

REIA #10 / 2018  
232 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Carlos Revuelta

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
crevueltab@gmail.com

### *La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento Italiano / Dematerialization of theater walls during italian renaissance last period*

Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha sentido la necesidad de pintar, escribir o garabatear en las paredes. Las intenciones detrás de esta pulsión son muy variadas: como invocación ritual de caza o como motivo decorativo; con un fin propagandístico, o simplemente para mostrar descontento o autoafirmación mediante un graffiti.

En la historia de la humanidad es preciso destacar las épocas en que esta acción representativa pasa a categoría de arte, períodos en los que la técnica pictórica parietal muestra gran capacidad para conseguir cambiar la percepción de la realidad que nos rodea; algo que se puede asimilar con el ilusionismo en el arte.

Este artículo estudia las herramientas, especialmente la pintura mural, gracias a las cuales los primeros teatros permanentes italianos del Manierismo y comienzos del Baroco logran desmaterializar su contorno. Con su empleo –reforzado con ciertos elementos arquitectónicos y escultóricos–, se buscaron distintos objetivos: desde la ilusión academicista de un retorno a un tiempo en que las representaciones teatrales tenían lugar a cielo abierto, en un entorno idealizado que evoca su origen clásico, festivo y desinhibido; hasta el manifiesto como propaganda personal que anticipa el teatro de los gobiernos absolutistas del barroco.

From times immemorial, man has felt the need for painting, writing or scribbling on the walls. The intentions behind these drive are quite varied: used as ritual invocation for hunting or as a decorative motif; thought as a propaganda objective or just for showing discontent or selfaffirmation through graffiti. In the history of mankind it is worth noting the times where this action enters the category of art, periods in which the parietal painting shows big capacity in order to change the perception of reality surrounding us; something we can assimilate as illusionism in art.

This paper studies the means, especially the mural painting, by which the firsts permanent italian Mannerism and Early Barroc theatres attain the effect of dematerializing their limits. With its use, reinforced with certain architectural and sculptural elements, it pursued different objectives: from the academicist illusion of a comeback to a time when theatrical representations took place in the open air, in an idealized setting which evoked his classical, festive and relaxed origins, to a clear use of personal political propaganda which anticipates the theatre of absolutist governments.

---

Arquitectura teatral, Renacimiento, límites, 'desmaterialización' /// Theatrical architecture, Renaissance, limits, dematerialization

Fecha de envío: 16/10/2017 | Fecha de aceptación: 16/11/2017

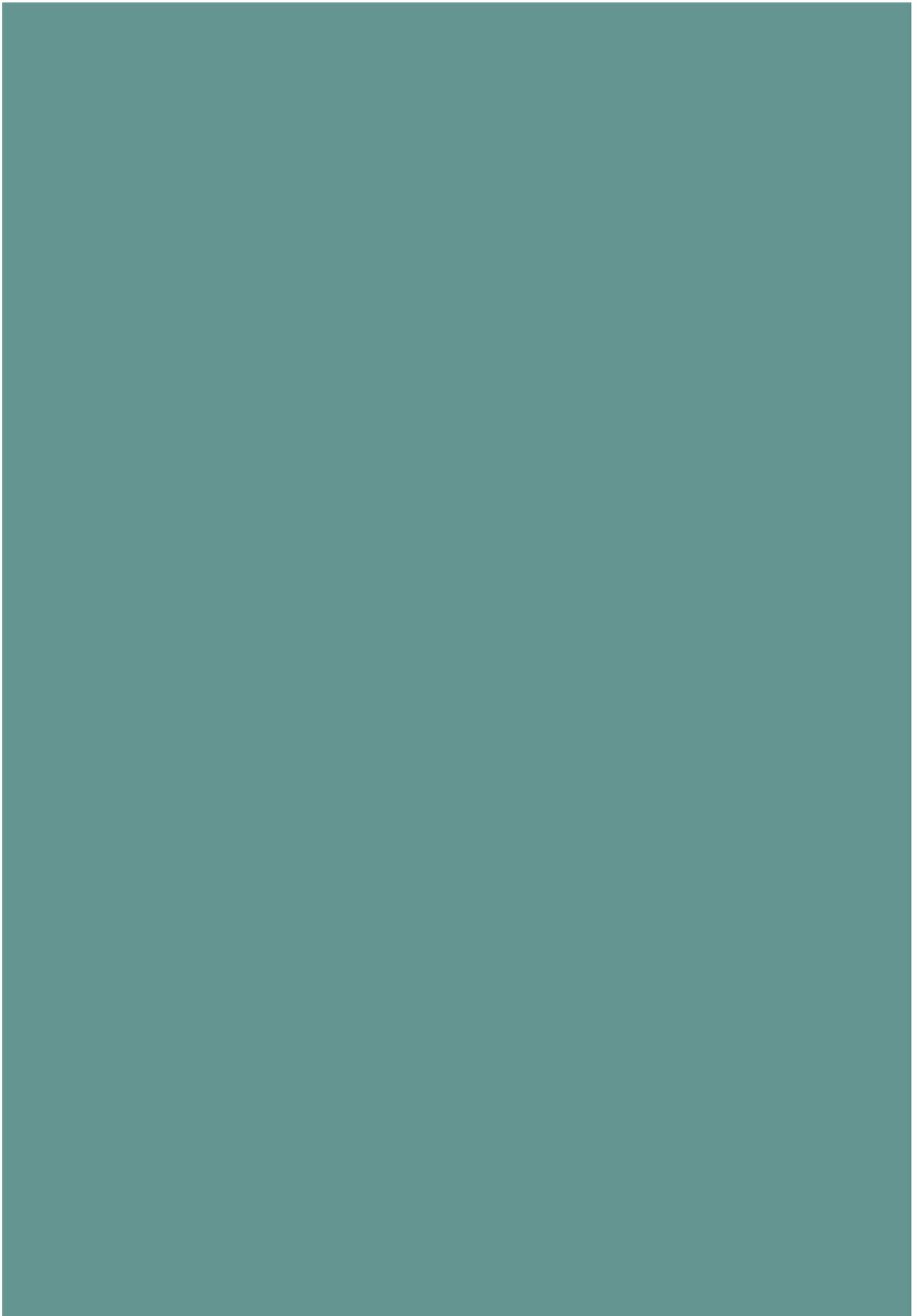


Fig. 1. Frontal del altar de Santa María de Mossol, Baixa Cerdanya, siglo XIII (Museo Nacional d' Art de Catalunya).  
By Enfo (Own work)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:069\\_Frontal\\_d%27altar\\_de\\_Santa\\_Maria\\_de\\_Mosoll.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:069_Frontal_d%27altar_de_Santa_Maria_de_Mosoll.jpg)



### **La recuperación durante el Renacimiento de la pintura como herramienta válida de representación:**

Tras un largo período evolutivo que comprende la pintura de egipcios, griegos y romanos –donde existen claras diferencias técnicas y conceptuales, pero donde también se dan muchas coincidencias–, la llegada de la Edad Media produce una profunda fractura en dicho proceso.

