los arquitectos del Renacimiento se hacían de ella- la que inspiró los teatros a la italiana.

La forma *teatro a la italiana* se fue elaborando lentamente a partir del siglo XV como expresión del pensamiento de los humanistas italianos. Este pensamiento, que suponía una nueva concepción del mundo y del lugar del hombre dentro de ese mundo, se articuló, con respecto a la representación, alrededor de dos polos principales: la referencia a la Antigüedad y el uso de la perspectiva. La invención de esta nueva forma teatral era contemporánea a las grandes representaciones de los misterios* en las ciudades. En los capítulos precedentes, resultó necesario, para orientarse en la comprensión de la escenografía y de la utilización del espacio, analizar con algún detalle los distintos códigos de representación puestos en práctica. En el caso del *teatro a la italiana*, ese tipo de análisis tiene menor cabida puesto que el código de representación subyacente a esta forma teatral sigue vigente, de una manera o de otra, hasta el día de hoy.

Efectivamente, los grandes principios fundadores de este tipo de representación son los siguientes: un espectador inmóvil, mirando de frente¹ una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener de la realidad. Estos elementos fundadores del teatro a la italiana se conservan hasta hoy, al menos en una parte importante de la actividad teatral, así como en el cine, en la fotografía, en la televisión o, incluso, en la imagen virtual.

¹ Se trata de una posición teórica e ideal, que solo ocupan los espectadores privilegiados y, en particular, el príncipe.

En lugar de analizar el funcionamiento de este código de representación que sigue siendo fácilmente interpretable para nosotros, parece más útil explicar su origen. El problema que nos planteamos es el siguiente: ¿cómo pudo nacer un modo de representación totalmente nuevo, una suerte de hongo sin antepasados ni características preestablecidas, que en algunos pocos siglos se extendió en el mundo entero y que se mantuvo vigente hasta ahora, de tal suerte que se manifiesta en todo lugar donde haya representación teatral?

Después de proponer algunas definiciones, este capítulo busca establecer, de manera forzosamente esquemática, las grandes etapas que jalaron, entre el siglo XIV y el XVII, la invención y la evolución de la arquitectura y la escenografía *a la italiana*.

1. Algunas definiciones

El teatro a la italiana

La expresión *teatro a la italiana* implica la conjunción de los siguientes elementos²:

1. Como su nombre lo indica, esta forma de representación se elaboró en Italia en los siglos XV y XVI, a partir de la pintura, para las fiestas principescas y la ópera, y se extendió luego al resto de Europa.

2. La representación se realiza, generalmente, en un edificio específico, un teatro cerrado y techado. El teatro se organiza en función de un plan vertical de simetría, que lo atraviesa de un lado a otro. El espacio público y el espacio de la ficción se regulan a partir de este mismo plan.

3. En el teatro a la italiana, hay una separación a la vez simbólica y material entre los espectadores y la representación. Esta separación se ubica en el plano vertical de *cuadro de escena*, o *cuadro dorado*, y es perpendicular al plano de simetría del teatro: de este lado del cuadro, la realidad, el público; del otro lado, la ficción, los actores en acción y el decorado en perspectiva. Entre el siglo XVI y el XIX, esta separación se fue acentuando progresivamente: mediante una dilatación del cuadro de escena, la sistematización del uso del telón, el agregado eventual de cuadros suplementarios detrás del cuadro de escena, la diferenciación entre la luz de la sala y la del escenario.

4. La *caja escénica*, delimitada hacia adelante por el cuadro de escena, es el lugar de un espacio ficticio pero verosímil en la medida en que está organizado según las reglas de la perspectiva. La caja escénica es, así, el *lugar de la ilusión*. Su volumen se completa con otros dos volúmenes idénticos, uno arriba y otro abajo, para los cambios de decorado y los efectos especiales.

² Para un desarrollo más amplio de este punto, consultar la bibliografía y, en particular, BANU Georges, *Le Rouge et Or, une poétique du théâtre à l'italienne*, París, Flammarion, 1989.

5. Para que la ilusión tenga lugar, el espectador ha de estar necesariamente inmóvil, en una butaca fija. Los lugares privilegiados están ubicados frente al cuadro de escena: la relación ideal sala/escenario es frontal.

6. Cuanto más cerca esté el espectador del punto a partir del cual se construye la perspectiva, más vívida y realista será el efecto de la ilusión. En teoría, existe un lugar ideal: de frente, en la primera galería, sobre el eje de simetría del teatro: es lo que se llamaba *lugar del príncipe*. Es el lugar que se reserva para los invitados de honor, el *palco reale* (palco real) en Italia.

7. El teatro a la italiana fue inventado por y para una élite, en el seno de una sociedad jerarquizada que la disposición del público refleja. En una sala a la italiana, la calidad de la ilusión no es la misma para todos. En efecto, todas las salas están conformadas por distintos pisos o palcos. Por otro, el público queda repartido en forma de arco -o de U, o de porción de elipse-, lo cual conduce a una ilusión "inverosímil" para aquellos espectadores ubicados muy arriba o muy de costado.

El decorado a la italiana

La arquitectura del teatro a la italiana es indisoluble del decorado, situado en la caja escénica -o *caja a la italiana*. El origen de la arquitectura del edificio es, tal vez, esta concepción del decorado en perspectiva. Podemos caracterizar rápidamente el decorado a la italiana mencionando los puntos siguientes:

1. Se construye según las leyes de la *perspectiva*, como lo fue la pintura a partir del Renacimiento italiano. A diferencia de lo que ocurre con los cuadros, la perspectiva teatral se despliega en un espacio, el de la caja escénica. Para aumentar el efecto de la ilusión, el espacio de la caja escénica era, en casi todos los casos, más pequeño que el espacio ficticio que era representado allí: los primeros decorados a la italiana representaban ciudades o amplios paisajes abiertos hacia un horizonte aparentemente lejano.

2. En pintura, la perspectiva se desarrolla en un solo plano: la superficie del cuadro. En el decorado a la italiana, se ubica en el espacio de la caja escénica, gracias a la descomposición sucesiva del espacio, representado por una serie de *bastidores*, en general planos y, con frecuencia, paralelos al cuadro de la escena y al plano vertical que contiene los ojos del espectador: el plano frontal. Sobre los bastidores frontales pueden representarse planos perpendiculares u oblicuos, siempre en relación con el plano frontal: los bastidores planos dan la ilusión de volumen. Las series de bastidores pueden ser completados por un conjunto de bambalinas colgadas por medio de perchas.

3. El decorado a la italiana se implanta en un *escenario a la italiana*, este también en *declive*, lo cual contribuye al efecto de ilusión. El escenario contiene una serie de rieles llamados *escotillones* sobre los cuales se deslizan los bastidores. Los planos de escoti-

liones se hallan separados por *calles* y *falsas calles*, cuyo piso es móvil. Las apariciones de objetos del decorado o de personajes por debajo, se hacían mediante pueritas acondicionadas en las calles o falsas calles³. Un teatro a la italiana estaba siempre provisto de una maquinaria importante arriba y debajo de la escena.

4. Como los volúmenes se representaban en una superficie, los cambios de decorado eran sencillos: bastaba con remplazar una serie de bastidores que representaban, por ejemplo, una ciudad, por otros que mostraban un bosque y así mostrar los cambios de ubicación de la acción. Este procedimiento resultaba simple y rápido. Por ejemplo, en el siglo XVII, una ópera podía tener hasta quince cuadros diferentes, completados con apariciones y desapariciones por abajo, y vuelos espectaculares de dioses en las alturas.

5. Finalmente, podemos señalar que la caja escénica se usaba a la vez como volumen y como plano. Y esta es, justamente, la gran contradicción del teatro a la italiana, origen de cuestionamientos radicales en el siglo XIX, planteados principalmente por Appia⁴: era un volumen para el decorado y la ilusión, pero también una superficie, un área de representación, un escenario del cual los actores solo usaban un tercio y de frente. De haberse ubicado más atrás, la realidad del cuerpo del actor era incompatible con la representación en perspectiva y hubiera puesto en evidencia la ilusión.

El hombre demiurgo

Por parecerse a la visión que el hombre tiene de lo real, la imagen en perspectiva tiende, cada vez más, a perder su condición de imagen -es decir, de representación- y a ser confundida con la realidad. Olvidamos muchas veces que la perspectiva no es sino un código de representación entre otros, lo cual permite, por ejemplo, que hablemos de *realidad virtual*, una noción a priori inconcebible pero hoy corriente, tanto en el pensamiento como en el lenguaje. Pareciera como si, al final del siglo XX, nos hubiésemos instalado del lado de la imagen o como si el soporte de la representación hubiera perdido su rol y su función de frontera. En un vertiginoso cambio de signo, la perspectiva pierde su condición de código de representación, lo verosímil se convierte en lo real, la realidad es... virtual, y lo virtual... realidad.

Por estar demasiado presente, la perspectiva terminó siendo invisible: prácticamente todas las imágenes que nos presentan han sido construidas a partir de este tipo de representación. De este modo, olvidamos que este código -aunque ya era conocido- comenzó a desarrollarse y a generalizarse recientemente: durante el Renacimiento italiano, es decir, hace seis siglos solamente, lo cual resulta corto a la escala de la historia de la humanidad. Alberti⁵, autor en 1435 de uno de los primeros

tratados de perspectiva⁵, y sus seguidores, ponen el acento en la posición central del hombre en tanto observador de un universo al cual sirve de medida y que puede amoldar gracias al sistema de la representación en perspectiva. El hombre se había vuelto el demiurgo de un mundo que concebía y representaba a su medida y a su antojo.

2. Las premisas del nacimiento de una forma teatral (siglos XIV a XVI)

La representación en perspectiva fue puesta en práctica, en primer lugar, por los pintores italianos del Renacimiento. Los escenógrafos retomaron esta concepción recién dos siglos después. De hecho, la invención de la forma *teatro a la italiana* es la historia del intento de resolver un conflicto entre dos elementos a priori incompatibles: la realidad del cuerpo del actor y la ficción plana de la perspectiva.

La perspectiva, ¿un "invento" del Rinascimento?

Se admite comúnmente que la perspectiva es una invención del Renacimiento italiano. Esta reivindicación es expresada, casi en los mismos términos, por Manetti, biógrafo de Brunelleschi⁶, y por Alberti⁷. Así, a propósito de las reglas de la perspectiva, Manetti escribe, en nombre de Brunelleschi:

Aquellos que hubieran podido enseñárselas estaban muertos desde hacía cientos de años; no quedan rastros escritos y, si los hay, son indescifrables; pero gracias a su habilidad y sutileza, él las redescubrió o las inventó.

Antonio MANETTI, "Vita di Filippo Brunelleschi", en Brunelleschi, *La naissance de l'architecture moderne*, París, L'Équerre, 1980, p. 68.

Alberti también se presenta a sí mismo como el inventor de la perspectiva:

Y estaremos satisfechos de nuestro trabajo si aquellos que han de aprender comprenden este tema bastante complicado y que, hasta donde yo sé, no ha sido todavía abordado por nadie.

Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, edit. cit., p.73.

En los dos casos, se afirma la invención con alguna ligera ambigüedad: "la descubrió o la inventó", dice Manetti. En cuanto a Alberti, afirma que el tema no ha sido aún abordado, lo cual no quiere decir que el procedimiento no haya sido empleado; y acompaña su aseveración de un sutil "*quod viderim*" en latín: "hasta donde yo sé". Estas restric-

³ Sobre el tema de la maquinaria, véase Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, París, Librairie théâtrale, 1984.

⁴ Véase el capítulo 8.

⁵ ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, Florencia, manuscrito impreso en 1540; edición crítica del texto italiano, Florencia, Luigi Mallé editore, 1950; para la edición francesa: prefacio, traducción y notas de Jean-Louis Schefer, París, Macula Dédale, 1992.

ciones discursivas no han sido consideradas y el mérito del descubrimiento de la perspectiva ha recaído, desde entonces, en los humanistas italianos. Conviene, sin embargo, matizar esas ideas: aquello que inventaron los italianos del Quattrocento no es tanto la perspectiva plana*, artificial* o cónica* sino el antropocentrismo que conduciría a los artistas a sistematizar su uso, a elegirlo en desmedro de todos los demás códigos de representación a su disposición⁶.

El uso de la perspectiva traduce, por cierto, lo que podríamos denominar un doble antropocentrismo:

- en primer lugar, porque la representación en perspectiva se construye y se organiza exclusivamente en función del punto de vista del pintor y le otorga al espectador un lugar preciso desde donde mirar el cuadro;

- en segundo lugar, porque la línea recta es una construcción mental del hombre. Solo encontramos dos ejemplos de ella en la naturaleza: la línea de horizonte del agua y los rayos del sol, cuando son visibles a través de las nubes. La perspectiva va a privilegiar, por una construcción mental -humana y arbitraria-, la dirección principal al infinito (o la dirección del infinito principal) hacia el frente y horizontalmente con respecto al ojo del espectador. Esta elección es la manifestación de un segundo grado de antropocentrismo.

Algunos ejemplos tomados de culturas alejadas en el tiempo y en el espacio refuerzan esta idea de que los italianos del Renacimiento no inventaron la perspectiva, sino que la impusieron por sobre otros códigos. Encontramos, por ejemplo, en la sucesión de puertas que conducen a la *naos** de los templos egipcios, una organización del espacio con disminución del largo y del ancho de las puertas y con una convergencia en un punto central: la piedra sagrada de la naos. Esta construcción es bien cercana de la convergencia en perspectiva.

También aparecen ejemplos en la Antigüedad griega. Algunos fragmentos de la *Historia Natural* de Plinio hacen suponer que existía, en la obra de algunos pintores griegos, como Parrhasios de Éfeso, un trabajo que llamaríamos hoy de perspectiva, en la organización relativa de los planos, en la disminución proporcional de los tamaños y las líneas de fuga ortogonales; en suma: que ya había una representación plana y realista del espacio.

En el caso de la civilización romana, se conocen al menos dos ejemplos de frescos en perspectiva, donde el pintor hace converger líneas paralelas en un punto de fuga único: en la villa de Oplonio y en la sala de máscaras de la casa de Augusto en el Palatino. El fresco representa una escena de teatro:

abriéndose en la parte axial, hacia una puerta que comunica con un decorado

⁶ Sin embargo, es importante mencionar que los italianos del Renacimiento fueron los primeros en haber teorizado por escrito un saber que, presumiblemente, circulaba por tradición oral.

agreste centrado en una columna votiva. La profundidad del espacio es inmediatamente visible, principalmente por la habilidad en el trazado de las sombras. Después, y sobre todo, los pilares cuadrados, su estilóbato y su cornisamento, al igual que el del baldaquín central huyen hacia un punto único situado en la base de la columna, materializado -por efecto del azar o la malicia del pintor- en un punto negro que es el fruto de una guirnalda vegetal colocada alrededor de un pedestal.

Jean-Pierre ADAM, *Talent et science, l'appréhension de l'espace et de la construction perspective*, informe para el coloquio *Art et science*, Université de Nantes, 27 de febrero de 1993, p. 11 del manuscrito.

Estos pocos ejemplos mencionados permiten confirmar que la representación en perspectiva ya era utilizada por los griegos, los romanos y los egipcios, aunque no de manera frecuente, por cuestiones filosóficas, metafísicas y religiosas. Hay, por ejemplo, una condena al procedimiento en Platón:

puesto que, según su decir, destruía las "verdaderas dimensiones" de las cosas y subordinaba la apariencia subjetiva y arbitraria a la realidad y a la ley (*nomos*).

Erwin PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique*, París, Éditions de Minuit, 1975, p. 179.

Teorizando por escrito, difundiendo y luego generalizando el uso de la representación antropocéntrica similar a la visión humana de las cosas, los italianos del Quattrocento -consciente o inconscientemente- se ponían en el centro del mundo, de un mundo que, según se empezaba a saber, no era finito sino infinito⁷, un mundo que modelaban a su medida.

El desplazamiento del sentido: trascendente - infinito - punto de fuga

Es posible situar fácilmente, en el tiempo y en el espacio, la aparición de este "punto de vista" nuevo o, más precisamente, su expresión visible e inteligible: hacia comienzos del siglo XV, en Italia. De hecho, el movimiento antropocéntrico en materia de representación debe ser puesto en relación con otros fenómenos concomitantes que traducen, con otros términos, el mismo antropocentrismo:

- por una parte, en el lenguaje, con la organización del tiempo y la aparición de tiempos relativos al presente del locutor;

⁷ Véanse las búsquedas y los descubrimientos de los grandes exploradores, de sabios, astrónomos, cartógrafos, etc. (Fibonacci, circa 1175-1240; Marco Polo, 1254-1324; Ficino, 1433-1499; Vasco da Gama, 1469-1524, Copérnico, 1473-1543, Moro, 1478-1535; Mercator, 1512-1594; Galileo, 1564-1642...).

-por otra parte, la multiplicación de las representaciones antropomórficas de Dios en sí, diferenciado de la figura de Cristo⁸.

La simultaneidad temporal entre la generalización en el uso de la perspectiva y la multiplicación de las imágenes de un Dios antropomórfico es demasiado precisa como para ser considerada fortuita. Y nos lleva a esbozar una hipótesis según la cual en el Rinascimento se propagó la confusión entre el concepto de infinito y la materialidad de la representación del infinito en perspectiva, en la medida en que el infinito trascendente fue contaminado por la banalización del infinito-punto de fuga⁹.

Los antecedentes en la pintura

Los puntos de referencia expuestos no son, de ningún modo, exhaustivos¹⁰. Me limito a señalar aquí algunos elementos, los más salientes o los más claros, de la aventura que llevó a privilegiar la representación según el punto de vista del hombre y a inventar el teatro a la italiana. Paolo Ucello, Piero della Francesca, los decorados de las ciudades ideales... también hubieran podido servir de ejemplo.

► Cimabue y Giotto

Desde el Trecento, algunos pintores italianos habían comenzado a buscar formas de escapar a la superficie que servía de soporte a su obra. Dos pintores, Cimabue[◇] y Giotto[◇], fueron considerados novedosos, en vida, por Dante. Vasari[◇], en el siglo XVI, en su libro *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens*, reitera el homenaje de Dante y califica de "renacimiento", luego de siglos de oscurantismo, las nuevas técnicas de Cimabue y Giotto para representar el espacio con mayor realismo. Cimabue, con sus frescos de la iglesia San Francisco de Asís, y Giotto, autor de los frescos de la Capella dell'Arena de Padua, fueron los primeros en representar, de manera sistemática, una ilusión de profundidad. Sus construcciones en perspectiva, que constituyen una nueva articulación entre el plano del cuadro y el espacio que allí se representa, no están nunca en ruptura violenta con la materialidad plana del soporte: se trata, en gran medida, de vistas en perspectiva oblicua, que suavizan la ilusión.

8 Consúltase al respecto BŒSFLUG, François, *Dieu dans l'art, Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, prefacio de André Chastel, postfacio de Leonid Ouspensky, París, Éditions du Cerf, 1984, pp.178-179.

9 Punto de fuga-infinito que era, para los escenógrafos del siglo XVI, un simple clavo colocado sobre la pared del fondo de la escena, frente a la mirada del príncipe.