La idea espacial del sistema figurativo medieval se caracterizó por estar definida por lo que contenía y no por ser un elemento con entidad propia. Estaba fuertemente relacionada con el concepto de lo sagrado. El carácter simbólico-religioso de su naturaleza abstracta negó su validez como instrumento de representación, al tratarse de un elemento ideal y aperspectivo, por tanto, claramente diferenciado de la realidad. [Figura 1]

Durante el Renacimiento, la forma de ver las cosas y de representarlas artísticamente sufrió una revolución sustentada en una nueva percepción del espacio y en un distanciamiento de la temática religiosa. Es en este momento cuando se recupera el interés por la descripción sistemática del mundo físico, fuera del ámbito de lo arbitrario, iniciando un proceso de ruptura con la concepción trascendentalista y simbólica del sistema artístico medieval, en el que se pasa del empleo de una sucesión de pictogramas enmarcados por elementos arquitectónicos o mobiliario

a una representación que evoca una escena dramática, en la que se dota de sentido al espacio en el que se mueven y actúan los personajes.<sup>1</sup>

### **La perspectiva:**

La perspectiva es una forma de representación artística que ya no está basada en la propia visión del ojo sino que es producto de la mente, del intelecto. Es una idealización de la realidad que aspira a confundirse con ella, convirtiéndose en uno de los temas omnipresentes en los trabajos de la mayoría de los artistas que hoy identificamos con el Renacimiento.<sup>2</sup>

Los primeros en aplicar la perspectiva en sus trabajos fueron los pintores. Entre ellos debemos destacar a Masaccio, quien formaliza una nueva imagen del mundo desde la observación y la ‘experimentación científica’, siendo responsable de importantes avances en la disciplina: consiguió diferenciar a través del contraste de tono y color –frente a la técnica habitual de remarcar el contorno y emplear un fondo liso y neutro– los distintos planos en la pintura; y, lo más importante de su magisterio, estableció entre sus personajes y lo que les rodeaba una coherencia en el tratamiento de la perspectiva y de la escala, alcanzando un realismo desconocido hasta el momento. En sus frescos fue todavía más allá al hacer coincidir el punto de iluminación de los mismos y del propio muro de soporte, con el que acaban por formar una unidad.<sup>3</sup>

Si nos fijamos en su obra La Trinità [Figura 2], creada para la capilla de Santa Maria Novella en Florencia (1426), descubrimos como la brillante realización del fresco –con la arquitectura ‘clásica’ pintada a modo de marco– consigue disolver la pared, el plano físico de la realidad, creando

- 
1. Sobre este tema de cómo los pintores del Renacimiento acometen la tarea de representación de escenas a partir de un punto de vista que debe corresponder con el nivel del ojo del espectador –es decir, dotadas de un aspecto ‘real’–, es interesante ver la transcripción de la conferencia de Gombrich Pinturas en las paredes. Medios y fines en la historia de la pintura al fresco. GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Versión consultada 1a. ed. Barcelona: Ed. Debate, 2003. pp. 14-47. ISBN: 84-8306-525-8. (Primera edición Ed. Phaidon Press Limited, 2003).
  2. Hay que destacar que esos artistas formarían parte de una ‘vanguardia’ artística que serviría a los intereses de los nuevos estamentos de poder (político, económico y religioso), y aunque hoy en día sean los más conocidos por el público en general, no dejaban de ser un movimiento minoritario frente a las propuestas de artistas más cercanos a la tradición, en los que la expresión tridimensional no era una de sus prioridades. Este caso puede recordar a lo que sucede con el movimiento moderno a comienzos del siglo XX.
  3. “Este empleo de la luz pictórica procediendo de la misma fuente que la luz real, da una convincente calidad tridimensional a todas las figuras de los frescos.” MURRAY, Peter y Linda. *El arte del Renacimiento*, Versión consultada 2a. ed. Barcelona: Destino, 1995. p. 52. ISBN: 978-84-2332-056-1. (Ed. Thames and Hudson 1963)

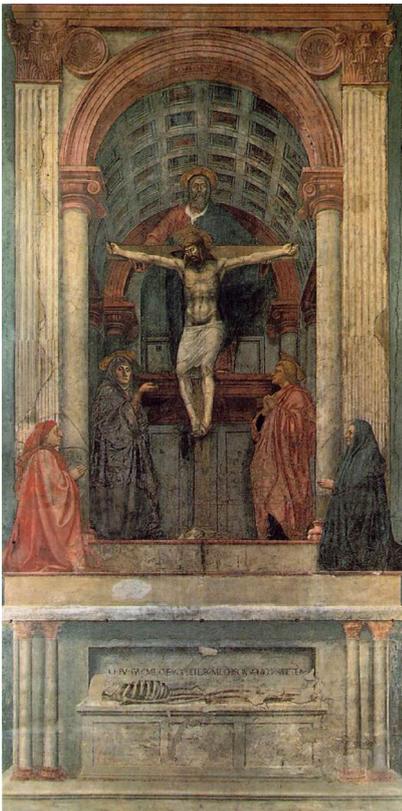


Fig. 2. La Trinità, Masaccio, Iglesia de Santa María de Novella 1425-28, Florencia, Italia. De Masaccio - Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=421285>

una ilusión espacial totalmente novedosa.<sup>4</sup> Para la consecución de dicho objetivo es fundamental el uso de una escala a tamaño natural y la utilización de distintos puntos de vista en la perspectiva: uno desde abajo para los donantes, que coincide con el del espectador –reafirmando así su condición de mortales–; y otro frontal para las figuras de la Virgen, San Juan y Jesús, que los sitúa en otra dimensión y refuerza su naturaleza divina.

El éxito de la perspectiva como técnica de representación a partir de mediados de los años veinte del siglo XV, hizo que los artistas y humanistas se concienciaran de la necesidad de establecer las bases teóricas que apoyasen y consolidasen el camino experimental recorrido; algo que llevará a cabo Alberti.<sup>5</sup>

### La pintura mural en el Renacimiento:

Existían en aquel momento principalmente dos técnicas decorativas de pintura mural (ambas ya conocidas durante distintas fases de la pintura parietal de la Roma clásica, denominadas generalmente como ‘estilos pompeyanos’): una consistía en utilizar el recurso de que las pinturas fuesen enmarcadas por cenefas o elementos arquitectónicos pintados, en las que los frescos se solían ordenar en franjas horizontales que ocupaban la totalidad de los paramentos como si se tratase de grandes cuadros –de ahí su nombre, ‘quadri riportati’ o cuadros transportados–; la otra, trataba los techos y paredes como un lienzo donde la pintura recreaba todo tipo de arquitecturas y paisajes. Con este último procedimiento, complementado mediante distintos mecanismos espaciales –entre los que se incluyen el uso de esculturas o la propia arquitectura–, se logra alcanzar un mayor verismo y profundidad, y el objetivo de desmaterializar el propio elemento de cierre.

Entre los años 1465-1474 Mantegna (desarrollando las teorías planteadas por Andrea del Castagno) realiza para Ludovico Sforza, en el Palacio Ducal de en Mantua, la decoración de las paredes y techo de un espacio cuadrado (8,1 x 8,1 m.): la ‘Camera Picta’ o Cámara de los

4. Se debería destacar el empleo de una bóveda de cañón en dicha pintura. Giedion, en “Espacio, tiempo y arquitectura”, señala que las primeras bóvedas de cañón renacentista aparecerían en Sant’Andrea de Mantua, casi 45 años después de la muerte del pintor. En ese mismo libro el crítico establece una concatenación entre la pintura de Masaccio, el coro ilusorio de Bramante en Milán y San Pedro de Roma. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009. pp. 69-72. ISBN: 978-84-291-2117-9 (Primera edición de 1941).
5. En la primera mitad del siglo XV Leon Battista Alberti (1404-1472) escribe en Roma (1435), cuando viaja a la ciudad con el séquito del papa Eugenio IV (Gabriele Condulmer 1383-1447), su tratado *Della Pittura*. Se trata de la primera formulación teórica del método perspectivo, que publicará un año después en Florencia en una traducción a la lengua vulgar dedicada a Brunelleschi y dirigida a los pintores. El tratadista se convierte así en el primer teórico importante sobre el sistema de la perspectiva, tanto desde la óptica de los problemas de la representación como de la proporción. En su tratado Alberti describe lo que es la perspectiva, aunque dicha descripción no va acompañada de ninguna ilustración. Es necesario señalar que cuando se recurre a grabados para explicar la perspectiva, se suelen emplear imágenes de arquitectura: resaltando una vez más la estrecha relación entre ambas.

Fig. 3. La Cámara de los esposos, Iglesia de Santa María de Novella1425-28, Florencia, Italia. De Andrea Mantegna - www.wga.hu, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9047137>



Esposos. En ella se celebran los éxitos presentes y las ambiciones futuras de la dinastía de los Gonzaga, convirtiéndose en la culminación de una serie de interiores decorados de palacios del norte de Italia de los siglos XIV y XV. Los frescos allí ejecutados introducen al visitante en un mundo ilusorio a través del empleo de distintos puntos de vista y de la combinación de elementos reales (la chimenea y las ménsulas de los arcos) y ficticios: el techo semeja un cielo abierto donde aparecen pájaros, ‘putti’ y una balaustrada donde se apoyan las figuras que miran hacia abajo –haciendo del propio espectador el actor de la escena–, anticipando las pinturas de techos de Correggio y los pintores del Barroco. [Figura 3]<sup>6</sup>

6. “En las escenas laterales las composiciones se desarrollan como una *prolongación ambiental* de la estancia (...) como una *auténtica escenografía*. (...) De ahí que fueran lógicas las relaciones entre el teatro y la nueva cultura figurativa. Incluso en los gestos y actitudes hay un sentido de la interpretación que no se desarrolla al margen de las prácticas teatrales. Las escenificaciones ocasionales de las costumbres del Mundo Antiguo, a la manera de una especie de *tableaux vivants*, vistos desde la perspectiva sentimental y emotiva de la época, tuvieron también una enorme influencia de la configuración de los nuevos géneros para los que, como en el caso de la pintura mitológica, no existían *modelos iconográficos válidos*. Se trata de “*imágenes efímeras*” que preceden a las fijaciones iconográficas de las realizaciones pintadas.”

Nieto Alcaide, Victor y Checa Cremades, Fernando. *El Renacimiento*. 4a. ed. Madrid: Itsmo, Colección Fundamentos 69, 1987. p. 74. ISBN:84-7090-108-7.

Este trabajo de Mantenga supuso la superación de los condicionantes compositivos tradicionales de los frescos a modo de ‘cuadros transportados’ (volverán a ponerse de moda con Louis XIV), iniciando una senda en la que la herramienta ilusionista pasa a ser capaz de anular el espacio real. El espectro de espacios donde se empleó dicha técnica fue cada vez más amplio: desde su uso en villas (Salle delle Prospettive de la villa Farnesina, Peruzzi, Roma, 1518-1519) y palacios, hasta iglesias (presbiterio de Santa Maria Presso San Satiro, Bramante, Milán, 1478);<sup>7</sup> y, lo que es especialmente destacable, en los primeros teatros permanentes edificados desde la Antigüedad. Podemos de esta forma confirmar el éxito del uso decorativo de la pintura ilusionista parietal y sus posibilidades escenográficas.

### **El teatro en el Renacimiento:**

Así como el nuevo concepto espacial fue sinónimo de la ‘recuperación’ de un sistema por entonces perdido con el que se inicia la pintura moderna, en el caso de la disciplina teatral también fue necesaria una revisión de la práctica clásica teatral para alcanzar un modelo de teatro moderno.

El teatro italiano surgió a finales del siglo XV y principios del XVI en ciudades de provincia como Ferrara, Parma y Urbino, generalmente asociado a reivindicaciones de tipo político-cultural. El tipo de texto llevado a escena fue en una primera fase eminentemente de carácter religioso, para después pasar a escenificar obras clásicas de la antigüedad. El éxito con que éstas fueron acogidas obligó a que fuesen poco a poco traducidas a un lenguaje popular y a ser representadas sobre teatros portátiles erigidos en los principales espacios públicos de las ciudades. Con ese incremento de popularidad, comenzaron a representarse textos originales de la época: en 1515, Gian Giorgio Trissino escribió la primera comedia en italiano; eso sí, siguiendo los modelos griegos. La aceptación del teatro clásico por el pueblo llano vino precedida por su éxito entre las clases dirigentes.

La actividad teatral, desde tiempos primigenios, se había visto enfrentada a abundantes muestras de rechazo provenientes de todo tipo de sectores y personas (Cicerón, Séneca, Tácito, Luciano y Tatianus, por citar solo algunos de entre sus mayores censores); algo que también va a suceder entre

---

7. Martín Kemp en su apasionante libro *La Ciencia del Arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* describe uno de los usos paradigmáticos de dicha técnica -la decoración de cúpulas- y cómo se elige, por parte del artista o del comitente, el punto de visión óptimo para observarlas. En el caso del fresco de la Virgen en la cúpula de la Capilla Paulina en la iglesia de Sta. María Maggiore en Roma (1610-1612), de Ludovico Cigoli, cuando nos situamos debajo de la misma algunos escorzos presentan deformaciones, algo que no sucede cuando lo hacemos a la entrada de la capilla. El artista, de esta manera, nos está indicando la manera ‘correcta’ en que debemos mirar la obra, estableciendo un lugar ideal para su contemplación.

humanistas y eclesiásticos.<sup>8</sup> En este último caso, la lista de críticos es enorme: desde concilios, como el de Tours en el 813, hasta sínodos (Sínodo de Eichstätt, 1435); pasando por algunos de los padres de la Iglesia (san Agustín, Tertuliano, Jerónimo, etc.); de hecho, gran parte de la información que hoy poseemos del mundo del teatro medieval y renacentista proviene de las numerosas condenas realizadas por parte de obispos y otros miembros eclesiásticos. Ésta será una de las grandes batallas que el teatro tendrá que librar para su efectiva recuperación: su aceptación por parte de la Iglesia.

El teatro durante el Renacimiento se concebía como un mecanismo capaz de recrear la realidad a partir de su imitación, algo que lo unía con el arte en general, pero a su vez constituyó el principal argumento crítico a lo largo de su historia: ser una escuela de simulación y deshonestidad.<sup>9</sup> Esta manera de interpretar la ‘mimesis’, como falsedad o imitación, es la razón de su enfrentamiento con el mundo de las ideas, especialmente con las teorías de Platón –reelaboradas en el Neoplatonismo– cada vez más de moda frente al escolasticismo aristotélico. Hay que recordar que Platón propone en su ‘República’ la expulsión y condena de ‘los falsificadores de la realidad’, lo que daría lugar a la exaltación de lo original, característica del período;<sup>10</sup> concepto que contrasta con la idea de la repetición creadora o, como defiende Eugenio Triás, con la recreación: “*término multívoco y de gran expresividad en el castellano*”.<sup>11</sup>

- 
8. (10) Dante (1265-1321, perteneciente aún a la Edad Media), Boccaccio (1313-1375, precursor del primer Renacimiento), Lorenzo Valla (1407-1457, dedicado principalmente al estudio de la gramática y destacado en el campo de lo religioso), Andreas Vesalius (1514-1564, médico holandés considerado como el primer anatomista moderno), Vincenzo Galilei (ca.1525-1591, padre del gran astrónomo y humanista dedicado a la música, tanto práctica como teórica), etc.; todos ellos comentan en sus escritos y cartas, de artistas, músicos, literatos, médicos, inventores, pero apenas de personas relacionadas con el teatro.
  9. Con esas reprobaciones, lo que se pretendía atacar es algo que posteriormente, en el XVIII, se convertiría en el argumento fundamental para el apoyo al teatro por parte de las distintas instituciones públicas: la capacidad de servir de ‘espejo’ de una realidad. De tal forma que en las representaciones el público fuera capaz de educarse, de percibir tanto lo malo de unas actitudes amorales y de unos comportamientos a evitar (por ser violentos, delictivos o inmorales), como lo bueno (que sirviera de modelo a emular, tanto en las propias acciones como en las maneras de los que las ejecutan; es decir, siendo capaces incluso de enseñar ‘buenos modales’). Ver: F. Robinson, Terry. *The Glass of Fashion and the Mould of Form: The histrionic mirror and Georgian-Era Performance*. Eighteenth Century Life: Volume 39, núm. 2. [https://www.academia.edu/11238952/\\_The\\_glass\\_of\\_fashion\\_and\\_the\\_mould\\_of\\_form\\_The\\_Histrionic\\_Mirror\\_and\\_Georgian-Era\\_Performance.\\_Eighteenth-Century\\_Life?auto=download](https://www.academia.edu/11238952/_The_glass_of_fashion_and_the_mould_of_form_The_Histrionic_Mirror_and_Georgian-Era_Performance._Eighteenth-Century_Life?auto=download)
  10. En esta obra de Platón, el arte del teatro está sobretodo tratado en los libros III y X. Platón. *La República*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
  11. Durante el Renacimiento lo que se pretende es más la superación del modelo de la Antigüedad que su imitación, incidiendo en el concepto de lo ‘original’ que ha llegado hasta nuestros días como premisa de validez y calidad, algo que el propio Triás se encarga de desmentir: “Con ello queda destruida esa secularización bastarda del acto creador divino que fomenta, como pauta estética primaria inconsciente, la idea, ya trivial, de *originalidad*. Y bien, nada es original, nada es nuevo bajo el sol, si bien todo puede ser *renovado*: el *todo* mismo acaso, a través del eterno retorno de un mismo impulso creador. Que, sin embargo, insiste cada vez de forma diferenciada, variada.” TRIÁS, Eugenio, El concepto de mimesis, En: *El País*, del 30 de diciembre de 1981, sección de Tribuna. (Disponible en: [https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802_850215.html))