10 Para un desarrollo más completo de este punto, se puede consultar tres libros muy valiosos: COMAR Philippe, *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, París, Gallimard, colección "Découvertes" n° 138, 1992 ; PANOFKY Edwin, *La perspective comme forme symbolique, et autres essais*, traducción bajo la dirección de Guy Ballange, París, Éditions de minuit, 1975; WHITE John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, París, Adam Biro, 1992 ; primera publicación en inglés: *The birth and Rebirth of Pictural Space*, Londres, Faber and Faber, 1957.

Si la perspectiva es frontal, como en algunos frescos de Giotto, el pintor se encarga siempre de atenuar el efecto de profundidad subrayando la línea del horizonte: en esta línea, y sólo en ella, las representaciones de rectas horizontales perpendiculares en la realidad se confunden en una horizontal. Así ocurre, por ejemplo, en los tableros que representan *Las bodas de Caná* o en *Jesús ante Caifás* en la Capella dell'Arena de Padua, donde la línea del horizonte está marcada en lo alto por la cornisa superior del revestimiento.

Finalmente, Giotto utiliza, por momentos, una perspectiva que da, verdaderamente, la ilusión de profundidad: en la representación de las dos pequeñas capillas, a un lado y otro de la nave, a nivel del arco de medio punto detrás del cual está situado el altar y la capilla. La ilusión de profundidad no es meramente aquí un simple efecto pictórico sino un medio que permite dirigir la mirada de los fieles hacia el altar.

En todos los casos, para los pintores del Trecento, la perspectiva no es más que un medio o una herramienta entre otras para traducir, de manera sensible, la idea del cuadro.

► Brunelleschi y la experiencia de la tavoletta

A comienzos del siglo XV, los procedimientos de los pintores-teóricos se radicaliza. La representación en perspectiva según el punto de vista de un hombre -y de uno solo- puede ser el tema mismo de la representación. El ejemplo más claro de este proceder lo constituye, tal vez, Brunelleschi[◇] que, en 1415 en Florencia, inicia la experiencia de la tavoletta que nos es referida por su biógrafo Manetti.

Brunelleschi demostró con ella que la representación en perspectiva podía engañar al ojo humano, a tal punto que un observador llega a ser incapaz de distinguir entre la realidad y su representación en perspectiva. Se ubicó frente al baptisterio de Florencia e hizo su representación detallada a partir de un punto preciso en un panel de madera: la famosa *tavoletta*. Ubicó luego a un observador en el mismo punto, y lo hizo observar la *tavoletta* a través de un orificio de mira; la construcción en perspectiva no tiene en cuenta, es verdad, la visión binocular. La ilusión fue absoluta, y el observador no podía ver ruptura entre la representación y la realidad: la representación era prolongada por la realidad, fuera de los límites materiales de la *tavoletta*, sin solución de continuidad para el ojo del espectador¹¹. Por medio de esta experiencia extrema, Brunelleschi demostraba que la materialidad del soporte de la representación podía ser negado por la ilusión de la perspectiva: el punto de vista del ser humano accedía, así, al rango novedoso de sujeto y objeto de la representación.

Al mismo tiempo, los arquitectos, pintores y teóricos del Rinascimento comenzaron a publicar tratados sobre perspectiva: de esta forma reflexionaban sobre un saber que había sido transmitido oralmente hasta entonces. Soñaban con negar la superficie de la representación: el soporte *plano del cuadro* fue denominado, a partir de allí, *ventana abierta* por

11 Véase Philippe COMAR, ob. cit., pp. 31-36.

Alberti¹² o *tabique de vidrio* por Leonardo da Vinci¹³. El procedimiento era violento, agresivo, opuesto totalmente al arte cristiano de Oriente u Occidente y a las artes islámicas o chinas¹⁴, en las cuales la superficie de la representación es siempre tenida en cuenta.

A partir del siglo XV, mediante la multiplicación de imágenes en perspectiva, que expresaban tan bien el pensamiento humanista, los teóricos del Renacimiento habían abierto una nueva vía para la pintura. Sus experiencias se prolongaron naturalmente, aunque con algún atraso, en otro campo de la representación: el teatro.

3. La rápida evolución de la escenografía ilusionista (siglos XVI y XVII)

La génesis del teatro a la italiana es, en síntesis, la historia de la resolución de una aporía: la integración de la realidad del cuerpo del actor a la ficción de un espacio representado en perspectiva. Se trató, desde luego, de una integración lenta porque, como señalamos antes, reúne dos elementos contradictorios por naturaleza: una realidad en volumen y una ficción plana. He aquí las etapas principales del proceso.

En el siglo XVI: un decorado en bajo relieve

1. El primer ejemplo conocido de uso sistemático de la perspectiva para el decorado de un teatro aparece a comienzos del siglo XVI: se trata del decorado de Pellegrino da Udine¹⁵, para una representación de *La Cassaria* de Ariosto, ofrecida en la gran sala del palacio ducal de Ferrara, durante las fiestas del carnaval de 1508. La representación fue descrita con admiración por Prosperi, un cronista de Mantua que estaba de paso en Ferrara y que asistió a estas celebraciones:

"Lo mejor de todo, en estas fiestas y representaciones, eran los decorados¹⁶ [...] que hizo un pintor, Peregrino, que trabaja a las órdenes del Señor [de Ferrara]. Era una construcción en perspectiva de una ciudad con casas, iglesias, campanarios y jardines. Uno no se cansaba de mirar tantas cosas tan ingeniosas y tan bien hechas. No creo que estas cosas hayan sido destruidas, creo que se las ha conservado para poder usarlas otra vez"¹⁶.

Como no se tiene ningún documento iconográfico de esta experiencia, podemos adelantar dos posibilidades en cuanto a la estructuración del decorado de Pellegrino da Udine, válidas también en el caso de las que Genga¹⁷ imaginó para el carnaval de 1513 en Urbino, en la corte de la familia Della Rovere:

12 Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, op. cit.

13 Leonardo da VINCI, *Trattato della pittura. Les carnets de Leonardo da Vinci*, reedición París, Gallimard, colección "Tel", 1987.

14 Véase MARCH B., "Linear perspective in Chinese Painting", en *Eastern Art* III, pp. 113 a 139.

15 Palabra traducida del italiano *scene*, escenas, decorado.

16 Traducción del italiano hecha por la autora.

- ya la perspectiva de la ciudad estaba pintada sobre un fondo plano, tal vez completada por planos suplementarios de bastidores laterales;

- ya se desarrollaba vagamente en el espacio, con elementos en bajo relieve*.

Un punto no admite dudas: se trataba de un fondo que daba la ilusión de espacio y los actores se movían delante de ese fondo, sin penetrar en él. Los paneles denominados *Ciudades ideales*, que fueron considerados muchas veces como decorados de teatro, pueden dar una idea del aspecto de las perspectivas de Pellegrino da Udine o de Genga.

2. Podemos citar también los decorados de Baldassare Peruzzi¹⁸ como, por ejemplo, los de la representación de *La Calandria*, comedia del cardenal Bibbiena presentada ante el papa León X en Roma, o la de *Les Bacchis de Plauto** en 1531. Si los dibujos de Peruzzi se han conservado, no quedan desgraciadamente planos de sus decorados. A partir de los documentos existentes, podemos sin embargo pensar que sus perspectivas no se desarrollaban únicamente en un solo plano sino que en un espacio, con una sucesión de planos diferentes, completados por una tela pintada para el efecto de lejanía. Pero este espacio de ilusión funcionaba siempre como un fondo en bajo relieve*, en el cual los actores no se introducían.

Vasari hace la siguiente descripción:

En el tiempo de León X, Baldassare hizo dos decorados maravillosos, que abrieron nuevas posibilidades para sus contemporáneos. Resulta difícil imaginar cómo, en un espacio tan reducido¹⁷, pudo ubicar tantas calles y palacios, tanta fantasía en los templos, loggia y cornisas, y todo tan bien hecho que, lejos de parecer falso, el conjunto parecía perfectamente verdadero: la plaza no parecía ni pintada ni estrecha sino muy real y muy amplia.

VASARI, Vita di Baldassare Peruzzi en *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, primera publicación 1550, reedición consultada Edizioni Milanesi, Milano, 1878, tomo IV, pp. 600-601 (traducción al francés de la autora).

Una escena en medio relieve: Serlio 1540

Tenemos conocimiento de las escenografías de Serlio¹⁹ gracias a las láminas de su *Secondo libro dell'Architettura*, publicado en París en 1545, y a un plano y un corte del teatro provisorio acondicionado en el patio del Palacio ducal de Parma en 1540. A mediados del siglo XVI y gracias a Serlio, el bajo relieve* del decorado parece transformarse en un medio relieve*: el espacio de la ficción en perspectiva se dilata progresivamente. Se

17 El "fondo tan reducido" debía de ser el espacio donde se desarrollaba la perspectiva, en planos sucesivos, en bajo relieve.

ubica en un tablado en declive a una serie de bastidores *brisés** (oblicuos) que representan casas cuyas fachadas, supuestamente perpendiculares a la mirada del espectador, son representadas en perspectiva. La ubicación de los bastidores respeta la convergencia de la perspectiva. A lo lejos, el espacio se prolonga en *trompe-l'œil* (ilusión óptica) mediante una tela pintada (panorama). Delante del espacio en perspectiva se encuentra el *proscenium*.

Las perspectivas teatrales de Serlio representan, con respecto a las tres escenas postuladas por Vitrubio¹⁸, una ciudad para la escena trágica, una calle de escala más modesta para la escena cómica y un bosque para la escena satírica. Todavía no hay simetría completa de los elementos que componen la derecha (*côté cour**) y la izquierda del teatro (*côté jardin**). Pero el punto de fuga se sitúa en el eje de simetría del dispositivo escénico y las gradas¹⁸.

Se admite, a veces, que la primera calle de la perspectiva de Serlio, así como las puertas de las casas del primer plano, eran "traspasables", es decir, que preveían el volumen del cuerpo del actor. Sea como fuere, la integración del cuerpo real del hombre en el espacio de la perspectiva -aun habiendo existido- no podía estar en ese entonces sino en estado embrionario: los actores se movían en el *proscenium*, el cuerpo del actor no había sido aún integrado totalmente al espacio de la perspectiva.

Esto es visible en el plano del teatro edificado por Serlio en 1540 para el palacio ducal de Parma. Frente a la plataforma, el embaldosado cuadrado se dibuja sin perspectiva, como si fuera un embaldosado real. Adquiere perspectiva -es decir, como representación ilusionista del precedente- en el comienzo del declive, al nivel del primer bastidor de casa. Hay allí un hiato que, sobre el plano¹⁹, no ha sido borrado ni puesto de relieve, y que torna de este modo visible la transición entre el espacio real y el de la ilusión. Es de suponer que el cuerpo de los actores fuera confinado a la zona del-embaldosado sin perspectiva, llamada *proscenium*, salvo para algunas entradas y salidas especiales²⁰.

El hiato entra en el área de actuación y el espacio de ilusión es, sin embargo, muy poco visible en las láminas que representan las tres escenas -cómica, trágica o satírica- en el *Secondo libro dell' Architettura* de Serlio (París, 1545): estas láminas, al representar una perspectiva de otra perspectiva, resultan engañosas porque la construcción geométrica del embaldosado no respeta la realidad del teatro de Serlio tal como la hace comprender

18 Empleo los términos "dispositivo escénico" y "gradas" porque el vocabulario de la arquitectura del espacio de representación era todavía muy efímero a mediados del siglo XVI (nota de la autora).

19 Sin embargo, en las láminas de su libro, Serlio borró el hiato y unificó así el conjunto del embaldosado, lo cual está en contradicción con el plano.

20 La presencia de una escalera con dos descansos, representada en la parte delantera del *proscenium* sobre las láminas del *Secondo libro dell' Architettura*, parece indicar una posible circulación (entradas y salidas) de los actores hacia el frente del *proscenium*, y tendería a confirmar la hipótesis de la poca utilización por parte de los actores de las entradas y salidas situadas en la parte en perspectiva.

el plano. En efecto, las ortogonales del proscenio huyen hacia el mismo punto que las de la parte siguiente. Esta construcción abusiva tiene el efecto de anular el hiato entre las dos partes de la escena de Serlio.

Del bajo relieve al alto relieve

► El ejemplo del Teatro olímpico de Vicenza, 1580-1585

Con anterioridad al Teatro Olímpico, Palladio* había construido varios teatros provisorios: en 1561, en la sala de honor de la basílica de Vicenza, donde fue representado el *Amor Costante de Piccolomini*, o en 1565 en Venecia en el patio de la escuela de la Caridad, lindera del monasterio que Palladio había restaurado. Este teatro provisorio de Venecia nunca fue demolido porque se lo consideraba como "algo muy valioso", pero se incendió en 1570. En 1580, la Academia Olímpica -una sociedad de intelectuales humanistas de la cual Palladio era miembro- proyectó la construcción de una sala de teatro permanente. Cuando murió Palladio, ese mismo año, apenas habían sido colocados los cimientos del teatro. La construcción fue continuada por su hijo Silla, que terminó el trabajo arquitectónico en 1584. Scamozzi* fue entonces contratado para imaginar la escena, o la escenografía, con miras a la inauguración del teatro en 1585 en la cual los miembros de la Academia interpretarían una traducción de *Edipo Rey* de Sófocles*, hecha por Giustiniani.

El Teatro Olímpico (véase la ilustración 6, p. 74) se convirtió en un sitio emblemático del pensamiento del Renacimiento. Presenta una arquitectura teatral híbrida, en la medida en que constituye una referencia fiel al teatro romano y es, al mismo tiempo, asombrosamente innovadora:

- la fidelidad a lo antiguo es evidente en el ordenamiento del edificio, tanto en el plano como en la elevación*. Gradas en semielipse de 18,10 metros de diámetro -una evocación ligeramente aplanada, a causa de la exigüidad del terreno, del semicírculo de la *orchestra* romana- miran al *proscenium* sobreelevado, limitado a los costados por dos pequeños muros con puerta (*las puertas de retorno*), y hacia uno de los lados un gran muro que reproduce fielmente el *frons scenae* romano. El *proscenium* mide 25 metros de ancho por 6,7 de profundidad. Al igual que el teatro romano, el Teatro Olímpico está coronado, en la parte superior, por una columnata corintia con cornisa recta. Los elementos arquitectónicos, las proporciones y el moldeado de las cornisas son una fiel reproducción de todos los conocimientos de los eruditos de fines del siglo XVI sobre el teatro romano;

- pero esta identidad en la forma del teatro se combina con un cambio fundamental respecto de lo romano. Un cambio cuya paternidad no podrá atribuirse posiblemente nunca con certeza: ¿Palladio o Scamozzi? En efecto, el *frons scenae* del Teatro Olímpico es prolongado mediante una ilusión óptica por cinco perspectivas de calles²¹, en alto relieve*, visibles en el marco de las cinco puertas que se transforman, de este modo, en cuadros para la perspectiva.

21 La perspectiva visible en la puerta central se descompone, ella misma, en tres calles.

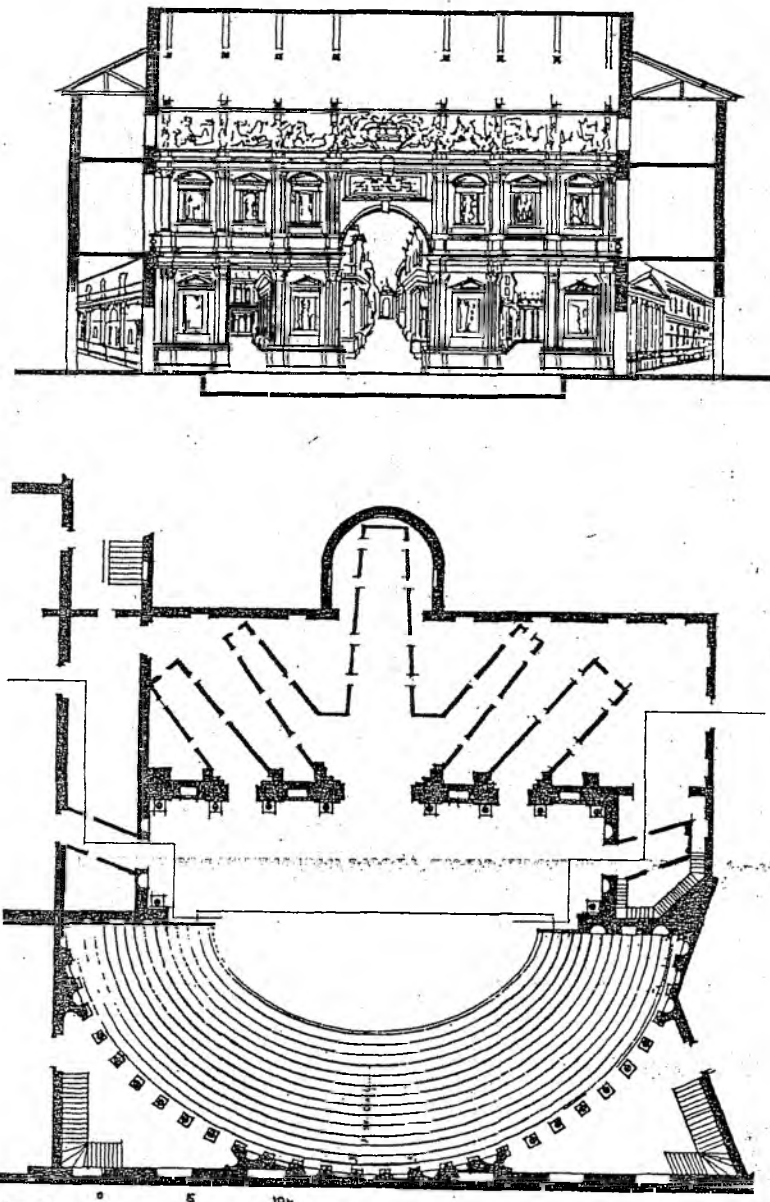


Ilustración 6.
Del *frons scenae* al cuadro de escena
Palladio-Scamozzi, Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585). Plan de conjunto y elevación* del muro de escena y de la perspectiva de las calles. Dibujo de Dominique Leconte.

Recordemos que a finales del siglo XVI, durante las fiestas organizadas con motivo de la entrada de los príncipes en la ciudad, se construían arcos de triunfo efímeros o provisorios: los cortejos principescos, como los cortejos imperiales romanos, entraban en la ciudad por la puerta central del arco de triunfo. Durante el Renacimiento, las dos puertas laterales quedaron ocultas por una pintura en *trompe-l'œil* que representaba una perspectiva de la ciudad²². Palladio y/o Scamozzi, por superposición del arco de triunfo o del *frons scenae*, retoman el motivo de la ciudad vista a través del marco de la puerta y dan un desarrollo espacial a la perspectiva, donde el actor recupera su lugar. El espacio de la representación se desarrolla a partir de entonces detrás del muro: de hecho, en el Teatro Olímpico, las primeras casas de las calles son espacios previstos para la actuación.