### La función del teatro en la sociedad renacentista y la búsqueda tipológica del edificio teatral:

Pese a esas corrientes críticas sobre la actividad teatral, basadas en razones morales o filosóficas, ésta acabó imponiéndose gracias a la necesidad de las diferentes esferas de poder político, económico, religioso o social, por legitimar su nueva situación. Para alcanzar dicho objetivo, se emplearon las múltiples posibilidades implícitas en la dramaturgia, en un proceso que se puede enmarcar dentro de una tendencia por valorar cada vez más lo profano, frente a lo 'divino', como instrumento de afirmación y ostentación de poder; actitud que fue ganando fuerza progresivamente, menoscabando el poder de la Iglesia que en vano intentó contenerla. La razón del fracaso del estado eclesiástico en su lucha contra el teatro fue que sus propios integrantes abrazaron dicha moda guiados por el deseo de querer erigirse como sus nuevos jefes.<sup>12</sup> Los flamantes potentados de la época comenzaron a encargarse una serie de novedosos trabajos artísticos –dentro de éstos podemos mencionar el retrato, la escultura conmemorativa (monumento ecuestre o tumba), la fiesta o el teatro– en los que, por medio de la alegoría y el tema mitológico,<sup>13</sup>

---

12. El caso más destacable de esa lucha por el poder y la búsqueda de su legitimación posterior, se produce en el campo de la política entre el Estado -representado por las casas reales- y los señores feudales: la realeza desde el siglo XV en adelante no dejó de imponer su jerarquía con modos y medios desconocidos desde la caída del mundo clásico. Esta situación se repetirá en diversos ámbitos: en la economía, entre la aristocracia del dinero y los negocios, y los terratenientes; en una sociedad en la que la corte adquiere una nueva definición y valor, "que se distingue por un código de comportamiento tanto más coercitivo cuanto es progresivamente imitado por las demás capas sociales"; y, finalmente, en el estamento religioso, entre los nuevos jefes pertenecientes a las grandes familias de la nueva aristocracia y sus predecesores.

La Iglesia se erigió en el principal actor de la nueva civilización occidental, rivalizando con reyes y el emperador. Su poder crecía sin debilitarse en herencias, captando las mentes más preclaras -fuera cual fuera su extracción social-, que veían en ella la posibilidad de elevarse social e intelectualmente, y en el que existen diferencias abismales entre el lego, el fraile perteneciente a las distintas órdenes religiosas, los obispos, cardenales y papas. CASTAN, Yves; LEBRUN, François y CHARTIER, Roger. Figuras de la modernidad. En Ariès, Philippe y DUBY, Georges (directores). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1989. p. 22. ISBN: 84-306-9772-1 (Tomo 3).

13. A finales del XV, la alegoría y el tema mitológico adquieren una categoría que supera su condición de moda aristocrática, dotándose de un nuevo significado gracias al desarrollo de un sofisticado cuerpo doctrinal que defiende unos valores modernos para sus comitentes: virtud, reputación, protector de las artes, etc. Éstos, fueron plasmados por primera vez en fiestas, cortejos y representaciones teatrales. "Hasta 1500 los festivales desarrollaron temas predominantemente religiosos, en 1600 esto ya habrá cambiado. La pompa eclesiástica derivó hacia la liturgia de estado centrada en el monarca; especialmente en los países protestantes, ya que en éstos las imágenes y el ceremonial religioso habían sido abolidas. El arte del festival fue aprovechado por el moderno estado emergente como instrumento de gobierno. (...) La importancia que se le daba a los torneos, ballets, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, espectáculos de agua, fiestas al aire libre, mascaradas y bailes de mascaradas, queda reflejada en la cantidad ingente de literatura impresa dedicada a las mismas. Esta literatura nos describe al detalle cada uno de los elementos que componían dichos acontecimientos, permitiendo así a las personas que no estuvieron presentes percibir el grado de magnificencia y grandeza alcanzada en los mismos, siendo a la vez una manera de propaganda basada en el ensalzamiento de sus comitentes. Desde 1550 no es posible imaginar uno de estos eventos sin que quedara reflejado en una publicación, muchas veces a gran escala y, normalmente, ilustradas. La coincidencia en el desarrollo de este tipo de publicaciones y el surgimiento del absolutismo no puede ser accidental." Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*. Berkeley: University of California Press, 1984. pp. 19-22.

ISBN: 0-520-05479-2. Se puede consultar en línea en: [https://books.google.es/books?id=\\_0YiAXoix9MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=_0YiAXoix9MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

buscaban sublimar su imagen, asociándola a una idea de prestigio. Con esas premisas, la ‘apariencia’ pasa a convertirse en cuestión capital.<sup>14</sup>

En el Renacimiento existen en la península italiana dos corrientes principales a la hora de tratar de definir el edificio teatral: una, relacionada con la novedosa concepción espacial y su empleo para configurar las representaciones según las reglas de la perspectiva; otra, se conoce como ‘vitruviana’ por basarse en los estudios del tratado de dicho autor y en distintas reconstrucciones arqueológicas de los restos conservados de los edificios dedicados al espectáculo en la Antigüedad. La primera es adoptada por mecenas y artistas a su servicio, como manera de asegurar la espectacularidad a través de la ilusión; la segunda, por estudiosos y humanistas, para recuperar el prestigio perdido por la actividad teatral. Una dirigida a un público amateur, que buscaba entretenimiento y diversión; y la otra, a un público ‘entendido’ que procuraba un placer artístico.

El primer autor dramático renacentista que escribe una pieza teatral “*en la que existe una idea coherente del lugar de la acción*” es Alberti en *Philodoxus* (1436-1437). Dicha obra dramática se desarrolla en un único escenario en el que los actores designan de manera clara y sin contradicciones los edificios situados a su alrededor. Klein y Zerner –autores de un artículo de gran interés sobre la relación entre Vitruvio y el teatro renacentista italiano– defienden que eso no implica necesariamente que Alberti estuviera pensando en una puesta en escena con una escenografía en perspectiva, pero sí que se puede establecer una conexión entre los trabajos de investigación del humanista sobre dicho sistema de representación (a Alberti se le considera uno de los inventores de la perspectiva con un punto de fuga único y es precisamente en 1436 cuando publica su tratado *Della Pittura*) y dicha decisión. Klein y Zerner sostienen en su escrito que “*El decorado ilusionista de fondo de escena no nace en el medio humanístico, sino en las cortes de Ferrara, Urbino y Roma, delante de un público menos docto y más amante del espectáculo puro y fastuoso*”.<sup>15</sup>

Por otra parte, el desconocimiento de la realidad del espacio teatral clásico supuso un grave problema a la hora de plantear un tipo de contenedor teatral que se relacionara con los de la Antigüedad. Hasta que a finales del siglo XV, Flavio Biondo –historiador tratadista y uno de los primeros arqueólogos– y Alberti fueron capaces de desarrollar unas ideas precisas sobre los espacios para la representación partiendo del estudio profundo de los textos del tratado de Vitruvio y de las ruinas aún existentes –principalmente las del Coliseo–. Éstas, sirvieron de referente (los otros teatros de la ciudad estaban en aquél momento en bastante mal estado), pero también de confusión (por su tipología y grandiosidad). Fuera de ese ámbito humanista e incluso dentro de él (Francesco

---

14. “Las posibilidades de actuar consistían en ganar la aprobación, la envidia o, por lo menos, la tolerancia de la opinión pública gracias a la *apariencia*; esto es, al *honor*. Conservar o defender el honor era mantener el prestigio.” Ariès, Philippe. Para una historia privada. En Ariès, Philippe y DUBY, Georges (directores). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1989. p. 9. ISBN: 84-306-9772-1 (Tomo 3).