El *frons scenae* romano, aunque se parecía materialmente al muro de la *skéné*, había perdido toda su significación simbólica: franquearlo ya nada tenía que ver con la trasgresión o con los signos de la manifestación de lo divino. Se había vuelto directamente decorativo. Por otra parte, la lógica simbólica y la de la utilización del espacio llevaron a Palladio y/o a Scamozzi a trivializar este franqueamiento al punto de ofrecerle al actor un nuevo espacio para la interpretación detrás del muro y al espectador una prolongación óptica. Al franquear el plano del cuadro*, el cuerpo del actor entraba detrás del cuadro de escena en el espacio de la ficción en perspectiva. Palladio y/o Scamozzi habían invertido la función del muro de fondo de escena romano: si antes marcaba el cierre del espacio de la representación, ahora pasó a significar abertura, marco para una ficción que se prolongaba a través de él. En Vicenza, el marco estaba aún fragmentado en tres partes, completadas por los dos "marcos" laterales del retorno.

► *Iñigo Jones: la puerta real se convierte en el cuadro de escena*

Muy rápidamente, luego de la invención de Palladio y/o Scamozzi, el *frons scenae* continúa desmoronándose hasta desaparecer definitivamente, unos años después, en provecho de un único cuadro de escena. Un dibujo de Iñigo Jones -proyecto real o sueño de escenógrafo- marca la etapa intermedia entre los tres cuadros de Vicenza y el cuadro único del teatro a la italiana en su forma última. Se ve, en la ilustración 7, que la puerta real del *frons scenae* se ha agrandado de manera desmedida en el proyecto de Jones: sus proporciones ya no se corresponden con el resto de la arquitectura del muro. Por otra parte, aunque se la designa con el mismo vocabulario arquitectónico que para el muro, vemos claramente, en el plano, que se la construye como un decorado: está como apresada por la ficción, ya no está hecha en piedra y con ángulos rectos sino que es más bien un bastidor, apoyado en la arquitectura del muro. Se ha convertido ostensiblemente en una puesta de relieve de la perspectiva, un marco para la escena y el espacio de la representación y de la ficción. El antiguo *frons scenae* se disolvió definitivamente y se convirtió en un cuadro de escena, en la famosa cuarta pared del teatro a la italiana: la pared ausente, el muro de vidrio.

²² Veronese, por ejemplo, pintó algunas ciudades de ese tipo para lograr una ilusión óptica en los arcos de triunfo.

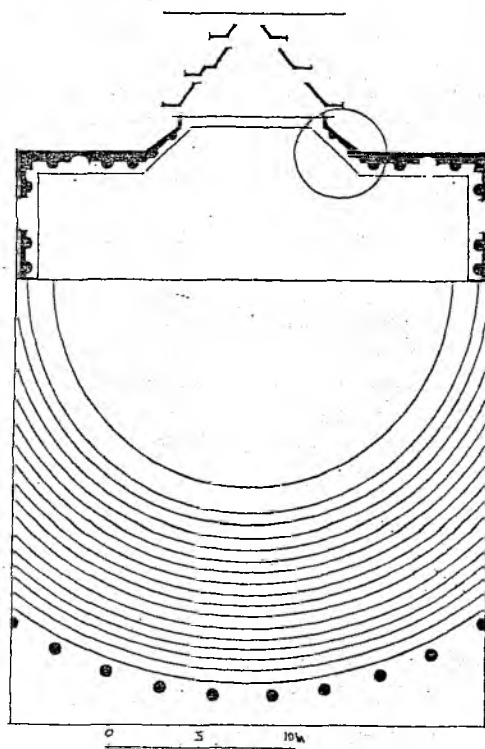
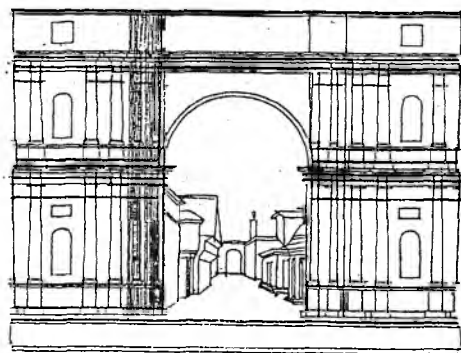


Ilustración 7

Del *frons scenae* al cuadro de escena. Proyecto de teatro de Inigo Jones. Plan de conjunto y elevación del muro de escena y del decorado de calle en perspectiva, según un original de comienzos del siglo XVII conservado en el Worcester College, Oxford. El *proscenium*, el muro de escena y las puertas de retorno se conservan pero la puerta real se dilató en forma desmedida con respecto a las proporciones canónicas, todavía respetadas en el Teatro Olímpico. El espesor del muro es considerado como un decorado y ya no como parte de la arquitectura (véase el paso de la arquitectura al decorado en la parte señalada). (Dibujo de Dominique Leconte).

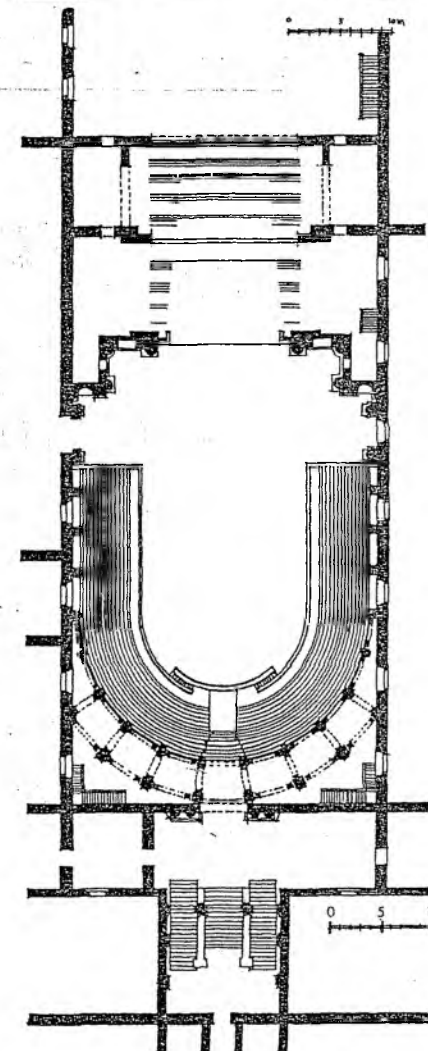
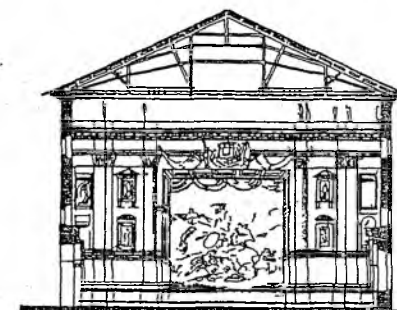


Ilustración 8.

Del *frons scenae* al cuadro de escena. Aleotti, Teatro Ducale de Parma (1618-1628). Plan de conjunto y elevación de la escena. El *proscenium* ha desaparecido. Las puertas de retorno subsisten, pero fueron separadas del área de representación. La puerta real fue transformada en cuadro de escena, detrás del cual se encuentra el área de representación: la caja escénica está equipada de escotillón para los cambios de decorado. Dibujo de Dominique Leconte.

Una caja de ilusión

Entre los primeros ejemplos de teatros dotados de todos los elementos propios del teatro a la italiana, podemos mencionar al teatro de Scamozzi[◇] en Sabbioneta, una ciudad utópica construida por el duque Vespasiano Gonzaga. Inaugurado en 1590, el teatro de Sabbioneta es uno de los primeros edificios cuya función -primera y única- es la de servir de teatro. El escenario mide once metros de ancho aproximadamente, con una profundidad de diez metros, de los cuales tres constituyen el proscenio. Scamozzi hizo construir allí un decorado fijo de calles en perspectiva, comparable sin duda a las de Vicenza. Pero, en Sabbioneta, el *frons scenae* se halla completamente ausente y da lugar a una perspectiva única, una calle con bastidores oblicuos o *brisés**, a la manera de Serlio[◇].

Por otro lado, el teatro construido en Parma por Aleotti[◇] para los Farnese (véase la ilustración 8, p. 77) marca una etapa decisiva en la invención de la forma a la italiana. Construido en 1618-1619 e inaugurado en 1628 para la boda de Odoardo Farnese con Margherita de Medici, el Teatro de Parma -que fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial- pudo ser restaurado a partir de los planos de Aleotti²³.

Se trata de una suerte de prototipo donde, por primera vez, se reúnen todos los elementos constitutivos del teatro a la italiana definidos con anterioridad. La comparación de los tres planos y las elevaciones* de las ilustraciones 6, 7 y 8 muestra hasta qué punto el teatro a la italiana es heredero del teatro romano, y hasta qué punto se diferencia de aquel. En efecto, en el Teatro Farnese, percibimos la relación arquitectónica entre la sala y los muros del *proscenium*. También aparecen las dos *puertas de retorno*, pero ya no se abren sobre el *proscenium*, que ha desaparecido. Del *frons scenae* solo queda la puerta real, ampliada desmesuradamente en un cuadro de escena único: se absorbió así la opacidad del muro, que el Teatro Olímpico aún conservaba. En otras palabras, el espacio de la ficción retrocedió y atravesó el muro.

El escenario dispone ahora -por arriba y por abajo- de máquinas que permiten cambios en el decorado. Los volúmenes son representados en perspectiva sobre bastidores chatos. El cuerpo del actor, atrapado por la ficción y por la perspectiva, invade sin tapujos un espacio otrora prohibido. Por otro lado, sin que tal cosa sea entendida como una transgresión, los espectadores ven lo que antes resultaba invisible. El hombre se ha apropiado de la escena tabernáculo y muestra allí a otros hombres, a veces disfrazados de dioses, en un espacio articulado a partir de la mirada del príncipe. El modelo ideal de la ficción en perspectiva remite, como un reflejo, al orden del mundo organizado por el príncipe. El teatro a la italiana expresa, de este modo, un pensamiento ampliamente desarrollado durante el Renacimiento según el cual hay equivalencia y correspondencia en forma de reflejo entre realidad e ilusión, entre teatro y mundo. Por isomorfismo, el teatro busca

23 El teatro mide 87 metros de largo por 32 metros de ancho y 22 metros de alto. La apertura del cuadro de escena es de 12 metros y la escena tiene una perspectiva de 40 metros.

organizar y magnificar el universo del príncipe, como ya lo habían hecho en el Quattrocento las pinturas de la *città ideale*²⁴.

El desplazamiento del punto de vista

De esta manera quedó constituido el teatro a la italiana, a comienzos del siglo XVII, en Italia. A partir de allí, siguió evolucionando, con modificaciones en el plano de la sala: primero en forma de U, como en Parma, luego de U ensanchada, más adelante en porción de círculo o de elipse. La separación entre sala y escena se acentuó, también ella. Las evoluciones más rápidas y sorprendentes se inventaron para el decorado.

Hasta mediados del siglo XVII, la perspectiva frontal con punto de fuga central, por su convergencia acentuada, simétrica, en forma de abanico abierto hacia el público, dirige la mirada del espectador hacia un punto lejano, ubicado en un plano de simetría común al escenario y a la sala. Invita al espectador a dejar avanzar su mirada en línea recta, desde su espacio real hasta un infinito virtual -pero visible o, al menos, representado implícitamente- e inteligible.

A mediados del siglo XVII, los escenógrafos comienzan a modificar los puntos de vista. Los primeros decorados a la italiana representaban espacios inmensos, ciudades, paisajes, etc. Progresivamente, los escenógrafos construyen una distancia menos marcada: la escena muestra ahora un plano más próximo, el interior de la sala de un palacio, por ejemplo. Buscan escapar, paralelamente, a la estricta simetría a la que inducen la arquitectura del teatro y su función. El punto de fuga del decorado queda, a veces, corrido con respecto al eje de simetría. Esto ocurre, por ejemplo, en un decorado de Chiarini[◇] para un cuadro de *Nerone fatto Cesare*, una ópera de Perti representada en Boloña en 1695. El punto focal del decorado permanece en el cuadro de escena pero desprendido del eje de simetría.

En la búsqueda de efectos que reflejen virtuosismo, los escenógrafos inventan, al final del siglo XVII, una inversión completa del punto de vista, llamada *veduta per angolo*: vista sobre el ángulo. Este procedimiento consiste en generar, en el espectador, la ilusión de que mira el espacio representado de costado y ya no de frente²⁵. Los hermanos Bibiena* y Juvarra* son los primeros en proponer esta novedad en la escena: en 1687, para la reapertura del Teatro Ducal de Piacenza, Ferdinando Bibiena obtiene gran éxito con sus primeros decorados *per angolo*, para la ópera *Didio Giuliano*. En 1711, publica un tratado de perspectiva para sus estudiantes de la Academia Clementina de Boloña, en el que explica cómo construir un decorado *desde el ángulo* (véase la ilustración 10, p. 82).

La utilización de la vista sobre el ángulo es, para los escenógrafos de teatro, un ejer-

24 Con respecto a las láminas que representan la *città ideale*, véase Hubert DAMISH, *L'origine de la perspective*, pp. 157 a 182 y 217 a 254.

25 Véase Anne SURGERS, *Le détournement du regard*, tesis para el nuevo doctorado de Estado, bajo la dirección de Georges Banu, Institut d'Études Théâtrales, Paris III-Sorbonne nouvelle, 1996.

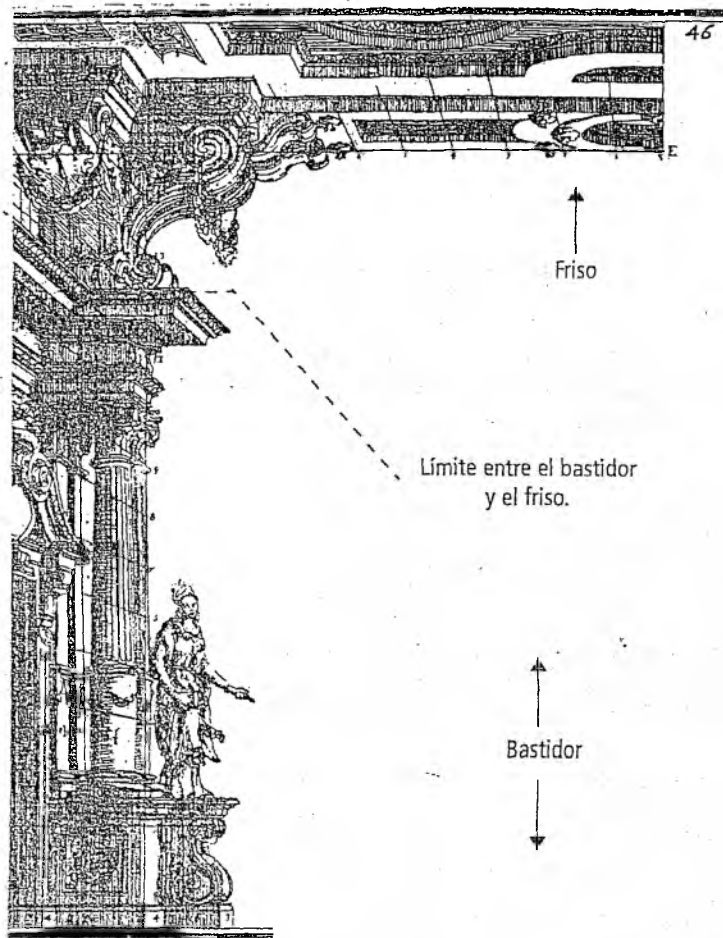


Ilustración 9 a.

Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), *Direzioni Della Prospettiva Teorica* [...] Seconda edizione, in Bologna, 1753. Tercera parte, lámina 46, detalle.

Grabado de un bastidor del lado izquierdo y de la mitad del friso que lo completaba (representado el cielorraso). El decorado se componía de seis u ocho pares de bastidores semejantes, cuyas dimensiones disminuían en función de la perspectiva, y de seis u ocho pares de frisos para el cielorraso. Reproducción realizada gracias a la amable autorización de la Biblioteca Gaston Baty-Université de Paris III. Original en la biblioteca Braidenese, Milán.

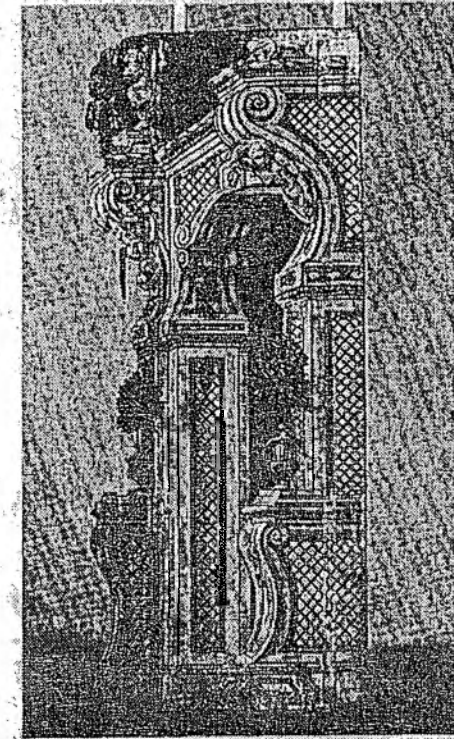


Ilustración 9 b.

Bastidor de un decorado del lado izquierdo conservado en el teatro de Drottningholm, realizado hacia 1666, a partir de una maqueta de Giuseppe Bibiena (1695-1757) o en el estilo italiano de comienzos del siglo XVIII. El teatro conserva todavía seis pares de bastidores como este; el fondo de escena se ha perdido. El cielorraso, hecho a partir de frisos, representaba sin duda un cielo. Con la amable autorización del teatro de Drottningholm, Suecia.

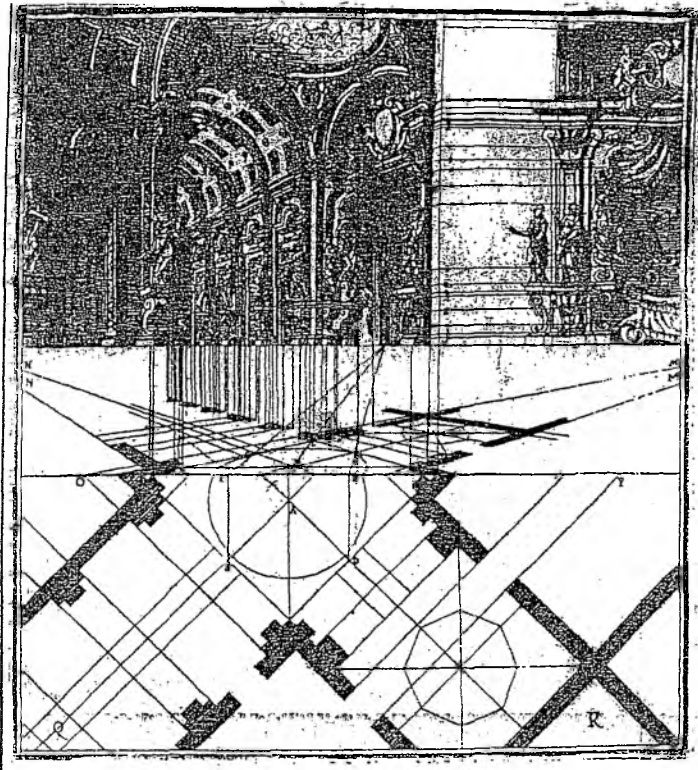


Ilustración 10.

Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), *Direzioni Della Prospettiva Teorica...*, tercera parte, lámina 49 que ilustra la operación 68: Para dibujar otro decorado que represente una Sala o una Pieza vista sobre el ángulo.

El grabado muestra el plano que sirve de punto de partida (abajo), su puesta en perspectiva, que permite dibujar la perspectiva en los bastidores y que no debe confundirse con la implantación del decorado, una elevación de la arquitectura (arriba a la derecha) y una vista de conjunto del decorado con vista sobre el ángulo (arriba a la izquierda). Este decorado se descomponía en siete planos de bastidores completados por frisos para el cielorraso y una tela de fondo.

Con la amable autorización de la Biblioteca Gaston Baty-Université de Paris III.

cicio de virtuosismo y una forma de variar el aspecto de sus decorados. Es también un procedimiento de afirmación de aquello que, en la teoría de la perspectiva, se denomina *plano del cuadro** y que prohíbe que la mirada se deslice por un infinito virtual pero visible y sustrae el infinito a la vista y a la representación, empujándolo fuera del campo visual. La *vista sobre el ángulo* se instala, en el teatro a la italiana, en un lugar que todavía no ha sido concebido para ella, sino para un sueño de prolongación infinita del mundo real por el mundo representado. Este desvío de la mirada y del punto de vista que supone la vista sobre el ángulo es un eco de las reflexiones llevadas a cabo por los pintores del siglo XVII con respecto a los límites o a los peligros del uso inmoderado de la perspectiva. Mediante la rotación del punto de vista -y, en consecuencia, de los puntos de fuga- que ella implica, la *veduta per angolo* prohíbe el deslizamiento del mundo real a su representación ideal que está en el origen del teatro a la italiana: obstaculiza la mirada, como si el sueño de un infinito visible se hubiera quebrado.

La aventura de la representación a la italiana nos resulta singular y conocida. Su nacimiento es exactamente contemporáneo al desarrollo en la ciudad, durante los misterios* y los milagros, de la liturgia teatralizada, que hemos analizado en el capítulo anterior. Pero todo separa a estos dos tipos de representación:

- el lugar geográfico: los misterios y los milagros ocurrieron en la Europa septentrional; la perspectiva ilusionista se desarrolló en Italia;

- el público: era amplio en el caso del teatro medieval pues reunía a los distintos niveles de la sociedad, y restringido a una élite en Italia, al menos en sus comienzos;

- la temática y la función del espectáculo: religioso, en un caso; de entretenimiento, en el otro;

- la escenografía y la arquitectura, en la medida en que difieren los códigos de representación que subyacen a estas dos formas de teatro. El teatro medieval utilizaba un código simbólico que obligaba al espectador a moverse en un ida y vuelta permanente entre el sentido propio y el sentido figurado: de lo visible, del decorado, de la palabra oída. La novedad del teatro y, más generalmente, de la representación inventada por los humanistas italianos podría resumirse como sigue: el sentido propio de la imagen toma la delantera con respecto al sentido figurado. La representación busca ser una "ventana" abierta sobre la realidad, liberada de sus filtros simbólicos o alegóricos o religiosos. La *mimesis*, en este caso, funciona como reflejo o reproducción de lo representado en relación con lo real.

Con el Humanismo y la afirmación de la primacía del punto de vista del hombre, el tabernáculo-*skené* de la Antigüedad griega perdió su significado original porque perdió su

esencia sagrada. Lo oculto es desposeído de su misterio. Lo no visto, lo fuera de escena, se tornan concebibles: constituyen una prolongación imaginaria de lo visible de la escena, lo visible funciona aquí como punto de partida de la ilusión de realidad. Si la *skené* era el lugar del dios oculto, del misterio invisible, con el Renacimiento se convierte en el espacio del actor que representa a un príncipe-dios. En suma, se convierte en un objeto que se puede manipular, en un espacio donde el hombre puede mostrarse y ser visto.

6

La escena isabelina (fines del siglo XVI-1642): una retórica de lo visible

La expresión *teatro isabelino* designa una forma de teatro público, propio de la Inglaterra de finales del siglo XVI y de comienzos del XVII, en la cual están asociados, muy íntimamente, la escritura -con autores como Thomas Kyd[◇] (1558-1594), Marlowe[◇] (1564-1593), Shakespeare[◇] (1564-1616) o Ben Jonson[◇] (1572-1637)-, la arquitectura y la representación o el modo de interpretación.

Por otra parte, el teatro isabelino -como antes lo había sido el griego- es contemporáneo de un poder político-religioso fuerte: es a la vez su instrumento, su resultante, su manifestación. Al igual que en el caso griego, el teatro isabelino es indisoluble de un poder así como de una escritura particulares, lo cual implica un modo de interpretación y una escenografía-arquitectura característicos, es decir, un código de representación. Del mismo modo, aparece aquí una conjunción análoga entre estos tres elementos -poder fuerte, escritura teatral y modo de representación- con la de la tragedia francesa del siglo XVII. Teatro, representación y poder quedan unidos por un lazo complejo, centrípeto y centrífugo: el teatro contribuye a la construcción de un poder y, a su vez, le sirve de medio de expresión.

La misma denominación *teatro isabelino* conlleva, en el nivel literal, la marca explícita de la correlación compleja entre teatro y poder, el poder de Isabel I en la Inglaterra de finales del siglo XVI. La relación simbólica se tradujo concretamente: el teatro isabelino debe su existencia material a la protección otorgada a los actores -y, por lo tanto a los autores- por ciertos nobles y, en primer lugar, por la reina Isabel. Esta protección fue renovada por Jacobo I y luego por Carlos I y recién se interrumpió con la guerra civil entre puritanos y realistas, y la subida al poder de Cromwell[◇], en 1642. Muy frecuentemente, se señala el año 1558 como el nacimiento del teatro isabelino puesto que en ese año accedió Isabel al trono. Sin embargo, la fecha más representativa en ese sentido es 1574, el año en el que la reina decidió brindar a los actores la protección oficial. En efecto, desde 1572, un fallo del Parlamento, el *Act for the punishment of vagabonds*, exigía que cada compañía de actores se encontrara bajo la protección de un noble o de dos dignatarios de la justicia. Sin esta protección, que equivalía a la autorización de ejercer el oficio, los actores eran juzgados como vagabundos y, como tales, eran pasibles de prisión y hasta de

la picota. En 1572, James Burbage¹ obtuvo, para su compañía, la protección del conde de Leicester y, dos años más tarde, la de la misma reina.

Por esa misma época, los puritanos que luchaban por el poder real buscaban reprimir el teatro. Sus argumentos en contra de este quedaron plasmados por escrito en 1579, con la publicación de *L'École des abus*, de Stephen Gosson, y con *L'Anatomie des abus*, de Philip Stubbes, fechado en 1583. La ley sobre blasfemias, promulgada en 1606, representó otra etapa del combate puritano contra el teatro. La última etapa condujo a la disposición del 2 de septiembre de 1642, votada por el Parlamento, según la cual toda representación teatral estaba prohibida. Esta norma golpeó de muerte definitiva al teatro isabelino.

1. El teatro público

Para designar el sitio donde es representada su obra, Shakespeare, en *Henry VI*, utiliza la expresión "*this wooden O*" -"esta O de madera"- . De hecho, todos los teatros isabelinos se construían siguiendo un patrón que podemos resumir como sigue:

- un cilindro de 25 a 30 metros de diámetro, vaciado de su centro (la O de Shakespeare)²;

- alrededor del centro, una corona exterior cubierta de un techo, tres niveles de galerías para los espectadores sentados;

- en el centro, la parte vacía a cielo abierto, ocupada por el espacio de representación y los espectadores de pie.

El origen de la "O de madera" es complejo. La simbología del círculo, en muchas civilizaciones, remite a la idea de divinidad, de perfección, de eternidad. Lo hemos visto en el caso del teatro griego y luego en la Edad Media. Durante el Renacimiento, Alberti³ postulaba nueve formas para las iglesias, nueve polígonos inscritos en un círculo.

Más allá del recuerdo lejano del círculo como forma simbólica y metáfora del mundo -por correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos³-, la arquitectura del teatro isabelino tiene sin duda su origen en un pasado más cercano: antes de disponer de edificios destinados exclusivamente a la representación de los textos dramáticos -es decir,

1 *Henry VI*, prólogo, v. 13.

2 Las excavaciones arqueológicas recientes mostraron que los teatros isabelinos estaban contruidos, en realidad, a partir de un plano poligonal. La apariencia general del edificio era cilíndrica.

3 Acerca de los orígenes simbólicos, religiosos, mágicos o ligados al hermetismo de la forma circular del teatro, véase YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, traducido del inglés por Daniel Arasse, París, Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1975; primera publicación en inglés: *The Art of Memory*, 1966.

antes de 1676- los actores ingleses del siglo XVI, para interpretar su repertorio, se instalaban en los patios de las posadas o en arenas construidas en la periferia de las ciudades, destinadas a combates de animales. La arquitectura del teatro isabelino guardaba el recuerdo de esto en las galerías escalonadas y en el vacío central donde se codeaban actores y espectadores. A su vez, la forma circular era una herencia -o tal vez una referencia irónica- del tiempo en el que los actores se presentaban en arenas construidas para los combates de gallo, de perros y de osos. En *Enrique V*, Shakespeare alude a esta circunstancia: en su primeras palabras al público y con una muy retórica falsa modestia el coro emplea la expresión *cock-pit* para designar el teatro.

Estas filiaciones cruzadas llevaron a la construcción de un espacio propiamente teatral para las representaciones públicas. Vimos en el capítulo anterior que el teatro *a la italiana* era el resultado de una serie de búsquedas y de tanteos y que se fue elaborando entre finales del siglo XV y comienzos del XVII. El principio *a la italiana* estaba presente en Inglaterra en tiempos isabelinos, tanto en los espectáculos como en la corte. Había sido desarrollado principalmente por Íñigo Jones⁴ a su regreso de Italia, donde se había formado bajo el ala de Palladio⁴. El teatro isabelino, por su parte, parecía haber encontrado su forma plena con muchos menos sobresaltos: parecía haber surgido sin esbozos anticipatorios y no haber necesitado retoques de ningún tipo. Esta diferencia importante en la génesis de las dos formas teatrales se explica probablemente por una diferencia radical en su principio: el teatro *a la italiana* fue pensado, por un grupo de arquitectos/teóricos humanistas, para una élite; el teatro isabelino fue inventado por un público más amplio, por autores/actores que ponían ellos mismos en práctica su forma de pensar, "*as they have alreadie used and studied*", según las palabras de la propia reina.

El primer teatro isabelino fue construido en los suburbios al norte de Londres, por y para la compañía de John Burbage⁴, en 1676, dos años después de que le hubiera sido otorgada la protección oficial⁴ de la reina. Fue bautizado, con elocuente concisión, *The Theatre*. La palabra que se empleaba, en la Inglaterra de aquel tiempo, para designar a los teatros, era más bien *playhouse*. La elección de *theatre* no era, pues, ni inocente ni azarosa: *theatre* pertenece a un campo léxico de origen greco-romano, claramente alejado de las referencias anglosajonas habituales en esa materia. Al optar por este término, Burbage eligió una referencia erudita y humanista, con miras a darle a su *métier*, a su compañía, a sus autores y a su público "cartas de nobleza": en Inglaterra también la Antigüedad greco-romana constituía una referencia. El primer teatro isabelino no fue obra de un arquitecto sino que se trató, claramente, de un trabajo colectivo, resultado de una práctica, de las experiencias y reflexiones de Burbage y su compañía. Un arquitecto único hubiera dejado, seguramente, rastro escrito de su trabajo -croquis, bosquejos, esbozos...- como lo hicieran los arquitectos italianos. Este tipo de documentación no existía sin duda tampoco en los tiempos en que el teatro isabelino se iba construyendo: de ahí que subsistan aún hoy numerosas vacilaciones y dudas en cuanto a ciertos aspectos de ese teatro.

4 Shakespeare entró en la compañía de Burbage cuatro años más tarde, en 1680, cuando llegó de Stradford.

Los historiadores se ven obligados a formular meras hipótesis que, en muchos casos, no podrán ser demostradas jamás.

El éxito creciente de los teatros inquietó a las autoridades de la ciudad, que temían las grandes concentraciones de personas, los desórdenes eventuales que estas podían acarrear y la rápida propagación de epidemias de peste, favorecidas por la promiscuidad⁵. Por este motivo, entre 1580 y 1599, las distintas compañías fueron alejándose de Londres e instalándose en suburbios como Southwark, fuera de la jurisdicción de los Lords-intendentes. A comienzos del siglo XVII, Londres tenía, para sus 200 000 habitantes, diez teatros similares, construidos todos en las afueras de la ciudad: The Theatre (1576), Newington Butts (1576), The Curtain (1577), The Rose (1587), The Swan (1595), The Globe (1599, reconstruido gracias a la ayuda financiera aportada por Jacobo I^o luego del incendio de 1613), The Fortune (1600), The Boar's Head (1600), The red Bull (1604) y The Hope (1614). Había igualmente representaciones teatrales en el interior de Londres, en algunos teatros cubiertos como The Blackfriars o The Cockpit; y, hasta 1595, en algunas posadas: Bel Savage Inn, Cross Keys Inn o The Bell Inn. Estos teatros eran siempre descritos como *suntuosos, magníficos, espléndidos*.

2. El espacio de la representación

El modelo italiano, como hemos visto, se basa en una separación entre realidad y ficción, y en la ilusión de realidad generada por efectos visuales, a partir del uso del cuadro y de la perspectiva. En el pensamiento isabelino, el principio que une a la sala con la escena, es decir, la realidad con la ficción, está en los antípodas del principio italiano. Esta diferencia en los modelos de representación tiene, desde luego, un correlato en el uso del espacio.

Se conoce la arquitectura del teatro isabelino mucho y poco a la vez. Por empezar, todos los teatros mencionados fueron destruidos, entre 1642 y 1644, por los puritanos por orden del Parlamento. Quedan, de todos modos, algunas descripciones realizadas por viajeros, grabados de Londres, algunos dibujos, así como los frontispicios y las viñetas que ilustraban las ediciones de las obras. Pero, aunque todos ellos dan informaciones valiosas de estos teatros, lo cierto es que todavía quedan muchas preguntas sin contestar.

El público

Existe un solo dibujo contemporáneo a la construcción de los primeros teatros públicos isabelinos (véase la ilustración 11, p. 87). Este croquis representa el interior del Swan. Su descubrimiento, en 1880, permitió confirmar algunas hipótesis pero dejó muchas otras en suspenso. Por otra parte, la interpretación del dibujo es compleja: no se trata de un documento de primera mano sino de una copia -o una interpretación de una descripción-

⁵ Las principales epidemias de peste, que dejaron cerca de cien mil muertos, tuvieron lugar en 1564, 1593, 1603 y 1623.



Ilustración 11.

Dibujo de Van Buchel, según De Witt, que representa el interior del Swan, 1696. El original se encuentra en la biblioteca de la Rijksuniversiteit, Utrecht.

ejecutada en 1596, un año después de la construcción del Swan, por un erudito holandés, Arend Van Buchel, a partir de un dibujo o relato de De Witt, un viajero holandés.

Este dibujo muestra los tres pisos de galerías dispuestas en corona que vienen a rodear, como el engaste de un anillo que engarza una piedra preciosa, la parte del teatro a cielo abierto⁶ reservada a los actores y al público que estaba de pie. Los teatros isabelinos podían recibir de mil a tres mil espectadores y tal vez más, para las obras exitosas, si creemos lo que dice al respecto un observador de aquel tiempo, Thomas Dekker:

Sus teatros humeaban cada tarde por el aglutinamiento de la muchedumbre maloliente. Tal era el vapor de su aliento fuerte que, al salir, tenían todas las caras rojas, como si se las hubieran hecho hervir.

En *Le Globe, le théâtre shakespeareien reconstruit*, Londres, Spinney Publications, 1998, p. 42.

En las galerías, al igual que en el patio de butacas, los espectadores rodeaban a los actores, en casi 260°. Si tomamos como referencia el plano de simetría del edificio, algunos espectadores estaban frente al escenario, otros de costado y otros veían la obra de tres cuartos para atrás.

Que el escenario estuviera cercado de esta manera tenía consecuencias en -¿o estaba dictado por?- la interpretación de los actores. El teatro a la italiana, por su configuración frontal, condujo a los actores a descuidar el volumen de su cuerpo y a "olvidarse" de su espalda, que directamente no se veía. Por el contrario, la arquitectura y los códigos del teatro isabelino tenían en cuenta la totalidad del volumen del cuerpo del actor -que se veía desde todas partes- así como la inscripción de ese cuerpo en el espacio de la interpretación. Como lo hacen aún hoy los intérpretes del kabuki japonés, los actores isabelinos trabajaban la elocuencia global del cuerpo, inclusive la "elocuencia de la espalda"⁷.

El escalonamiento y la distribución de los espectadores en la sala correspondía a la jerarquía social: el patio de butacas era para los de menor fortuna, las galerías -en particular, las del primer piso- para los de más fortuna. En el primer piso de galería había tres sitios privilegiados:

- por un lado, el palco del Señor (*my Lord's room*), en el eje de simetría del escenario, donde se instalaba la reina Isabel⁸ y, más tarde, los reyes o los benefactores oficiales de la compañía, cuando asistían a las representaciones públicas;

6 Las excavaciones arqueológicas mostraron que existía un sistema para recuperar y evacuar el agua de lluvia: el agua corría por el declive hasta el centro del espacio a cielo abierto, donde era recuperada en un tonel enterrado. Del tonel salían caños de evacuación hechos con troncos de árboles vaciados, que llevaban toda el agua a las alcantarillas y al Támesis, que estaba cerca de allí.

7 Expresión de Georges BANU, en *L'Acteur qui ne revient pas, Journées du théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, Colección "Folio/Essais", n° 225, 1993, p. 65. Primera edición Aubier, 1986.

- por otro, dos palcos para gentileshombres (*gentlemen's room*), de cada lado del tablado. La posición de estos palcos podrían hacernos pensar en los del rey y la reina en Francia pero conviene mencionar las diferencias que los separan: los dos palcos reales en el siglo XVII, en Francia, están situados en el cuadro de la escena, en el límite simbólico entre realidad y ficción: el poder del rey era, de este modo, visible y representado, y se lo incluía así en el sistema general de la representación (véase el capítulo 7). Por el contrario, los dos palcos para gentileshombres no se sitúan en una frontera simbólica sino que están insertos en la corona de espectadores, sin solución de continuidad. Un viajero, Thomas Platter, menciona que:

si [el visitante] desea sentarse sobre un almohadón en el lugar más cómodo de todos, desde donde no solo verá todo sino que será visto por todos, tendrá que pagar un penny suplementario en otra puerta.