15. Klein, Robert y Zerner, Henri. Vitruve el te théâtre de la Renaissance italienne. En KONIGSON Élie; ODÓN, Marcel y JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtrale à la Renaissance*. París: C.N.R.S., 1968. pp. 51-52. ISBN: 978-2-271-06016-7

Colonna, Filarete, etc.) se desconocía la función que pudieran tener estas estructuras, pues a la hora de relacionar las situaciones –población, poder económico, estructuras administrativas, etc.– entre ambos períodos históricos, las realidades eran totalmente incomparables.

El modelo del teatro clásico albertiano está claramente descrito en su tratado *De Re Aedificatoria* VIII,7 publicado en 1485: consta de una ‘cavea’ en forma de graderío rematada por una logia en su parte superior (abierta por el frente y cerrada a su espalda), una orquesta semicircular –siguiendo la tipología del teatro romano clásico– y un escenario con un frente de escena que, recomienda, debía constar de columnas para darle aspecto de un edificio que se convertiría en el tipo de teatro académico basado en las ideas vitruvianas.

### **La Academia, el teatro y la materialización del prototipo de edificio teatral vitruviano:**

El fenómeno de las Academias en el siglo XVI fue una moda que se apoderó de Europa. Este tipo de sociedades fueron prohibidas por Justiniano en el año 529 por considerarlas ‘paganas’, pero en la Edad Media se recuperaron como centro de enseñanza donde se reunían estudiantes y profesores. Será durante el Renacimiento cuando estas instituciones vuelvan a acoger un espíritu cultural más amplio, fuera del ámbito de la universidad, convirtiéndose en foco de ideas humanísticas: lugar de intercambio multidisciplinar de conocimientos que llevará a la revolución científica del siglo XVII y que jugó un papel fundamental a hora de recuperar el mito de la Antigüedad clásica. El término ‘Academia’ proviene del griego y, entre otras acepciones recogidas por el diccionario de la RAE, me gustaría resaltar la que la define como junta o reunión de académicos, porque esa necesidad de reunirse va a ser fundamental a la hora de definir el espacio que la acoge.

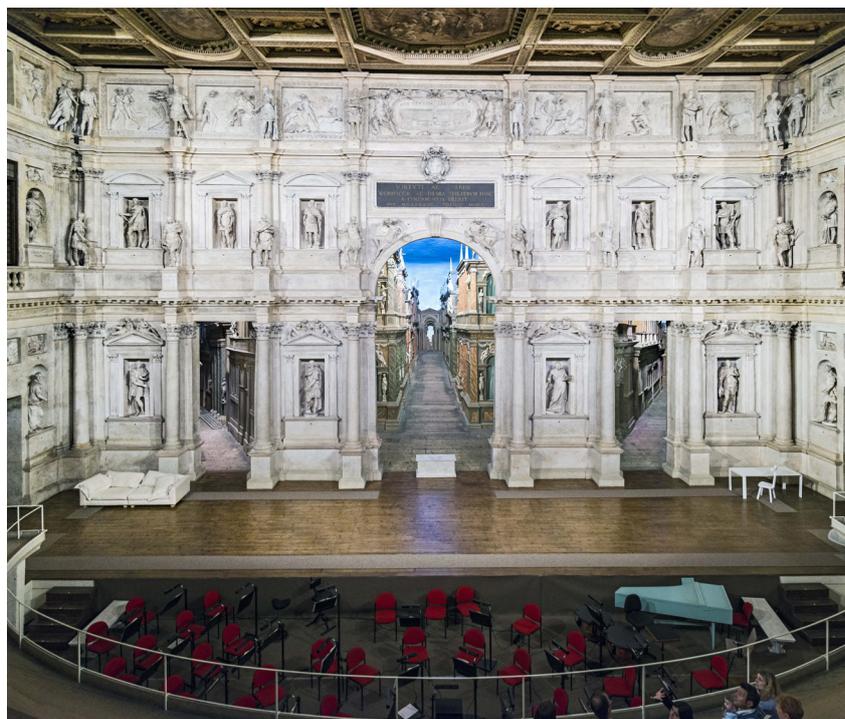
La Academia de los pomponianos en Roma pretende ser la primera en edificar un teatro a la manera antigua (1486), pero será finalmente la Academia Olímpica de Vicenza la que lo consiga. Fundada en 1555 –una de las primigenias– por un grupo de veintiún eruditos, su carácter local –al ser Vicenza una ciudad de tamaño mediano que dependía para su subsistencia de su relación con Venecia–, además del hecho de que la ciudad careciera de una corte que aglutinara a las clases más altas de la sociedad, permitió que fuera una institución más abierta que otras claramente elitistas (aunque no estuvo exenta de tiranteces por la manera en que se gestionó).<sup>16</sup> La principal labor de este círculo académico fue el estudio e investigación de las matemáticas –acogiendo conferencias y impartiendo formación en dicha materia–, pero también patrocinaba recitales de poesía, conciertos y representaciones teatrales; el éxito de éstas últimas les llevó a plantearse la construcción de un teatro de carácter permanente.

Palladio, uno de sus miembros, fue el arquitecto encargado de proyectar un edificio cuya función exclusiva era la de servir como teatro (en él

---

16. Con el paso del tiempo la academia original sufrió una escisión . De ella nació la Academia dei Constanti; ésta sí, exclusiva para aristócratas.

Fig. 4. Frente escénico del Teatro Olímpico, 1585 Vicenza, Italia.  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61890260>



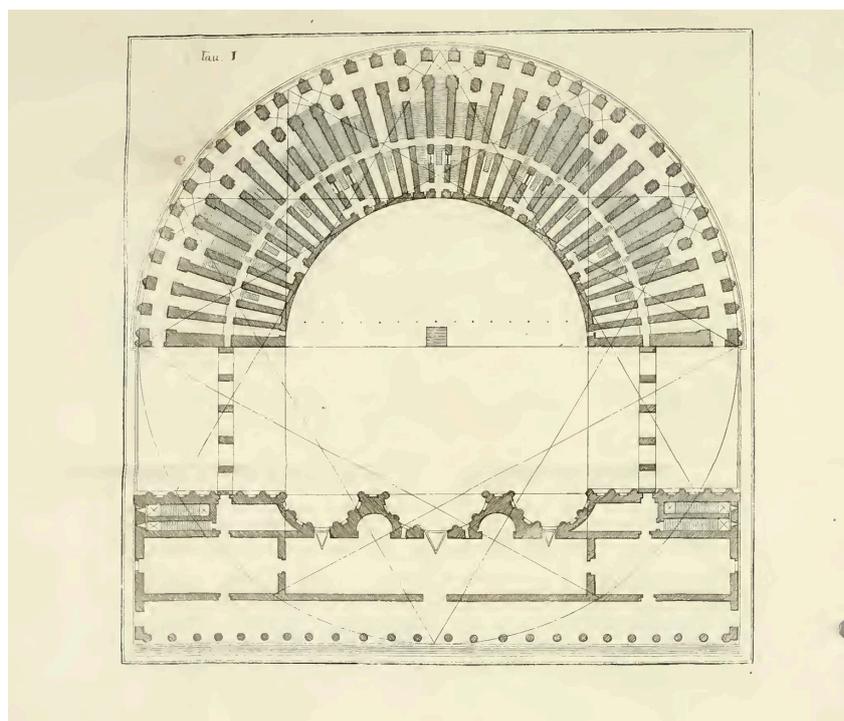
residía una compañía estable). Su construcción se dilataría más allá de la muerte del maestro, inaugurándose en 1585. El Teatro Olímpico es una reinterpretación heterodoxa del modelo vitruviano: un graderío de doce filas sin respaldos en forma ovalada (algo más cercano a los gustos de Vignola que a los intereses palladianos por el círculo y su expresión volumétrica, el cilindro) coronado por una columnata corintia (reinterpretación de la logia albertiana) que se enfrenta a un amplio proescenio limitado por dos muros laterales, ‘versurae’ y un ‘frons scenae’ compuesto como un arco de triunfo romano. [Figura 4]