No sabemos si Platter se refiere al palco de los Señores o al de los gentileshombres. Pero la imprecisión misma resulta interesante: constituye una confirmación suplementaria de que el espacio isabelino no era unívoco o rígido en su orientación. Se trata, después de todo, de un espacio cilíndrico, convergente y divergente ("vemos y somos vistos"), alrededor de un centro vacío ocupado, a la vez, por actores y espectadores.

Este rápido análisis de la repartición del público y de los lugares de privilegio permite discernir parte de la singularidad del teatro isabelino, en particular en lo referente a la consideración global del volumen. Esta organización espacial resulta difícil de imaginar para un espectador occidental de finales del siglo XX, todavía condicionado por la frontalidad heredada del teatro a la italiana que, por otra parte, el cine y la fotografía siguen poniendo en práctica.

La escena

A diferencia del teatro a la italiana, la escena isabelina no funciona como un plano sino que se despliega en volumen. El espacio central de interpretación está situado en el vacío central, en parte a cielo abierto. Se trata de un escenario rectangular, elevado a un metro y medio del suelo, que ocupa al menos la mitad del vacío central. En promedio, las dimensiones del escenario son de 12 a 15 metros de ancho por 8 a 10 metros de profundidad. Los espectadores se ubicaban en tres de los cuatro costados del escenario, puesto que el cuarto estaba adosado al anillo cubierto. Las representaciones se hacían generalmente por la tarde, lo cual no significa que la luz del día fuera la única fuente de luz empleada: se podía hacer uso de luces artificiales que, además de completar la iluminación, podían generar un ambiente particular. De hecho, las técnicas de iluminación del siglo XVI permitían variaciones de intensidad, de colores -mediante filtros-, de fuente y de dirección gracias a distintos mecanismos de ocultamiento.

En algunos documentos, el escenario, que De Witt llamaba *proscenium* y que los ingle-

ses llamaban *stage*, aparece cercado mediante una balaustrada, por ejemplo, en una viñeta que ilustra la primera página de *Roxana* de William Alabaster (edición de 1632) o la de *Messalina* de Nathaniel Ridchard (1640). La balaustrada es la materialización de una separación entre la escena y la sala, entre realidad y representación. Aparece en Francia en esa misma época en los decorados "con compartimientos" o "preclásicos" (véase el capítulo 7). En arquitectura y escenografía, una separación material es siempre signo de un umbral simbólico. Estas dos representaciones de balaustradas en escenas isabelinas parecen ser, sin embargo, excepcionales puesto que no hay registro de ellas en los teatros al aire libre o del tipo del Globe o de The Theatre. Por otra parte, se sabe que las dos obras cuya ilustración central da cuenta de una separación explícita entre la sala y la escena fueron representadas en teatros cubiertos y adentro de Londres, sin dudas en el Cockpit en el caso de *Roxana* y en el Salisbury Court en el de *Messalina*. Estas variantes en la relación sala/escena prueban, una vez más, que el código de representación del teatro isabelino no era uniforme a comienzos del siglo XVII. Por otra parte, pareciera que, en los teatros techados, al haber una mayor homogeneidad en los espectadores y un público más aristocrático que en los teatros a cielo abierto, ciertos préstamos al modelo italiano eran permitidos.

Una escena en tres dimensiones

El tablado estaba parcialmente cubierto por un calzadizo sostenido por dos columnas importantes de madera, pintadas "en falso mármol tan bien imitado que el más avezado de los espectadores podía ser engañado", señala De Witt en su diario. En el Globe de Londres recientemente reconstituido, las columnas miden 7,30 metros de alto y la distancia entre ellas es de 12,5 metros. La techumbre del calzadizo cubre, de un lado, dos tercios del escenario y, de otro, una construcción con pisos, adosada al anillo reservado a los espectadores. La parte interior de esta construcción servía de lugar oculto para los actores: allí se preparaban, se maquillaban, guardaban el vestuario y los objetos necesarios para la actuación. Van Buchel, a partir de las indicaciones de De Witt, la denomina *mimorum aedes*, es decir, "el templo [o la casa] de los actores"⁸.

Una de las fachadas de la "casa de los actores" es visible para el público y puede ser considerada como una suerte de muro de fondo de escena. En el dibujo de Van Buchel, que concuerda con otras descripciones de viajeros, se ve que el muro está atravesado por dos puertas en el nivel bajo y se transforma en galería en el nivel alto.

► Las puertas

El único dibujo contemporáneo a la construcción de los teatros isabelinos menciona, como vimos, dos puertas en la pared de la *mimorum aedes*. La pregunta que persiste es si algunas *minorum aedes* no tenían tres en el nivel del escenario. Para apoyar esta hipótesis, se recurre en particular a las didascalias. Pero, desgraciadamente, estas no pertenecen

8 De Witt señala igualmente que la *mimorum aedes* "se parece a la forma romana".

a los textos isabelinos originales: fueron agregadas posteriormente y, a veces, en ediciones lejanas en el tiempo con respecto a la primera representación de la obra. Las didascalias aportan, sí, precisiones sobre la tradición de la puesta en escena. Pero no constituyen una fuente enteramente confiable con respecto a la escenografía isabelina.

Se formularon otras hipótesis con respecto al tema, particularmente Frances Yates, que retoma una reflexión de Chambers:

Fludd nos muestra que había cinco entradas al escenario, tres a nivel del suelo y dos en un nivel superior, que daban a la terraza. Esto resuelve un problema que inquietó durante largo tiempo a los especialistas: pensaban que debía de haber más de cinco entradas, pero a nivel del piso no parecía haber suficiente lugar. Chambers formuló una hipótesis según la cual habría cinco entradas, que corresponderían a las cinco entradas del *frons scenae* de la escena antigua. Lo que vemos aquí [en el dibujo del teatro de *l'Ars memoriae* de Robert Fludd], es el motivo antiguo de las cinco entradas del *frons scenae*, adaptado al *frons scenae* de distintos niveles.

Frances A. YATES, ob. cit., p.375

Como no disponemos de otros documentos dibujados, ninguna de estas hipótesis podrá ser fehacientemente probada. En Londres, para la reconstrucción del Globe, los arquitectos adoptaron la solución de tres puertas a nivel del escenario y de la casa de los actores, completadas por otras dos entradas escondidas para el espectador, a nivel de la galería.

► La galería de la casa de los actores

Está situada en el primer piso de la casa de los actores. Las dudas son menos numerosas en este caso. Los historiadores están de acuerdo en cuanto a que la interpretación isabelina se desarrollaba en el espacio, y que la galería podía usarse cuando el texto y la acción implicaban una diferencia de niveles como, por ejemplo, la escena del balcón de *Romeo y Julieta* de Shakespeare o incluso para escenas de "acecho" desde la altura. También podía recibir a músicos e, inclusive, espectadores.

► El piso superior

Encima del calzadizo, la casa de los actores tiene un piso más. En el dibujo de Van Buchel, la cima del techo del calzadizo predomina junto con la cobertura de bálago del anillo de las galerías. El último piso de la casa de los actores, bien visible también desde fuera del teatro, sobrepasa generosamente el nivel del techo del anillo de galerías⁹.

9 La organización de la techumbre superior varía según los teatros y los grabados: la línea de juntura del techo o cumbrera puede ser simple y perpendicular al eje de simetría del teatro o doble y paralelo a este.

La fachada del piso superior tenía una o dos ventanas, donde podían asomarse los actores. En el dibujo de Van Buchel se ve, en una de las ventanas laterales, un músico-heraldo con trompeta. Tal vez Próspero, en *La Tempestad*, aparecía en una de estas ventanas y quizás por ello la didascalia-reza: Próspero aparece "en la cima" -"on the top"¹⁰. Si así ocurrió, el actor habrá resultado invisible para los otros actores pero bien visible para los espectadores como una figura superior, en todos los sentidos de la palabra: un verdadero mago bienhechor.

El interior del último piso servía sin duda también de camarín y como lugar donde se guardaba el vestuario o los elementos del decorado. Creemos -pero no tenemos prueba de ello- que probablemente se guardasen allí los elementos de la maquinaria para los efectos especiales.

Durante las representaciones, se izaba un estandarte en el techo de la casa de los actores: la representación era anunciada al exterior del teatro¹¹.

► El cielorraso

Situado debajo del colgadizo, el cielorraso era decorado suntuosamente, probablemente con estuco dorado a la hoja y pintado. En el Globe, en tiempos de Shakespeare, la decoración del cielorraso representaba una alegoría del mundo y del cielo, acompañada por la divisa latina "*Totus mundum agit histrionem*": "El mundo entero participa en la comedia". Para la reciente reconstitución del teatro, se pintó en el cielorraso un decorado que representaba la luna, el sol, el círculo del zodiaco y, en el centro, una nube ardiente. El cielorraso no resultaba visible para todos los espectadores: solo lo alcanzaban a ver aquellos que estaban instalados en el patio de butacas y los que estaban a los lados de la primera galería. Aunque sin tener pruebas irrefutables de ello, suponemos que el cielorraso con artesones que representaba el cielo se componía de ventanas móviles que podían abrirse para dejar pasar las apariciones de espíritus y fantasmas.

El cortinado

Otro elemento importante entraba en juego: el cortinado, que permitía los efectos de sorpresa que los ingleses llaman *discovery*. Hasta el descubrimiento del dibujo de Van Buchel, los historiadores pensaban que la pared de la *mimorum aedes*, además de las dos puertas, tenía una abertura más que daba a un espacio situado bajo la galería, llamado *inner stage*, donde tenían lugar las escenas íntimas u ocultas, como la escena en la cual Otelo mata a Desdémona. El *inner stage* podía ser visible o estar oculto detrás de un cortinado. Lo cierto es, sin embargo, que la existencia de un *inner stage* no ha sido probada en ningún texto isabelino. Por otra parte, la hipótesis de un escenario escondido bajo la galería de la

casa de los actores parece inconcebible porque hubiera traído graves problemas de acústica y de visibilidad: teniendo en cuenta la distribución del público a lo largo de 260° alrededor de los actores y de la estrechez del supuesto *inner stage*, las escenas actuadas allí solo hubieran podido ser escuchadas y vistas por un grupo muy restringido de espectadores.

No obstante esto, hay testimonios de la presencia de un cortinado (*curtain*) y de los efectos de sorpresa en algunos grabados y en algunas didascalias del siglo XVII que, aunque no pueden ser tomadas al pie de la letra, dan cuenta de ciertas costumbres de representación de la época. Tómese como ejemplo de esto el caso del *Fausto* de Marlowe¹² o de *Enrique VIII* de Shakespeare, donde -en la escena 2 del acto II- una didascalia indica: "El rey Enrique corre la cortina."

La hipótesis más generalmente aceptada, aunque aquí también sin demostración fehaciente, es la siguiente: un cortinado, sin duda colgado en el cielorraso del colgadizo, era tendido delante de la fachada de la casa de los actores, y permitía los efectos de sorpresa, el mostrar y el ocultar. El "telón" no servía entonces para esconder un *inner stage* sino la fachada de la casa de los actores, o una parte. En cuanto a la materia del cortinado, podía tratarse de un tejido, de un tapiz o de una tela pintada, como lo deja suponer alguna indicación visible en el frontispicio de *Messalina*.

La maquinaria

Los efectos con maquinaria, o efectos especiales, existían desde la Antigüedad. Habían sido utilizados en las representaciones litúrgicas de la Edad Media y también por los actores ambulantes para los efectos de magia. Los textos isabelinos incluyen siempre apariciones, desapariciones, decapitaciones y demás efectos espectaculares. No hay razón para creer que estos hubieran desaparecido o se hubieran dejado de usar en tiempos isabelinos.

► El foso

Numerosos dibujos y crónicas permiten afirmar la existencia de ventanas o puertitas sobre las tablas del escenario, para permitir la aparición de los poderes subterráneos, frecuentemente malignos. Vemos, por ejemplo, una ventana en la viñeta de *Messalina*, claramente dibujada, y ligeramente descentrada con respecto al eje de simetría del escenario. Podemos imaginar fácilmente que el espectro del padre de Hamlet apareciera por un lugar como ese.

En la escena 1 del acto IV de *Macbeth* (Shakespeare) hay algunas indicaciones precisas sobre apariciones: en la segunda visita de Macbeth, las brujas invocan a sus "amos" (v. 63) en estos términos: "*Come, high or low*" -"Ven, desde arriba o desde abajo" (v. 67). La información es muy valiosa porque nos es dada por el texto y no por una didascalia. Por otra parte, si las apariciones podían venir desde arriba o desde

¹⁰ Shakespeare, *La tempestad*, III, 3.

¹¹ Jean Nouvel retomó este principio en l'Opéra de Lyon: la representación es anunciada al exterior mediante la iluminación del techo de vidrio. La intensidad de la luz varía en función del número de espectadores que hay en la sala.

abajo, es que había una gran libertad de acción para el actor y un respaldo importante de maquinaria. En esta escena, como en *Ricardo III*, las apariciones se suceden unas a otras a un ritmo casi vertiginoso:

- Primera aparición: "*an armed Head*" - "una cabeza armada", 7 versos: 69-76, efecto de maquinaria y de magia por trucaje.
- Segunda aparición: "*a bloody child*" - "un niño ensangrentado", 4 versos: 78-81.
- Tercera aparición: "*a child crowned, with a tree in his hand*" - "un niño coronado, sosteniendo un árbol en su mano", 9 versos: 86-94.
- Cuarta aparición: "*a show of eight Kings [...]; Banquo's ghost following*" - "aparición de ocho reyes [...]; el fantasma de Banquo los sigue", 18 versos: 112 a 130.

Hay entonces doce apariciones-desapariciones en el espacio de 61 versos, es decir, de tres minutos, lo que nos hace suponer que había distintas ventanas en las tablas. Estas escenas de apariciones eran ansiosamente esperadas por el público que las vivenciaba con susto y algarabía.

► Las alturas

La maquinaria relacionada con la altura debía de situarse en los techos del último piso de la casa de los actores. La importancia del volumen indicado por los grabados permite suponer una maquinaria con tornos y tambores para los vuelos eventualmente complejos. Los actores, mediante maniobras y equipamiento desde lo alto, harían sus apariciones por las ventanas del colgadizo. Esta hipótesis parece plausible pero no ha sido aún verificada.

En la escena de la locura de *Ricardo III*¹², se puede contar la aparición y la desaparición de once fantasmas diferentes en sesenta versos (es decir, más de dos apariciones-desapariciones y aparición de un nuevo fantasma por minuto, un ritmo comparable al de los espíritus en *Macbeth*), lo cual supone una maquinaria importante en los techos: cada actor-espectro tenía su equipo autónomo; de lo contrario no hubiera habido tiempo, en sesenta versos, para intercambiar el equipo con otro actor.

El análisis de dos conjuntos de apariciones, en *Macbeth* y en *Ricardo III*, habla en favor de la hipótesis según la cual habría maquinaria por encima de la escena y puertas/ventanas en el escenario. No podemos descartar otra hipótesis: los espectros y los fantasmas podían no ser interpretados por actores visibles en escena sino por objetos (muñecos, velos, etc.) manipulados con una voz en *off*. En este último caso, la maquinaria sería poco importante, mínima, y las apariciones de los actores se harían por la galería o las ventanas altas de la casa de los actores.

¹² Shakespeare, *Ricardo III*, V, 5.

3. El código de representación isabelino: "*Play with your fancies*"¹³

Cuando pensamos, a *fortiori*, en una forma del pasado o muerta, como en el caso del teatro isabelino, una de las dificultades que se presenta es la de no caer en la tentación de interpretar la época pasada a la luz del filtro del presente. Este filtro nos impone un punto de vista, más allá de nuestra voluntad. Es imposible, desde luego, eliminarlo completamente porque nos construye, es nuestro lazo con el mundo, y no podemos ubicarnos más allá del tiempo.

El filtro de nuestra época podría definirse como lo hacemos a continuación: la historia de la representación es pensada todavía como un movimiento de progreso; por el momento, la etapa última de la evolución sería la imagen antropocéntrica, la que más se parece a la visión del ser humano. La hemos heredado de los italianos del Renacimiento, se ha vuelto omnisciente, a pesar de ser y de haber sido fuertemente cuestionada. Es este filtro, por ejemplo, el que llevó, a comienzos del siglo XX, a la no comprensión del arte abstracto. Es este mismo filtro el que permitió que aflorara, en la historia del teatro, un juicio de valor muy difundido según el cual existiría cierta "torpeza" en el decorado del teatro griego, medieval o en el de la representación isabelina. Vivimos ahora en un código de redundancia entre la imagen en perspectiva y la palabra: una solo puede ser comprendida a partir de la superposición de la otra.

Lo visible dominado por lo imaginario

Como toda representación, como todo lugar de representación, la arquitectura-escenografía del teatro isabelino es la expresión de una concepción del mundo, de la relación simbólica que establece con el mundo el autor de la representación... se trate de un arquitecto, de un escenógrafo, de un escritor, de un actor o incluso del rey. Incluyo al rey en la enumeración de los autores de la representación porque, como la historia lo demuestra, no hay sistema de representación fuerte sin poder simbólicamente fuerte.

La idea italiana según la cual la representación teatral se construye alrededor de una ilusión que se parece a lo visible -es decir, a partir de un *trompe-l'œil*- es enteramente extraña a la concepción isabelina. Una primera prueba de ello, si es que resulta necesaria, nos es dada por el hecho de que los roles femeninos eran interpretados por hombres, inclusive en el caso de las actrices protagónicas. Otra prueba podría ser la ausencia absoluta de imágenes de actores en escena: contrariamente a lo que ocurría con el teatro a la italiana, el dibujo no servía aquí ni para construir un proyecto de espectáculo ni para dar cuenta de él. La imagen dibujada no existía en ningún sentido.

El pensamiento y la práctica del teatro isabelinos tenían otras referencias, distintas del

¹³ Shakespeare, *Enrique V*, III-Prólogo, v. 7: "Jueguen con sus invenciones". La palabra "*fancies*" parece apropiada por su sentido abierto, que la pone en relación con los conceptos de imágenes, ideas, imaginación, fantasías, envidias, etc.

parecido y el verosímil visual, y alejadas pues de nuestro pensamiento contemporáneo, en gran parte heredado del Renacimiento, según el cual lo real se confunde todavía con lo visible que se asemeje a la visión humana. La parte visual del teatro isabelino no buscaba superponerse al texto mediante el criterio de la semejanza -salvo, quizás, en el caso del vestuario. Podemos, de hecho, citar una descripción contemporánea al incendio del Globe durante una representación de *Enrique VIII* de Shakespeare, en 1613:

Los actores del rey presentaban una nueva obra llamada *All is true* que mostraba los momentos centrales de la vida de Enrique VIII, en una representación notable por los elementos grandiosos y majestuosos, que se manifestaban hasta en los tapices que decoraban el escenario; guardias con sacos bordados, caballeros de la Orden con su *Georges* y su jarretera, y así todo el resto [...]

Henry WOTTON, *Reliquae wottonianae*, 1671. Citado en Frances A. YATES, *Les dernières pièces de Shakespeare*, París, Belin, p. 67.