#### **Aspecto interior del teatro vitruviano:**

El Teatro Olímpico forma un conjunto unitario que se inscribe en una geometría estrellada de doce puntas, acorde con la interpretación gráfica palladiana del teatro clásico. [Figura 5]<sup>17</sup> Conformidad que nace del difícil equilibrio entre el escenario y la sala, que Palladio consigue engranar como mecanismos de una maquinaria, pero sin poder evitar la importancia que finalmente adquiere la escena al introducir los ‘versurae’ –muros perpendiculares a la misma– (frente a su versión anteriormente citada). Dicho espacio escénico viene reforzado por la presencia de un techo artesonado.

17. Palladio colaboró realizando los grabados para la edición latina del Vitruvio del cardenal Daniele Barbaro, entre los cuales se encuentra su interpretación de la planta del teatro clásico. En Vitruvio, *P. I Dieci Libri dell'Architettura*. Cap. VII, Del Coperto del Portico del Teatro, 1567. pp. 258-259. Se puede consultar en línea en: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/Barbaro1567it.asp?param=en>

Fig. 5. El Teatro Antiguo, grabado de Palladio para la versión del Vitruvio de Danielle Barbaro, 1567 Venegia, Italia. [http://digilib.mpiwg-berlin.mpg.de/digitalibrary/jquery/digilib.html?fn=/permanent/archimedes/vitru\\_archi\\_045\\_it\\_1567/045-01-figures/045.01.259.1.jpg](http://digilib.mpiwg-berlin.mpg.de/digitalibrary/jquery/digilib.html?fn=/permanent/archimedes/vitru_archi_045_it_1567/045-01-figures/045.01.259.1.jpg)



El interior del teatro se caracteriza por una apariencia sólida, casi pétreo, un efecto de carácter manierista ya que casi nada en ella lo es: asombra constatar que el frente escénico está realizado en madera y estuco.

Remata la sala un techo pintado simulando un cielo nublado –referencia clara al ‘velarium’ del teatro clásico romano– y una logia coronada por una balaustrada con estatuas. El conjunto consigue crear la ilusión de estar en un teatro al aire libre, sensación reforzada por –como sucedía en la Cámara de los Esposos– el uso confuso de elementos figurados y reales. Nótese la pintura de estatuas encima de la balaustrada en las caras externas de los muros laterales de la escena y su combinación con las estatuas de los nichos inferiores, así como las sombras ‘arrojadas’ de las primeras para recrear una atmósfera de irrealidad que favorece la difuminación de los límites materiales de la propia sala. [Figura 6]

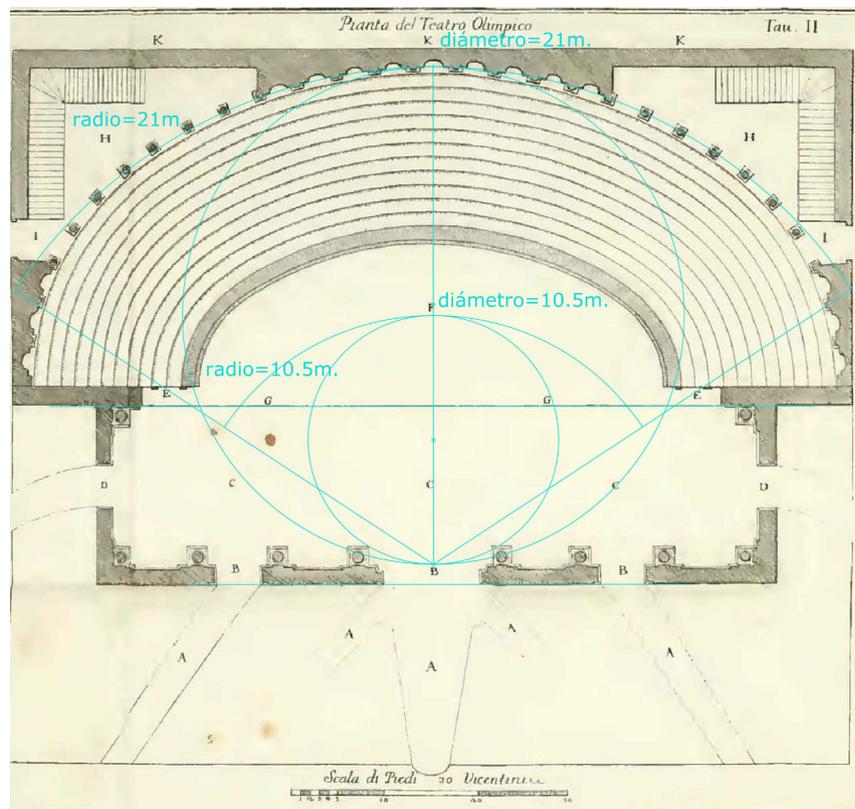
También ayuda a alcanzar dicho efecto la geometría generadora del edificio, la cual establece dos ámbitos de medidas: la distancia de ver y ser visto, donde las cosas “*son como son, y no son posibles los engaños ni trampantojos visuales*” (coincide con una medida de unos diez metros, que sería la distancia que separa el frente de escena y la ‘cavea’ o el radio de la misma); y la distancia “*donde el relieve empieza a desaparecer y donde la contextura material y física de las personas y de las cosas (incluida la arquitectura) comienzan a esfumarse hacia el dominio de lo pictórico*” (medida que sería el doble de la anterior). [Figura 7]<sup>18</sup>

18. Sobre esto, leer un artículo muy interesante de Bermejo, Jesús. Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico. En AXA, *Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009. p.6.

Fig. 6. Decoración del frente de los muros "versurae".  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro\\_olimpico\\_scena\\_stature\\_10.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_olimpico_scena_stature_10.JPG)



Fig. 7. Análisis geométrico.  
 Elaboración propia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_Ol%C3%ADmpico#/media/File:Teatro\\_Olimpico\\_pianta\\_Bertotti\\_Scamozzi\\_1776.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Ol%C3%ADmpico#/media/File:Teatro_Olimpico_pianta_Bertotti_Scamozzi_1776.jpg)



Si nos fijamos en la composición del celaje que domina la sala,<sup>19</sup> en cómo se diseñan y ordenan sus nubes, en la paleta de colores empleada

19. Celaje es el nombre técnico que recibe el cielo en la técnica paisajística. Si buscamos su significado en el diccionario de la R.A.E. descubriremos una acepción en la que se le define como “Presagio, anuncio o principio de lo que se espera o desea.” Diccionario de la Real Academia de la lengua española. 21a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992. ISBN: 84-239-9418-X (Tomo I).

(recuerda a la de Tiziano en, por ejemplo, el ‘Rapto de Europa’, 1560-62), nos encontramos con un efecto ‘dramático’ que consigue crear en el espectador la sensación de agitación y movimiento tan afines al Manierismo. La estatuaria vigorosa, el gusto por los huecos ‘bruscos en los planos frontales’<sup>20</sup> y la utilización de elementos –como el arco de triunfo– que se pueden enmarcar también dentro del gusto manierista por el juego sutil e intelectual a la hora de transgredir las normas del uso ortodoxo del lenguaje clásico colaboran a reforzar esa idea.