La descripción indica que la magnificencia visual estaba en relación con el vestuario. Si el decorado hubiera presentado otros elementos "grandiosos y majestuosos" aparte de los tapices, el autor los hubiera mencionado. Para conmover al espectador, el teatro isabelino utilizaba otros medios distintos de los efectos visuales descriptivos, por ejemplo: la voz, el cuerpo del actor, el ritmo y también una interpelación a lo imaginario, a las invenciones ("fancies").

Las intervenciones del coro en *Enrique V* de Shakespeare ofrecen un ejemplo claro de la referencia constante a la imaginación del espectador, considerada como un componente imprescindible de la representación. La interpelación al espectador comienza con el descrédito retórico al sitio teatral ("this unworthy scaffold, this cockpit, this wooden O" - "este escenario indigno, esta arena de combate de gallos, esta O de madera") y a los actores ("the fat unraised spirits" - "estos espíritus groseros, sin elevación alguna"), que justifica la interpelación permanente a la imaginación del espectador, formulada en los términos que siguen:

Pero, ilustres gentes, / perdonen a los espíritus sin vuelo que se han atrevido/ a traer a este indigno tablado un tema tan fastuoso./ ¿Puede este gallinero contener los vastos campos de Francia?/ ¿O podemos hacer entrar en esta O de madera/ los cascos que aterraron el aire de Agincourt?/ Oh, perdonen: ya que un número garabateado puede/ representar en poco espacio un millón,/ permítanos que, como cifras de esta gran cuenta,/ actuemos sobre las fuerzas de su imaginación./ [...] Completen nuestras imperfecciones/ con sus pensamientos: dividan a un hombre en mil partes/ y construyan un poderoso ejército imaginario./ Cuando hablemos de caballos, piensen que los ven. [...]

SHAKESPEARE, *Enrique V*, Prólogo al acto I. [pp. 17-18, traducción de Elvio Gandolfo, Bogotá, Norma, 2000].

Los llamados a la capacidad de imaginación del espectador son reiterados por el coro en el comienzo del acto III:

Así, con alas de imaginación, vuela nuestra rápida escena/ con movimiento no menos veloz que el vuelo/ del pensamiento. Supongan que han visto [...] Jueguen con la fantasía/ [...] Sigan siendo amables/ y completen nuestra actuación con su mente.

Ibid., III-1, pp. 65-66.

Al final, el simple llamado puede convertirse en un imperativo, más complejo y radical todavía, como en la intervención del coro en el comienzo del acto II de *Enrique V*:

El rey ha partido de Londres, y la escena/ se traslada, caballeros, a Southampton. / Allí está el teatro ahora, allí deben sentarse ustedes [...].

Ibid., II-1, p. 38.

Aquí, según las órdenes del coro, parece haber una superposición del lugar de la acción dramática (*scene*) y del lugar de la representación (*playhouse*): si la acción se desplaza, el espectador debe (*must*) seguir ese desplazamiento, con el pensamiento, pero también materialmente (*There must you sit*). Estos tres versos parecen indicar que, gracias al trabajo del pensamiento y de la imaginación, la separación entre la ficción y el espectador se reduce, desaparece, como si el espectador, por el hecho de haber entrado a un teatro, hubiera ingresado también en la ficción.

Retórica del discurso y retórica de lo visible

Si bien hay preponderancia de lo relatado por sobre lo mostrado, existe también una correlación fuerte entre lo textual y lo visible. Pero esta correlación no tiene que ver con el criterio de identidad, con reproducir visualmente aquellos lugares, acciones o acontecimientos que el texto describe. Para ayudar a comprender mejor cuál es la naturaleza de esta correlación isabelina entre lo dicho y lo mostrado, analizaré primero dos ejemplos de Shakespeare acerca del cielo.

En *El mercader de Venecia*, Lorenzo le dice a Jessica:

Mira, el parqué del cielo está incrustado de discos de oro resplandecientes

El mercader de Venecia, V, 1, v. 58-59

La misma imagen aparece en una confidencia de Hamlet a Rosencrantz y Guildenstern:

[...] mirad el firmamento, esa techumbre espléndida, majestuosa, agitada por llamas de oro [...]

Hamlet, II-2, p. 85 [Trad. Cast.: L. Astrana Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1959]

En los dos ejemplos, Shakespeare utiliza una figura retórica para jugar, a la vez, con el sentido literal y el sentido que Pierre Fontanier llama *sentido espiritual*¹⁴. La figura utilizada en este caso es una sinécdoque, cuya definición podemos recordar aquí:

Los tropos por conexión consisten en la designación de un objeto [aquí el cielo, el firmamento, etc.] por el nombre de otro objeto [aquí, el cielorraso pintado del teatro] con el cual forma un conjunto, un todo, o físico o metafísico, donde la existencia o la idea de uno se encuentra comprendida en las del otro. Es esto lo que se denomina sinécdoque.

Pierre FONTANIER, ob. cit. pp. 87 y 90

Podemos agregar que la sinécdoque empleada aquí es la llamada "sinécdoque de materia":

Es aquella mediante la cual se designa una cosa [el cielo, el firmamento] por el nombre de la materia de que está hecha [cielorraso con discos de oro].

Ibid., p. 90

Conviene subrayar el paralelismo que existe entre la construcción del texto y la de la arquitectura del teatro isabelino. La organización retórica del texto y la de la arquitectura-escenografía se superponen, casi palmo a palmo:

- en el texto, una descripción literal adquiere un sentido espiritual, por medio de la sinécdoque, figura de la retórica del discurso;

- en la arquitectura-escenografía, un cielorraso pintado, de madera, de estuco, de oro, adquiere el mismo sentido espiritual, por intermedio de una sinécdoque parecida, que llamaré una figura de la *retórica de lo visible*.

El actor describe literalmente lo que ve y lo que también ve el espectador -un cielorraso pintado, etc.- Guiado por la doble retórica, la del discurso y la de lo visible, el espectador pasa al sentido espiritual, sin la intermediación -necesaria en el teatro a la italiana- de una representación ilusoria, en *trompe-l'oeil*.

Podemos citar otros ejemplos de puesta en práctica de la *retórica de lo visible*. En efecto, la representación isabelina de un bosque por medio de un árbol, o de una armada por medio de algunos actores, se relaciona con una figura retórica muy cercana a la utilizada en el ejemplo anterior: la sinécdoque de la parte. Esta figura consiste en "tomar una parte

¹⁴ "[...] por espiritual entendemos aquí prácticamente lo mismo que por *intelectual*, y no lo mismo que *místico* como se lo cree comúnmente", en Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, introducción de Gérard Genette, París, Flammarion, colección "Champs" n° 15, 1995, p. 59.

del todo por el mismo todo, que golpea tan fuerte al espíritu por medio de esa parte, que por momentos creemos verla solo a ella"¹⁵.

De este modo, cuando el coro de *Enrique V*, para ayudar al espectador a que se imagine la batalla de Agincourt, le aconseja que "*divida un hombre en mil*", recurre a una sinécdoque, aquí la figura retórica de lo visible, que lleva al espectador de una visión literal (un actor) a una visión espiritual (mil soldados).

En síntesis, el espacio teatral isabelino es un espacio circular, encerrado en sí mismo y abierto al cielo a la vez, radiante y convergente, en el cual la representación se desarrolla en volumen. Pone en juego una imbricación compleja entre la realidad del espectador y la ficción de la representación. Ofrece una multitud de puntos de vista posibles -en sentido material y en sentido figurado. La lectura de la escenografía nos conduce a interrogarnos y, a la vez, a comprender mejor, cómo procedía la representación isabelina, donde el desarrollo en volumen de la actuación y del público era, al mismo tiempo, el signo y el reflejo de una concepción espiritual y metafísica. Frances Yates, en *L'art de la mémoire*, resume como sigue los problemas que surgen de la relación entre materialidad y espiritualidad en el teatro isabelino:

La escena shakespeariana, ¿constituye una transformación renaciente y hermética de la antigua escena religiosa? Sus niveles [...], ¿constituyen una presentación de la relación de lo divino con lo humano vista a través del mundo bajo su triple forma? El mundo elemental subceleste sería entonces el escenario cuadrado sobre el cual el hombre interpreta sus roles. El mundo celeste circular está suspendido sobre su cabeza; [...] es la "sombra de las ideas", el vestigio de lo divino. Encima de los cielos debía encontrarse el mundo supracelste de las ideas [...].

Frances A. YATES, ob. cit., pp. 390-391.

El teatro isabelino se pensaba a sí mismo como el "espejo de la naturaleza", según la expresión de Shakespeare. Pero, en el marco de este pensamiento, el efecto espejo, es decir, la *mimesis*, parte del texto y por lo tanto del actor. Hamlet, por ejemplo, se dirige a los actores en estos términos:

"No sean tampoco demasiado tímidos; en esto vuestra propia discreción debe guiarlos. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así, servir de espejo a la naturaleza."

Hamlet, III-2, *Ibid.* p.72.

¹⁵ *Ibid.* p. 87.

El efecto espejo no se obtiene entonces a partir de la vista sino del verbo y de proferirlo: Hamlet les da a los actores una clase de declamación retórica y no una explicación sobre el espacio, el vestuario, el decorado.

La parte textual y la parte visible de la representación ponían en juego una sola y misma forma, conjugada en modos diferentes: la retórica del discurso por un lado y la *retórica de la imagen* por otro. El espejo que es ese teatro envía una imagen de la realidad. Pero, para el teatro isabelino, esta imagen no es del orden de lo visible sino de lo imaginario. Es una imagen mental, interna, espiritual, que el espectador construye por intermedio del texto proferido, respirado, encarnado, y a partir de la arquitectura y de la escenografía.

7

El decorado en Francia en el siglo XVII

En Francia, la segunda mitad del siglo XVI es, para el teatro, un período de grandes mutaciones que se traducen en una relativa somnolencia de la práctica¹. He aquí algunos signos de esa época:

- prohibición de los misterios* en París, por un fallo del parlamento de 1548;
- desconfianza de los regidores o de los parlamentos de provincia con respecto a las compañías ambulantes que les pedían permiso para presentarse ante el público a cambio de una paga;
- desinterés manifestado en la corte, particularmente por Catherine de Médicis, con respecto al teatro francés y a los nuevos géneros que comienzan a definirse, como la tragedia.

Se señala el año 1629 como la fecha que pone fin a este período de búsquedas y de transición. Es el año en que Richelieu es nombrado ministro de Estado: el teatro es, para él, uno de los instrumentos necesarios para la implementación de un poder centralizado. Y, además, en 1629, el Concejo del rey pone fin al monopolio de los Confrères de la Passion y se establecen contratos de tres años para los actores al servicio del rey. Apoyada por la monarquía, la vida teatral se desarrolla nuevamente.

El hecho teatral solo existe en el presente del encuentro entre el público y los actores; ninguna forma teatral ha logrado fijarse definitivamente y ninguna puede ser reducida a un conjunto finito de elementos. Para comprender la escenografía en los períodos denominados "barroco" y "clásico"², me pareció importante retomar, dentro de la abundancia y la diversidad que caracterizaron las experiencias teatrales del siglo XVII francés, tres grandes formas principales:

¹ El teatro que se practicaba en el colegio constituye una excepción. Pero, en este caso, el teatro era considerado como un ejercicio pedagógico y se dirigía a un público restringido y selecto.

² Los términos "barroco" y "clásico" aparecen entre comillas porque su sentido no es unívoco y esta situación genera equívocos y hasta polémicas. "Barroco", por ejemplo, fue utilizado en 1860 para designar una corriente artística, por BURCKHARDT, en su obra *Der Cicerone* (Basilea, 1860, 3 vols). Este término, como toda denominación posterior al movimiento que designa, está marcado por el juicio y el pensamiento de la época que la inventó.

- el decorado en compartimentos de la primera mitad del siglo;
- el decorado de las fiestas reales y obras con efectos especiales;
- el palacio a voluntad o decorado de la tragedia clásica.

En el siglo XVII, en Occidente, ya habían sido inventados los diversos tipos "canónicos" de representación y de escenografía teatral. Algunos, como el teatro isabelino, desaparecieron brutalmente. Otros se fueron reproduciendo, combinando o declinando y sobrevivieron bajo formas diferentes, con préstamos, reinterpretaciones, resurgimientos.

1. El decorado con compartimentos

Un espacio rectangular para un teatro "laico"

A partir de finales del siglo XVI, el teatro cortó los lazos que lo ataban a la religión: deja de estar al servicio de la manifestación del Verbo como en el medioevo y se convierte en representación de una ficción que busca, con mayor o menor énfasis, una conformidad con lo real o lo verdadero, para retomar un término muy en boga en el siglo XVII. El espacio será portador, desde luego, de esta laicización del teatro.

Salvo algunas raras excepciones -como la ópera de inspiración italiana-, el teatro francés no posee, en el siglo XVII, ningún espacio específicamente teatral. El teatro se manifiesta en lugares prestados como los *jeux de paume* (canchas de pelota), los salones, los patios de los castillos, los hoteles particulares y, provisoriamente, algunos jardines. Los espacios donde se instala ya no son circulares sino rectangulares. Simbólicamente el rectángulo, como el cuadrado, remite a una dimensión terrestre y temporal y constituye así una suerte de antítesis de lo trascendente³.

El ejemplo de los decorados del Hôtel de Bourgogne

Le Mémoire de Mahelot⁴, suerte de cuaderno de puesta en escena acompañado de croquis, da una idea bastante precisa de los decorados de las piezas llamadas barrocas o preclásicas, presentadas particularmente en el Hôtel de Bourgogne. Antigua cancha de pelota transformada en teatro, la sala del Hôtel de Bourgogne medía aproximadamente 33 metros de largo por 10 de ancho (véase la ilustración 12, pp. 106-107). De su antigua función, había conservado el lugar para los espectadores, en palcos escalonados, sobre tres lados del rectángulo. El espacio reservado originalmente a los jugadores de pelota había sido fragmentado: un tercio había sido elevado y servía de escenario. Los dos ter-

³ Véase la simbólica del espacio de la iglesia medieval: la nave, rectangular, se reserva a los fieles mientras que la cabecera o ábside, construida a partir de un círculo, es inaccesible al profano.

⁴ Para la edición crítica, véase la bibliografía, H. LANCASTER y P. PASQUIER. *Le Mémoire de Mahelot*, redactado a partir de 1634, ofrece la lista de elementos del decorado y de los accesorios, a veces también del vestuario, de 192 obras de teatro, así como 47 croquis de decorado.

cios restantes -más abajo, de ahí que se lo llamara *parterre* (literalmente, por tierra)- eran ocupados por espectadores de pie.

El escenario -que entonces se denominaba *teatro*- del Hôtel de Bourgogne medía de 7 a 8 metros de apertura por 6 a 7 de profundidad. En este espacio de dimensiones modestas, el decorado para cada pieza representaba tres o cinco o, excepcionalmente siete lugares diferentes, ofrecidos a la vista al mismo tiempo, durante toda la duración de la representación.

He aquí dos ejemplos de descripciones de Mahelot:

Clitophon, de Mr du Ryer⁵,

En el medio del teatro, un templo soberbio, que sirve en el acto V, es lo más lindo del teatro, enriquecido con hiedra, oros, balaustres, columnas, un cuadro de Diana en medio del altar, dos candelabros con velas. A un lado del teatro, una prisión con su torre redonda: las rejas son grandes y bajas para que se pueda ver a los prisioneros. Al lado de la prisión, hace falta un lindo jardín espacioso con balaustres, flores y vallados. Del otro lado del teatro, se necesita una montaña elevada; sobre esta montaña, una tumba, un pilar, una picota y un altar de roca y plantas. Que sobre la piedra se pueda subir delante del pueblo. Al lado de la roca, un mar, media embarcación.

Hay, en este caso, cinco lugares distintos. El mar, al lado de la roca, debía de estar representado a partir de un procedimiento ilusionista a la italiana, por una sucesión de telas pintadas, clavadas sobre planos verticales, dispuestos frontalmente sobre el escenario⁶. La "media embarcación" podía salir de las bambalinas y desplazarse entre las olas. Mahelot precisa "media", porque solo una cara de la embarcación era visible, en la medida que el desplazamiento era paralelo al cuadro. Se trataba aquí de uno de los procedimientos más empleados para dar la ilusión, en una escena de teatro, del barco y el mar.

A continuación, otra descripción de Mahelot (véase la ilustración 12):

Para las *Occasions perdues*, obra de Monsieur Rotrou⁷.

Hace falta, en medio del teatro, un palacio con jardín, donde haya dos ventanas enrejadas y dos escaleras donde hay amantes que se hablan. En una punta del teatro, una fuente en un bosque y, en la otra punta, una ruina en un bosque. Para el primer acto hacen falta unos ruiseñores. En el tercero y el quinto, que aparezcan

⁵ *Clitophon*, tragicomedia de DU RYER, representada por primera vez en 1628 o 1629.

⁶ Esta "manera de hacer aparecer el mar" es descrita por SABBATTINI en el capítulo 28 del libro segundo de su *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ravena, 1638; reedición con traducción francesa de Maria y Renée Canavaggia y Louis Juvet, introducción de Louis Juvet, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942. Los capítulos 31 a 33 explican cómo hacer aparecer embarcaciones.

⁷ *Les Occasions perdues*, tragicomedia de ROTROU (1609-1660), representada por primera vez en 1633.

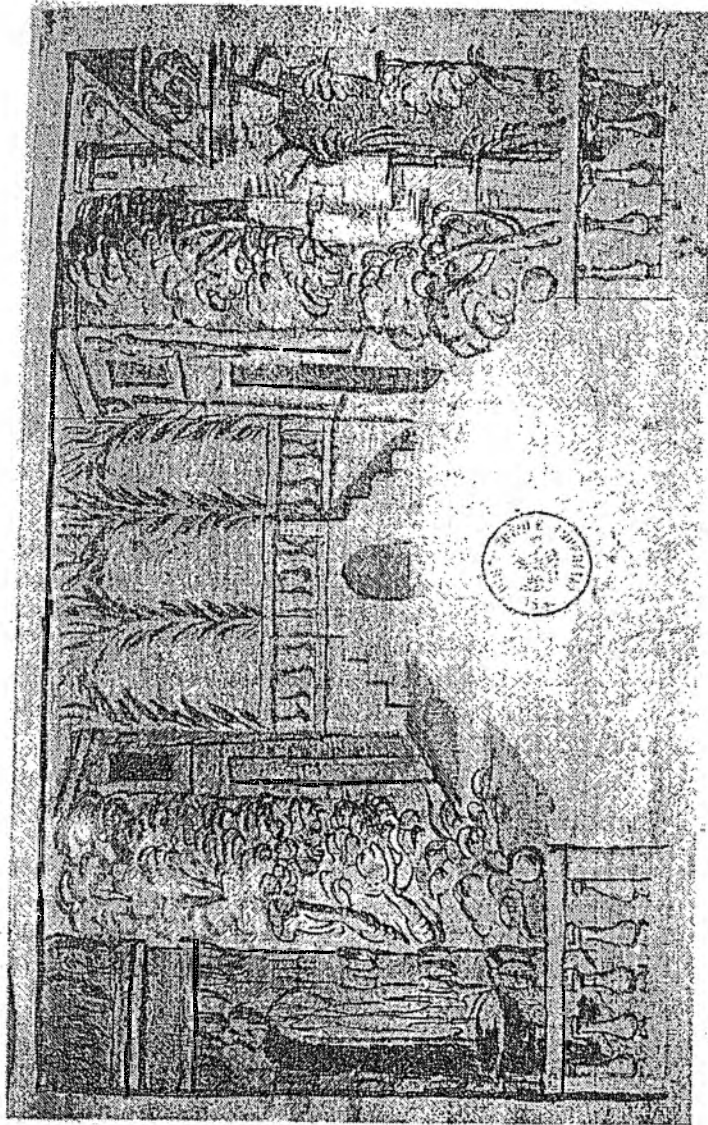


Ilustración 12a.