El decorado perspectivo de las cinco calles de Tebas se realizó para la representación de inauguración del teatro. Las vistas, situadas tras los huecos del frente escénico –tres detrás de la ‘porta regia’ y una detrás de cada uno de los menores u ‘hospitalia’–, a pesar de ser elementos escenográficos volumétricos no dejan de percibirse como elementos planos debido a la fuerte presencia del muro que las enmarca. Éstas fueron diseñadas por Vincenzo Scamozzi, continuador de la obra tras la muerte de Palladio, y debe destacarse que su punto de percepción ideal no coincide con ninguna localidad de la sala en concreto (como ocurrirá en el teatro cortesano con el palco del mecenas), debido a su planteamiento multifocal: las vistas planteadas corresponden al sector del graderío al que se enfrentan, mostrando un carácter democrático acorde con la institución que la promueve. Hay que añadir que “*el semicírculo de la cavea asegura la igualdad del ángulo de visión para todos los espectadores, respecto al mismo frons scenae, gracias a la utilización de las propiedades del arco capaz*”.<sup>21</sup>

### **La Corte y el teatro cortesano:**

En cuanto a la Corte, hemos de señalar que su funcionamiento está asociado al papel cada vez más importante del Estado en la sociedad. Tras la proliferación de pequeñas cortes durante el siglo XV, es durante el siguiente siglo cuando su concepto se renueva, promovido por una mayor presencia y control por parte de los gobernantes que favorece el desarrollo de las administraciones y su concentración en determinados lugares. Su máxima expresión serán las cortes de los estados modernos (Milán o Roma), pero sobretudo las de las principales potencias, como España y Francia. Esta puesta al día pasa por la formulación de una nueva imagen cortesana en todos sus aspectos, incluyendo el artístico: palacio, jardín, retrato y fiesta.

---

20. El tema de la imagen urbana distorsionada mediante la perspectiva acelerada de origen serliano introduce una tensión entre el motivo del muro de escena, formalizado como arco de triunfo, y dicha representación: ya que ésta, a pesar de ocupar el fondo de los tres huecos del arco triunfal, no consigue que aquél deje de percibirse sino como un elemento superficial de fuerte presencia. La decisión de Palladio de colocar esas vistas enmarcando los huecos del frente escénico hay que valorarla como un intento brillante de superar la propuesta de Barbaro, quien planteó el frente de escena como un muro con huecos enmarcando ‘periactes’. Klein, Robert y Zerner, Henri. Vitruve el te théâtre de la Renaissance italienne. En KONIGSON Élie; ODÓN, Marcel y JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtrale à la Renaissance*. París: C.N.R.S., 1968. p. 60. ISBN: 978-2-271-06016-7

21. Bermejo, Jesús. Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico. En AXA, *Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009. p.7.

El teatro cortesano nace a partir de la fiesta y vive un período de gran desarrollo a comienzos del siglo XVI. El tema o aspiración primordial de estos festivales era el intento de vincular la armonía celeste –o el concierto del Universo– con el orden en la tierra, alcanzándose esa sintonía a través de las acciones de los hombres –principalmente de los monarcas–. Para mostrar ese logro, se empleaba un lenguaje que hoy desconocemos dada la gran carga mitológica, iconológica y literaria a la que se hacía referencia, reflejo de las teorías neoplatónicas vigentes en la época.<sup>22</sup> Se trataba de remarcar una propaganda política elaborada a partir de historias de la mitología clásica mezcladas con las de los propios comitentes que, en ocasiones señaladas, llegaban a participar como actores en dichas representaciones.

Destacar que el componente fundamental de la fiesta cortesana era todo lo relacionado con el sentido de la vista. El papel ejercido por la mirada en la búsqueda de la verdad y del conocimiento fue crucial: las imágenes se entendían como reflejo directo de la verdad que, según la formulación filosófica neoplatónica, es única.<sup>23</sup> Una de las consecuencias principales en el terreno del arte de dicha postura ideológica fue plantear una concordancia entre el mito pagano y el cristiano.<sup>24</sup> Otro de los temas presentes en este tipo de espectáculo –siguiendo en este caso las teorías de Aristóteles–, era la búsqueda del asombro que, expresado en términos de puro espectáculo, fue también ocupando un importante lugar en el drama. Grandes teóricos del teatro, como Serlio, estudiaron la importancia del asombro y la manera de lograrlo en un espacio reducido a través de visiones grandiosas. La apetencia por nuevas fórmulas capaces de conseguir dicho efecto fue uno de los factores principales presentes en la evolución que se producirá en este tiempo dentro del campo escenográfico.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la fiesta cortesana como se había entendido hasta este momento evolucionó hacia otras manifestaciones que funcionaban mejor como herramienta propagandística, acuciada por la necesidad que tenían los principales mecenas de mejorar la proyección de su imagen pública. Estas nuevas disciplinas –entre las que se pueden citar las entradas conmemorativas en una población, el ballet de corte, los ‘intermezzi’, la mascarada y el ejercicio de armas– estaban directamente

---

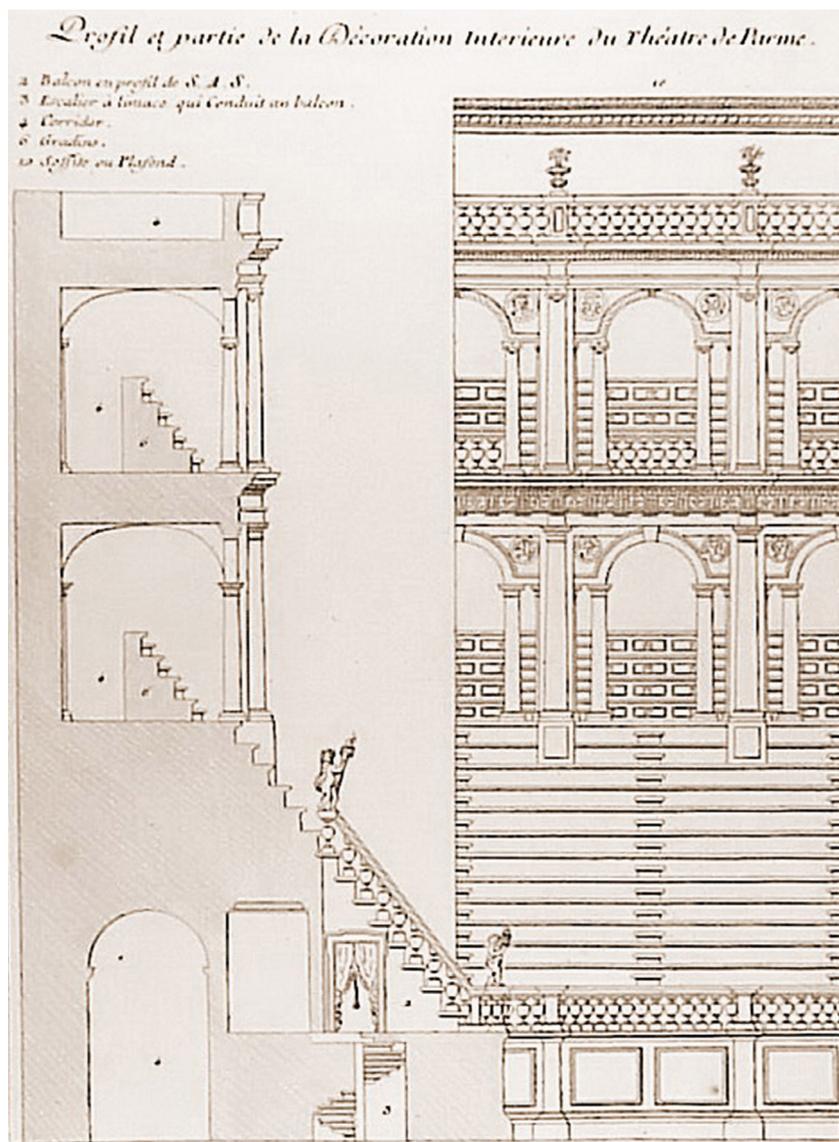
22. “Mirando los dibujos, grabados e ilustraciones de esas interminables fiestas, entramos en un mundo de fantasías alegóricas, porque estos festivales no eran sólo una forma de entretenimiento sino que estaban concebidos para ser interpretados, (...) pero en un lenguaje prácticamente inteligible hoy en día. Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*. Berkley: University of California Press, 1984. p.4. ISBN: 0-520-05479-2.