Les occasions perdues de Rotrou, un decorado con compartimentos en el Hôtel de Bourgogne en 1633.

Croquis de Laurent Mahelot.

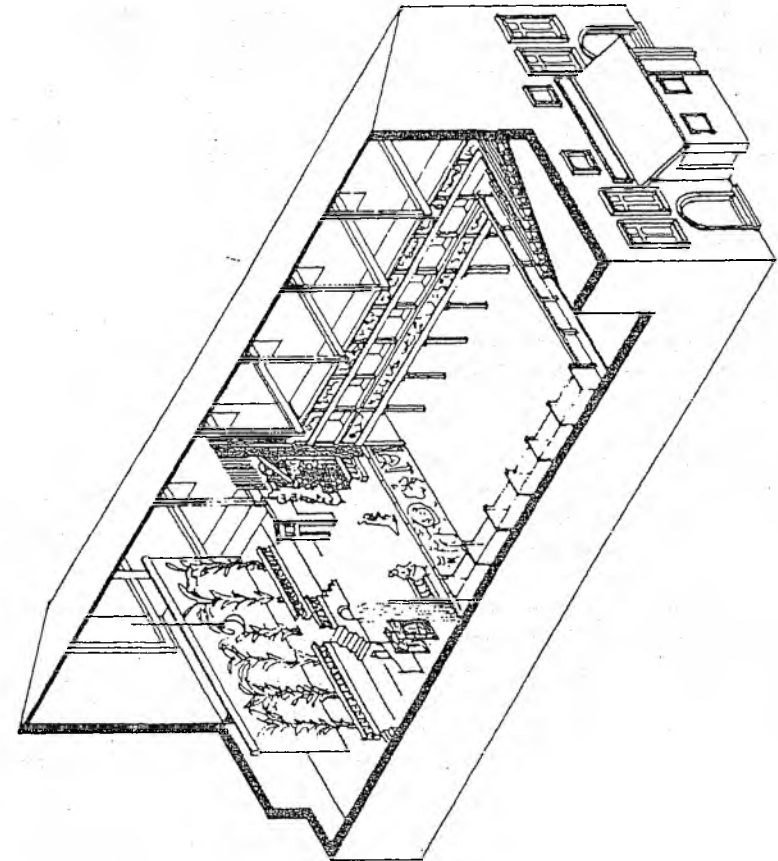


Ilustración 12b.

Vista axonométrica y propuesta para la restauración (primera mitad del siglo XVII) de la sala y de la escena del Hôtel de Bourgogne, con el decorado de *Occasions perdues*. La fachada y la construcción baja, que servían para la recepción y la venta de entradas, fueron restauradas a partir de un dibujo de finales del siglo XVII, conservado en la Biblioteca de l'Opéra, París.

Dibujo de Dominique Leconte.

la noche, una luna y estrellas. Rodelas, dardos, floretes; antorchas de cera con antorchas de plata u otras, poco importa. Pero hace falta también un anillo de oro y una casaca de lacayo.

El croquis de Mahelot corresponde a la descripción del decorado. La "noche que se hace aparecer" era, presumiblemente una tela pintada que se extendía de un lado y de otro del escenario y que podía ocultar algunos elementos del decorado.

Este tipo de escenografía se denomina "decorado con compartimentos": la escena está dividida en compartimentos, es decir, en elementos distintos que corresponden, en cada caso, a uno de los lugares de la acción.

► La herencia de la Edad Media

El uso del espacio debe ser puesto en relación, al menos en parte, con el principio utilizado en el medioevo para las mansiones: en los dos casos, por ejemplo, la caracterización del lugar se hace mediante alusiones: un elemento "parecido" sirve de punto de partida al imaginario del espectador.

Como en el teatro medieval, y como en el isabelino, el lugar está mayormente representado por una figura de la retórica de lo visible, la sinécdoque de la parte: la representación de una parte del lugar corresponde al lugar en su conjunto, y suscita en el espectador el paso imaginario del sentido literal al sentido figurado de lo visible.

Del mismo modo, como en las mansiones, el actor y su palabra caracterizan el lugar: los compartimentos, en efecto, eran demasiado diminutos como para que los actores interpretaran allí el conjunto de la escena. Para marcar los cambios de lugar, empezaban una escena en uno de los compartimentos, o delante de ellos, en función de los imperativos de la acción, y continuaban la escena en la mitad del escenario: el vacío central del escenario, como en las mansiones del medioevo, cambiaba de función con cada cambio de lugar anunciado por el texto.

En el caso de los elementos heredados de la Antigüedad que pudieron haber incidido en el decorado "con compartimentos", tal vez convenga que nos interroguemos acerca de las balaustradas situadas en el frente del escenario.

Estas balaustradas, de un metro de altura aproximadamente, ocupaban prácticamente un cuarto del tablado del lado derecho y otro cuarto del lado izquierdo⁸. El lado de atrás de estas balaustradas era invisible al espectador y servía para la iluminación de la sala: se disimulaban allí velas, quinqués o lámparas de aceite.

⁸ Para tener una representación clara de la balaustrada en el frente de la escena preclásica conviene ver, en particular, un grabado de Abraham BOSSE, *Turlupin, Gaultier-Garguille et Gros Guillaume en action*, Paris, BNF.

En las proporciones y en la construcción, esta balaustrada de la escena preclásica se parece mucho a otra frontera simbólica: el cancel* de las iglesias. El cancel está ubicado, al igual que la galería que separa al coro del trascoro o el iconostasio*, en el límite de la nave y el coro. ¿Puede pensarse la balaustrada del Hôtel de Bourgogne como un recuerdo lejano y olvidado del cancel, como un resabio -vaciado de su sentido primero- del tiempo en que la escena era un lugar sagrado? La pregunta queda planteada. Y podemos formular la hipótesis de que el parecido material y, en parte, simbólico entre el cancel y la balaustrada del teatro preclásico es demasiado evidente como para no ser considerada un mero resultado del azar.

► La influencia del Renacimiento italiano

Si el decorado con compartimentos "tomó prestados" elementos propios de la Edad Media, también heredó algunos rasgos del ilusionismo a la italiana. En primer lugar, la separación claramente marcada entre el espacio reservado al público (*parterre* y palcos) y el espacio de los actores (el escenario, la escena). El público, a diferencia de lo que ocurría en la Edad Media, tiene una ubicación fija. El desplazamiento en el espacio delante de las mansiones ha sido suprimido. La sucesión de las mansiones se reemplaza aquí, por otra parte, por una condensación: todos los lugares de la acción son reunidos en una sola caja escénica. La separación entre el público y los actores, es decir, entre realidad y ficción, es manifestada explícitamente mediante la presencia de un cuadro, que aparece esbozado en el croquis de Mahelot. Otros elementos contribuyeron a acentuar la separación marcada por el cuadro: la diferencia de nivel entre el escenario y el *parterre* o patio; y las balaustradas de la ante-escena, que delimitan el espacio de la ficción. Aun siendo posibles reminiscencias de la función sagrada atribuida a la escena, estas balaustradas son también una acentuación del cuadro a la italiana: son un signo suplementario de la separación entre ficción y realidad, una suerte de huella de la "cuarta pared" faltante en el teatro a la italiana.

El decorado con compartimentos, finalmente, toma prestada al teatro a la italiana la organización global del espacio de representación por medio de la perspectiva: los bastidores *brisés** de los decorados de Mahelot así como su estructuración general, son comparables a los elementos de escenografía de Serlio⁹. La imaginación del espectador es orientada por medio de decorados plantados en distintos lugares y pintados con una fuerte voluntad de verosimilitud entre lo representado y la visión del hombre.

Pero, a diferencia de los decorados de Serlio, los del Hôtel de Bourgogne suponían y jugaban con el cuerpo del actor; como resultado: la perspectiva es menos acentuada, al igual que la impresión de profundidad.

2. Los decorados "con máquina"

En el siglo XVI, el uso de la escenografía a la italiana fue lentamente ganando terreno

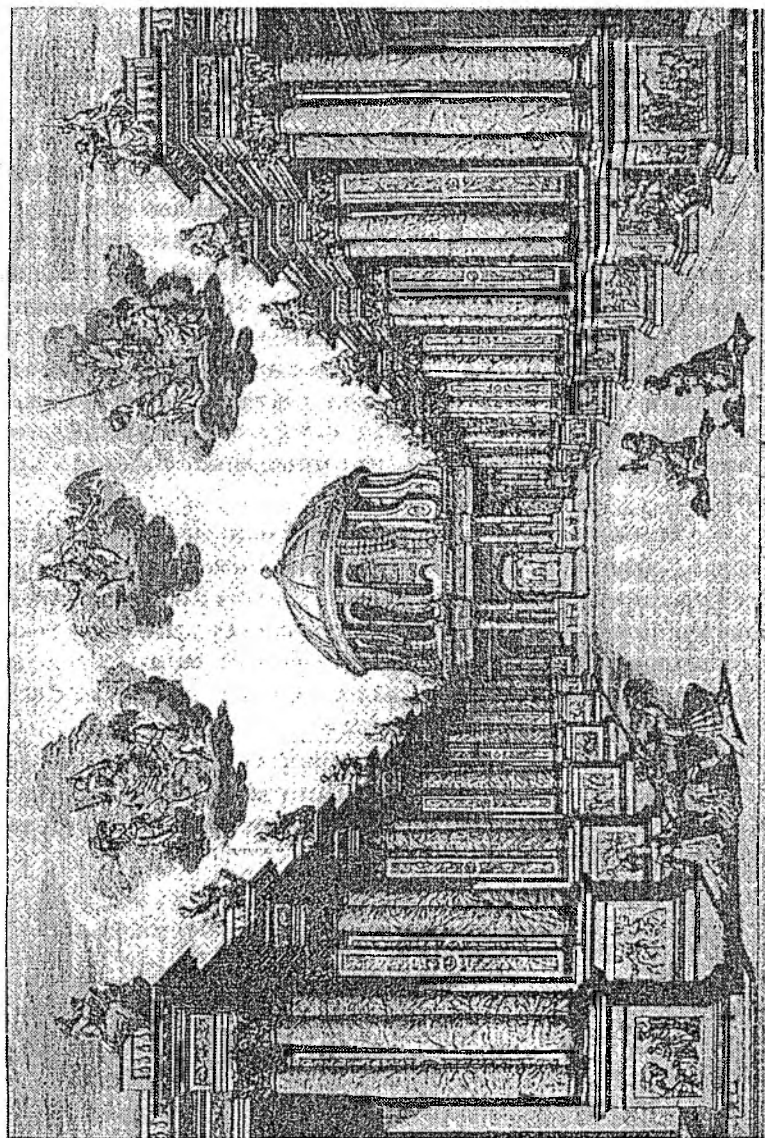


Ilustración 13a.

Un decorado de Torelli para una obra con efectos especiales (Acto V de *Andromède*, de Corneille, 1650).

Grabado de Chauveau para la edición de *Andromède* de Corneille. Decoración del acto V. Con la amable autorización de la Biblioteca-museo de la Comédie-Française. Fotografía de Jean-Loup Charmet.

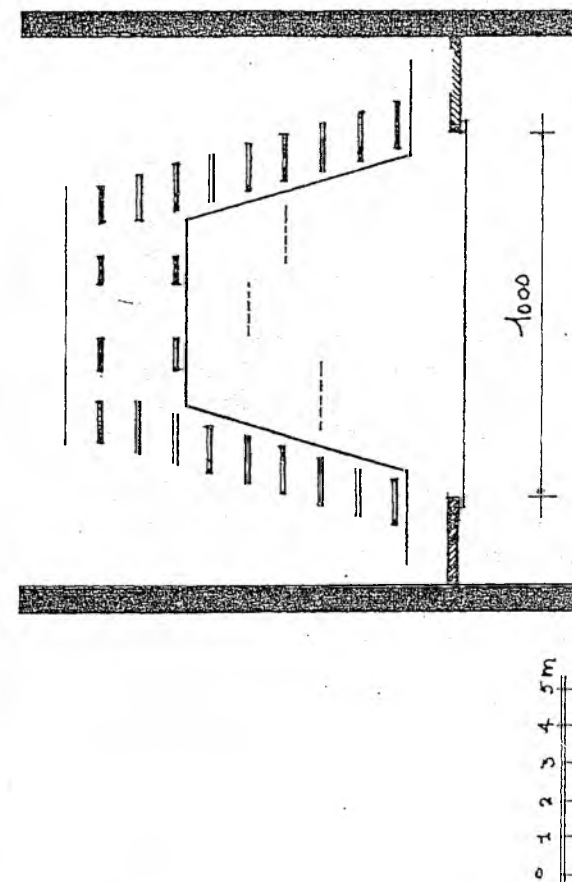


Ilustración 13b.

Propuesta para la restauración de la estructura del decorado, en una sala con las dimensiones del Petit-Bourbon, con los planos de los bastidores y la ubicación de las glorias. Dibujo de Dominique Leconte.

en Francia, con algunas adaptaciones y ciertas singularidades, en particular, para las grandes fiestas reales, las óperas y las obras con efectos especiales o máquinas. Los principales responsables de este tipo de espectáculo eran, desde luego, italianos: Torelli⁹ y Gaspere Vigarani⁹ y, más tarde, Vigarani⁹ hijo.

Los préstamos del modelo italiano

La importación de la escenografía a la italiana era, a la vez, uno de los instrumentos y una de las expresiones de la centralización del poder real, el de Luis XIII primero y luego el de Luis XIV. Ya mencionamos que la escena a la italiana fue inventada para el príncipe y organizada a partir de un punto de referencia que no es otro que *la mirada del Príncipe*. La escenografía ilusionista a la italiana invitaba a la mirada del espectador a correrse del espacio real hacia otro, ficticio y ordenado, y luego hacia otro más, infinito y virtual pero visible o, al menos, representado implícitamente e inteligible. Los dos mundos (el real y el representado) se correspondían, de alguna manera, gracias a cierto isomorfismo: el orden ideal del espacio representado remitía implícitamente a un orden que existía en la realidad y el infinito representado se correspondía como en un espejo con la mirada del Príncipe.

En Francia, las escenografías de las grandes fiestas reales⁹ retoman a su manera esta construcción centralizada del espacio y de la mirada del espectador, acentuándola cuando eso resulta posible: el Rey es parte integrante de la representación, es su eje y su pivote, cuando está en escena y cuando es espectador. La acentuación del lugar del Príncipe resulta clara en algunos grabados que relatan las fiestas reales en Francia. En efecto, en los dibujos italianos de finales del siglo XVI, la presencia del Príncipe es sensible en la organización del espacio ficticio a partir de un punto central; pero esta presencia permanece implícita, casi abstracta. Por el contrario, en Francia, el dibujo del decorado incluye siempre la representación del Rey espectador en el eje de simetría. El Rey es, dentro de este sistema, la materialización misma del punto focal del conjunto del espacio. Expresa por este medio que participa del orden y de la simetría, que las organiza y que las representa.

El modelo a la italiana está presente, también, en una dimensión más técnica de las fiestas reales y de las obras con máquina. Por "obras con máquina" entendemos todas aquellas obras cuya acción requiere de cambios de lugar espectaculares: las tragicomedias preclásicas, las comedias-ballet, las óperas o, directamente, las tragedias y comedias "con máquina" (o con "efectos especiales" o "simulacros"), como por ejemplo *Don Juan*, *Anfitrión* o *Psiqué*, de Molière. "Máquina" es una traducción literal de la palabra italiana *macchina*, que designa el conjunto del dispositivo que permite los cambios de decorado y de la cual deriva la palabra *maquinaria*. Todos los efectos de maquinaria tenían por obje-

⁹ Un buen ejemplo de estas fastuosas fiestas reales nos es dado por *Les plaisirs de l'île enchantée*, cuatro días de fiestas dadas en 1664 en los jardines de Versailles, con la comédie-ballet de MOLIÈRE, torneos, colaciones y festines en el parque, fuegos artificiales, etc. Vigarani era el encargado de la escenografía del conjunto de la fiesta. *Les plaisirs de l'île enchantée* marcaron material y simbólicamente el comienzo del acceso del poder de Luis XIV.

tivo sorprender y maravillar al espectador: apariciones espectaculares desde arriba, desapariciones inquietantes por el foso, vuelos complejos de dioses y de diosas, cambios rápidos de cuadro gracias al uso de bastidores chatos pintados en perspectiva, etc. Al igual que en Italia, los escenógrafos eran "encantadores" de la mirada: Torelli⁹, de hecho, había merecido el inquietante sobrenombre de *stregone*, es decir, "gran mago-brujo".

La singularidad de la adaptación en Francia

El modelo italiano, adoptado ante todo por su principio unificador, fue objeto de adaptaciones, modificaciones o trasposiciones durante su avance progresivo en el teatro francés.

► La sala inscrita en un rectángulo

En el siglo XVII, en Italia, la parte reservada al público se organizaba a partir de un principio curvilíneo. En Francia, por el contrario, las salas de espectáculo "con máquina" conservan, hasta 1690 aproximadamente, la huella rectangular de los lugares en los cuales han sido acondicionados. Es el caso, por ejemplo, del teatro instalado por Richelieu en su Palais Cardinal, inaugurado con *Mirame* de Desmarets de Saint-Sorlin en 1641. Lo mismo ocurrió con la sala de máquinas instalada en el Pabellón de las Tuileries en el Louvre, o en la sala Petit-Bourbon. La gran sala del Hôtel Petit Bourbon sirvió, entre 1572 y 1660, para las fiestas de la corte, los bailes, los entretenimientos, los festines y las representaciones teatrales¹⁰. Los Etats Généraux¹¹ tuvieron lugar allí en 1614. Las amplias dimensiones del edificio (75 metros de largo por 12 de ancho) y la gran altura de los pisos (15 metros) habían permitido la instalación de una maquinaria compleja; pero la disposición del público seguía inscrita en un rectángulo (véase la ilustración 14, p. 115).

► Los espectadores sobre el escenario

La clara separación simbólica entre realidad y representación, marcada por el cuadro de escena en el teatro a la italiana, quedó atenuada en Francia por la presencia de algunos espectadores en el escenario. En efecto, en 1637, la compañía de Mondory⁹ representaba *El Cid* de Corneille en el *jeu de paume* del Marais. El éxito fue tan importante que Mondory propuso vender lugares... en el escenario, a la derecha y a la izquierda. Este uso se difundió en otros teatros de Francia y se mantuvo hasta 1759. Los espectadores más afortunados se daban el lujo de mirar todo muy de cerca, en el *teatro* mismo. Así, la representación social acompañaba a la representación teatral. Esta situación constituye una distorsión de uno de los principios que están en el origen del teatro a la italiana y de

¹⁰ La sala Petit-Bourbon estaba ocupada por la compañía italiana de Tiberio Fiorelli, cuando Luis XIV autorizó a la compañía de Molière a instalarse allí en 1658. Molière compartía la sala con los actores italianos: daba sus representaciones los lunes, miércoles y sábados, ya que los días comunes -martes, viernes y domingos- estaban reservados para Fiorelli.

¹¹ Gran encuentro deliberativo que reunía a los representantes de los distintos sectores de la sociedad (N. de T.).

la perspectiva lineal que lo organiza: la presencia de espectadores en escena es una anamorfosis, una desviación de la representación.

► Una simetría rigurosa

Los ejemplos de maquetas o de grabados de decorados para obras con máquina muestran, con muy raras excepciones, una organización del espacio rigurosamente construida alrededor del plano de simetría común a la sala y a la escena.

Los decorados de *Andrómeda* de Corneille, representada en 1650 en la sala Petit-Bourbon, ofrecen un claro ejemplo del rigor de la simetría. Conocemos el conjunto de las seis planchas de la obra gracias a los grabados de Chauveau, acompañados por un comentario de Corneille, en la edición de 1661¹². Los decorados de *Andrómeda* son una reutilización, adaptada al gusto francés, de los decorados de Torelli para *Orfeo*, representado en 1647 en la sala del Palais Royal. Por cierto, la fastuosidad demasiado italiana del decorado de *Orfeo* había suscitado críticas y las representaciones habían sido interrumpidas. Torelli transformó su decorado, lo "ajustó" según un contemporáneo: todos los cuadros se organizan ahora en simetría y limitan al máximo las líneas curvas. Por ejemplo, el "jardín delicioso" del segundo acto representa una arquitectura de exterior cuya vegetación ha sido domesticada estrictamente: los naranjos están en macetas y acentúan el ritmo de la arquitectura. A lo lejos, los árboles se estructuran arquitectónicamente, formando una galería con arco de medio punto.

Aparece el mismo orden y el mismo rigor en el decorado del tercer acto, que Corneille describe así:

[...] Rocas horrorosas, verdaderas masas escarpadas y con joroba desigual que siguen tan perfectamente los caprichos de la Naturaleza que uno pensaría que fue ella, más que el arte, quien se encargó de ubicarlas así, a los dos costados del teatro.

En realidad, más que masas desiguales, el decorado hace ver una sucesión de nueve o diez planos de piedras, todos de la misma altura, que se parecen más a columnas desbastadas* que a piedras horribles y deformes.

En las otras versiones de *Andrómeda* aparece la misma singularidad de la "versión francesa" del decorado a la italiana: la simetría de la arquitectura es total, como lo refleja el templo del acto V (véase la ilustración 13ª, p. 110): el decorado se descompone en ocho planos de bastidores planos y frontales a izquierda y derecha, que representan un pórtico corintio monumental, con columnas dobles, apoyadas sobre dados, despegadas de los pilares y coronadas con un cornisamento que las une de a dos. Las cornisas generan la ilusión de la continuidad. A la altura del noveno plano, un bastidor liso representa un templo circular con cúpula. El bastidor cuenta con tres aberturas con arco de medio punto.

¹² El conjunto de los seis decorados de *Andromède* fue reproducido en *Pierre Corneille, Andromède, tragédie*, texto establecido, presentado y anotado por Christian DELMAS, Librairie Marcel Didier, París, 1974.

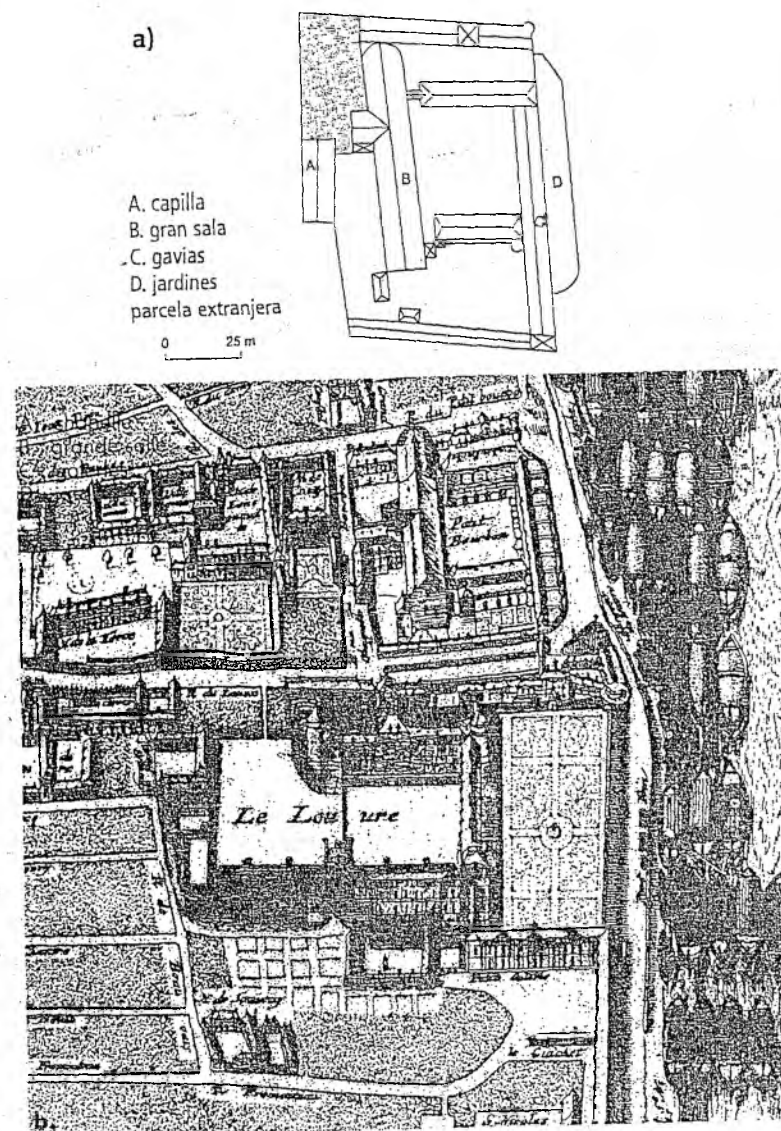


Ilustración 14.
a) Plano restablecido del Hôtel del Petit-Bourbon según Comboust, en F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy, F. Hamon, dibujos de J. Blécon, *Système d'architecture urbaine, Le quartier des Halles à Paris*, París, Editions du CNRS, 1977, p. 188. Reproducido gracias a la amable atención del Centre de Recherches André Chastel, UMR 85-97, Sorbonne Paris IV-CNRS.
b) El Hôtel du Petit-Bourbon, detalle del plano de Jacques Comboust, ingeniero de la corona, París, 1653.

La abertura situada en el eje de simetría se halla precedida por un pórtico (representado por un bastidor ubicado sin duda en el séptimo plano de escotillón) con columnas mellizas que cierran la columnata. Hay también en el grabado tres *glorias* -con seis actores- para marcar el efecto espectacular de las apariciones y de los vuelos. Los actores estaban sentados en cubos de madera, cuyo frente había sido pintado con nubes en *trompe-l'oeil* (ilusión óptica). La maquinaria y las poleas estaban ocultas, justamente, mediante bastidores con nubes. Los maquinistas, situados en los arcos de medio punto, maniobraban el sistema enrollando cables sobre tambores, con tornos de mano y contrapeso.

En el capítulo 5 vimos que en Italia, en la primera mitad del siglo XVII, el punto de fuga se había esfumado de la simetría y que, al mismo tiempo, los escenógrafos construían una vista más corta, es decir, primeros planos que los llevaron a representar el interior de los palacios. Estos inventos no eran corrientes en Francia, donde la perspectiva teatral siguió siendo simétrica y en plan alejado hasta finales del siglo XVII.

El decorado en perspectiva simétrica de los príncipes italianos del siglo XVI era la imagen de una realidad ideal de un poder que estaba en vías de afianzarse aún más. El decorado de las fiestas reales y de obras con máquina remite a otra realidad: las ciudades, los jardines, las arquitecturas que hacía construir Luis XIV están organizados a partir de un principio de simetría, de alineamiento, de irradiación. La simetría y la estabilidad del decorado se adecuaban perfectamente a la realidad del ejercicio del poder francés de ese momento. Por este motivo, mantener una forma estética ya perimida en Italia no constituía un arcaísmo por parte de Francia: se trataba de la afirmación visible del principio unificador y centralizador de la monarquía absoluta.

3. El "palacio a voluntad": una "ficción de teatro"

La regla "incómoda" de la unidad de lugar

Luego de la querella del *Cid* (1637-1638), los autores y los teóricos se embarcaron en una reflexión y un debate sobre la definición de las reglas que debían respetar los poemas dramáticos y la tragedia. Este debate dio origen a una forma nueva: la tragedia "regular", llamada más tarde tragedia "clásica", codificada en una serie de escritos teóricos publicados después de 1650 y que se hacían eco de las reflexiones llevadas a cabo desde la querella del *Cid*. Los escritos teóricos de referencia son, en particular, *La pratique du théâtre* del abad D'Aubignac, publicado en 1657, y el *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu* de Corneille, publicado por su autor en 1660.

Las reglas que se fijaron para la tragedia moderna de la segunda mitad del siglo XVII pueden resumirse así:

- necesidad de lo verosímil y del decoro, que participan de la definición de tragedia;

- respeto de las tres unidades: de lugar, de tiempo y de acción.

Llamamos *palacio a voluntad* al lugar ficticio donde se desarrolla la acción de los cinco actos de la tragedia "regular". Se trata de un lugar genérico. Espacio visible de la ficción trágica, el *palacio a voluntad*, deriva de una máxima primera y compleja: la necesidad de verosimilitud, una noción que cambia de sentido a lo largo de la historia. Estos cambios de sentido influyeron necesariamente en la escenografía. En el siglo XVII, lo verosímil es entendido como aquello que parece verdadero, es decir, real o natural. A partir del siglo XVIII, la noción evoluciona hacia una identidad entre lo representado y lo natural.

El abad D'Aubignac enuncia en estos términos una máxima de la cual se desprende toda la teoría de las reglas. La propone como un principio, lo cual lo exime de demostrar su validez:

He aquí el fundamento de todas las obras de teatro, todos hablan de ella pero muy pocos lo comprenden [...]: en una palabra, la Verosimilitud es la esencia del poema dramático; sin ella, nada razonable puede hacerse ni decirse en escena.

Abad D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, ob. cit. libro II, capítulo II: "De la vraisemblance".

Aplicando este principio y como respuesta a cierta irracionalidad que se manifestó en los cambios de lugares sucesivos, aparece un segundo postulado: la necesidad de la unidad de lugar¹³, fundada en una necesidad de verosimilitud. La teoría de la tragedia "regular" es, en este punto, heredera del pensamiento del Renacimiento italiano que construyó imágenes parecidas a lo real, es decir, imágenes en las cuales el sentido literal prima por sobre el figurado o espiritual. Son, ni más ni menos, los primeros pasos de una evolución que llevaría, dos siglos más tarde, al realismo (véase el capítulo 8).

Citemos nuevamente a D'Aubignac para precisar la noción de unidad de lugar:

Primeramente, hace falta que ellas [las decoraciones, el decorado (n.d.a.)] sean necesarias y que la Obra no pueda ser interpretada sin ese ornamento; [...] En ese punto veo un enorme defecto en *Andrómeda* donde se pusieron en el primero y cuarto actos dos grandes y soberbios edificios de diferente arquitectura sin que se diga nada sobre ellos en los versos; y esos dos actos hubieran podido ser actuados con cualquier otra decoración. Digo esto sin buscar herir la intención del poeta & sin contradecir ningún incidente, ni ninguna acción de la obra. Lo mismo podría

13 Sobre la regla de la unidad de lugar, véase en particular D'AUBIGNAC (abad), *La pratique du théâtre*, ob. cit., libro I, capítulo VIII: "De quelle manière le poète doit faire connaître la décoration & les actions nécessaires dans une pièce de théâtre"; libro II, capítulo VI: "De l'unité de lieu"; y libro IV, capítulo VIII: "Des spectacles, Machines, & Décorations du théâtre". Y, para más generalidades, véase Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1951.

decirse del segundo acto aunque es cierto que se mencionan dos o tres cosas sobre guirnalda y flores que alguna relación tienen con el jardín de fondo; pero... las palabras son bastante imprecisas; y aunque no sean necesarios largos discursos, es imprescindible que lo que se diga sea inteligible [...] También hay que rechazar las decoraciones contrarias a la unidad de lugar, como el proponer la ante-escena de la cámara de un príncipe, desde la cual percibimos claramente un bosque: porque convengamos que todas esas ficciones, aunque agradables a la vista, resultan deformes para la razón, que las ve en toda su falsedad, imposibilidad y ridículo.

Ibid., libro IV, capítulo VIII: "Des spectacles, machines et décorations du théâtre".

Este es, precisamente, el último elemento de la teoría de la tragedia "regular" que contribuye a la invención del "palacio a voluntad": la primacía de la razón. Estamos del lado opuesto al "play with your fancies" del teatro isabelino.

Una figura de la retórica de lo visible

La puesta en práctica de la regla de la unidad de lugar era "incómoda", según la expresión de Corneille.

Podemos tomar el ejemplo de *Bérénice* de Racine¹⁴. La acción se desarrolla en cuatro lugares diferentes: un lugar neutro del palacio para los encuentros "oficiales" o para la exposición, el escritorio privado de Bérénice, el de los secretos de Titus y, finalmente, un lugar retirado para las confidencias de Titus y Bérénice. ¿Cómo representar en un lugar único, sin cambios de escenografía, los distintos lugares en los que la acción trágica se desarrolla? Corneille propone algunas soluciones en su *Discours des trois unités*:

- por un lado, "el teatro representa la habitación o el escritorio de aquel que habla"¹⁵, es decir que la palabra caracteriza el espacio teatral. En este punto la escenografía de la tragedia "regular" toma prestados algunos elementos de los antiguos códigos del teatro medieval;

- Corneille propone, igualmente, otra solución que denomina "alargamiento del lugar" o "acomodamiento con la regla":

Desearía, para no molestar en nada al espectador, [...] que aquello que mostramos en un teatro que no cambia, pudiera detenerse en una pieza, o en una sala, en función de la elección que se haya hecho: pero, muchas veces, esto resulta incómodo -por no decir imposible-, de tal modo que se hace necesario encontrar algún tipo de alargamiento del lugar y del tiempo. [...]

14 Para un desarrollo más amplio, consúltese en particular Pierre VOLTZ, "Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur *Bérénice*, *Bajazet*, *Athalie*)", en *Rencontre de Marseille*, dirigida y editada por Pierre RONZEAUD, CMR 17, 1986, pp. 51-75.

15 Pierre CORNEILLE, *Discours sur les trois unités: d'action, de jour et de lieu*, en *Corneille, œuvres complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomo 3, 1987.

Los antiguos, que hacían hablar a los reyes en la plaza pública, lograban respetar la unidad rigurosa de lugar en sus tragedias; [...] No nos tomamos, por nuestra parte, la misma libertad de sacar a reyes y a príncipes de sus aposentos y, como muchas veces la diferencia u oposición de intereses de aquellos que están viviendo en el palacio no alienta las confidencias fuera de la habitación, nos encontramos en la difícil situación de buscar una solución para la unidad de lugar. [...] Sostengo pues que hay que buscar esta unidad exacta siempre y cuando esto sea posible; pero, como no siempre se ajusta a todos los temas, estaría a favor de que se considerase "unidad de lugar" aquello que acontece en una misma ciudad. [...] Los juristas admiten ficciones de derecho; quisiera, siguiendo su ejemplo, introducir ficciones de teatro para establecer un lugar teatral que no sea ni el aposento de Cleopatra, ni el de Rodoguno en la obra que lleva este título, ni el de Focas o Léontine o Pulchérie en *Heraclius*... sino una sala que se abre a distintos departamentos.

Pierre CORNEILLE, *Discours sur les trois unités*, ob. cit. pp. 186-189

La ficción de teatro soñada por Corneille es el *palacio a voluntad*, que representa en perspectiva una sala o una galería monumental de arquitectura inspirada en lo Antiguo... la tragedia obliga. Es un decorado a la italiana en su confección (con sucesión de bastidores planos) pero no en su funcionamiento material puesto que el decorado es fijo y todo cambio espectacular está prohibido. El palacio a voluntad no busca generar la ilusión de lo verdadero: se trata de un lugar ficticio por definición, que sin duda se parece a un palacio, pero que no se propone copiar ningún palacio en particular. Es un lugar irreal, sin geografía racional, y no se prolonga más allá de lo visible. Su parte oculta, las bambalinas, es inimaginable, inexistente, tanto en la acción como en el imaginario del espectador: no tiene ninguna relevancia en el desenvolvimiento de la tragedia. Es el lugar donde se intercambia la palabra, único motor de la acción trágica. Lo visible se subordina a la palabra.

El decorado trágico delimita un espacio sin geografía identificable: un lugar "a voluntad", la voluntad del autor y la voluntad del espectador que acepta seguirlo en la ficción por intermedio del actor y de la palabra encarnada. Se evita la redundancia entre lo relatado y lo mostrado. Es un lugar polisémico que puede representar todos los lugares de la acción porque, justamente, no representa ninguno en particular. La polisemia se obtiene gracias a una figura de retórica de lo visible. En el caso del palacio a voluntad, se trata de una elipsis. Releyendo una definición de elipsis, figura del discurso, vemos que se aplica perfectamente a lo visible:

La elipsis es, por excelencia, la figura de la sustracción [...] El enunciado se limita al mínimo de significantes necesarios para su inteligencia.

Olivier REBOUL, *La rhétorique*, París, PUF, colección "Que sais-je?" n° 2133, 1984, p. 51

El decorado de la tragedia "regular" encuentra en la elipsis la solución a la aplicación

Escenografías del teatro occidental

"incómoda" de la regla: caracteriza el lugar a *minima*, de la forma menos descriptiva y anecdótica posible y mediante el vocabulario y las referencias arquitectónicas a la Antigüedad. Todos los otros signos de lo visible que podrían particularizar el espacio son suprimidos. La unidad de lugar es ahora entendida como una unidad del decorado visible. La elipsis de lo visible torna verosímil la multiplicidad de lugares introducidos por el texto y, por lo tanto, imaginados por el espectador.

Podemos resumir así la abundancia y la riqueza de teorías y prácticas del espacio teatral del siglo XVII francés: fue en ese momento que se inventaron diversas formas de escenografía de estilo "compuesto". Al incorporar préstamos venidos de los distintos cánones escenográficos y reinterpretarlos, el siglo XVII francés inventó distintas formas singulares en materia de escenografía. Todas jugaban, en distintos grados y niveles, con la necesidad de recurrir a la imaginación para pasar del sentido literal al sentido figurado de lo visible. La *mimesis* resultaba de una operación de transposición y no de producción de lo real.