23. Para ver la influencia del Neoplatonismo en el arte de los siglos XV y XVI ver Chastel, André. *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1982. 535p. ISBN: 84-376-0327-7.

24. Este tema de la concordancia de arte pagano y cristiano proviene de la Edad Media, donde los artistas no eran en absoluto ajenos a los valores artísticos clásicos. Pero como señala Panofsky no se “usaban los motivos clásicos para la representación de los temas clásicos” sino que se producían préstamos “directos y deliberados de motivos clásicos, al tiempo que se transformaban los temas paganos en temas cristianos”.

Panofsky, Erwin. *Estudios de iconología*. 1a. ed. Alianza y Forma, Madrid: 1972. p. 27. Se puede consultar en línea en: <https://www.scribd.com/doc/95958782/Estudios-sobre-iconologia-Erwin-Panofsky>

Fig. 8. Sección y alzado del graderío y galería del Teatro de Parma.  
<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/dumont/dumont-006.jpg>

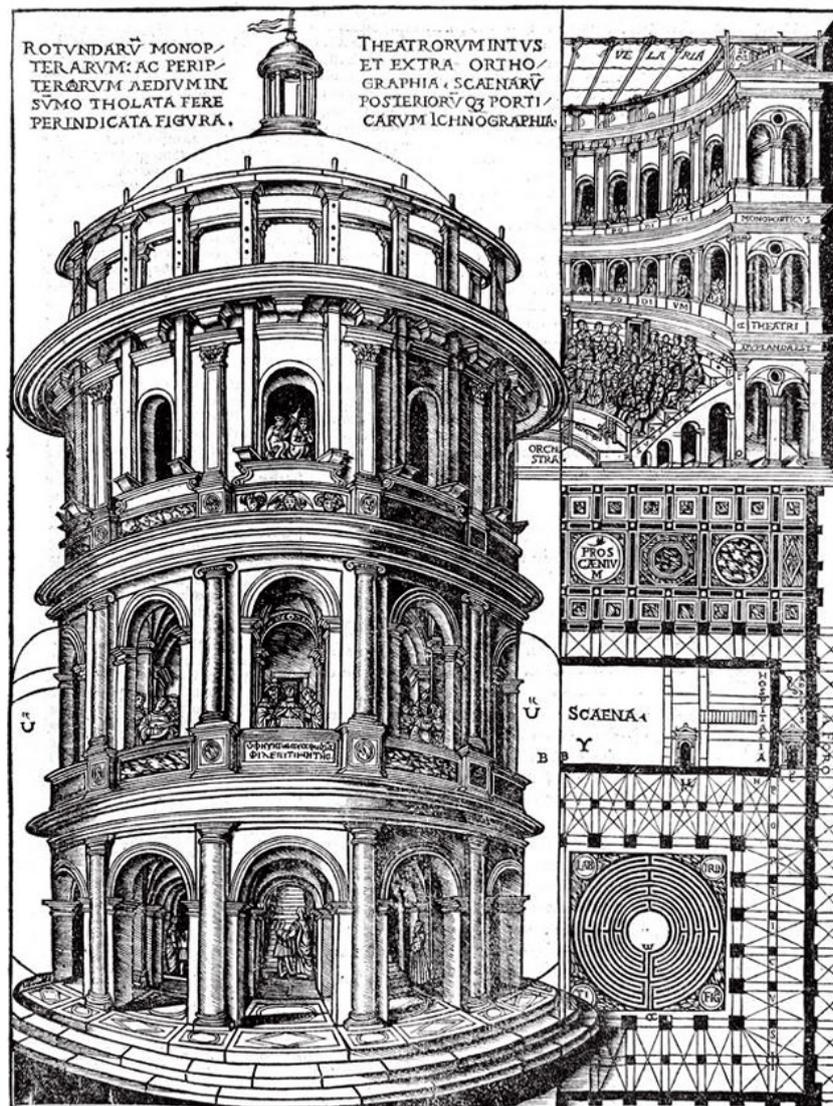


relacionadas con la corte y con la sede que generalmente la acoge: el palacio. Éste, habitualmente uno de sus salones, pasó a acondicionarse como teatro temporal capaz de alojar dichos festejos, en un proceso complejo de especialización que obligó a formalizar un nuevo tipo de edificio cuyo representante paradigmático es el Teatro Farnesio (1618).

### **Ejemplo de teatro cortesano y su aspecto interior:**

El Teatro Farnesio (1618) fue encomendado por Ranuccio I Farnese para acoger en una sala situada en la primera planta de su Palacio de la Pillo-ta las ceremonias de bienvenida con ocasión de la visita de Cosimo II de Medici a la ciudad de Parma. En este trabajo, Giovanni Battista Aleotti emplea muchos de los elementos que se convertirán en característicos del teatro moderno: replantea la escena fija palladiana, reduciendo sus huecos a un grandioso arco escénico central que adapta a su nueva función propagandista (influencia de la escena imperial romana); se amplía hasta los 35 m. la extensión del espacio para alojar la escena ilusionista y su maquinaria; usa una planta en U alargada para una 'cavea' en graderío colocada sobre una plataforma que se levanta a una altura aproximada de metro ochenta

Fig. 9. Descripción gráfica de planta, exterior y interior de un teatro antiguo en la versión del Vitruvio de Cesario Cesariano, 1521.  
[http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/var/albums/20140709-01/cesariano\\_cesare\\_architectura\\_vitruvio\\_pollione\\_1521\\_02.jpg](http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/var/albums/20140709-01/cesariano_cesare_architectura_vitruvio_pollione_1521_02.jpg)



sobre la arena, la cual funciona como una reinterpretación de la orquesta griega; introduce un palco privado, para el príncipe y su familia, y una galería superior que rodea la sala –que podemos entender como un prototipo de los palcos privados barrocos– con asientos en graderío para las mujeres. [Figura 8] Todo el conjunto está dotado con un sistema de comunicaciones de una complejidad desconocida desde la época del Imperio Romano.

Construido en un tiempo muy breve con materiales típicos de la arquitectura efímera, imitando mármol y otros materiales, consigue con ello abaratar la obra y crear la ilusión de algo ‘irreal’, que parece pero no es, tan propia del gusto manierista. El interior es una reinterpretación del aspecto de los recintos donde solían acogerse espectáculos circenses en la Antigüedad romana: dos logias superpuestas sostenidas por órdenes serlianos actúan como pantalla que encierra la ‘cavea’, haciendo que la percepción de los muros que la contienen se pierda y vuelva a lograrse la imagen de una sala exenta al exterior; de hecho, podríamos relacionarlo con una de las primeras interpretaciones gráficas del teatro clásico

vitruviano, la realizada por Cesariano, diez años posterior a la primera de Francesco de Giorgio. [Figura 9]

Entre los extremos del graderío y la escena existe una franja de apenas ocho metros. Este espacio de pared libre a cada lado del arco escénico, cobija un arco triunfal que se desarrolla en tres niveles que coinciden básicamente con el graderío y las dos plantas de arcadas: en la parte baja existe una portada rematada por una cornisa, sobre la que se alza un monumento ecuestre. Las esculturas de los hijos del duque están enmarcadas por una arquitectura pintada en forma de puerta regia, coronada por un frontón partido por una luneta que ilumina el interior. La decoración de columnas, drapeados, seres mitológicos y 'puttis' está concebida como mensaje de propaganda política, resultando en una solución ilusoria que, una vez más, mezcla escultura, arquitectura y pintura. Hay que recordar que el teatro fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, sufriendo los muros de la sala y las pinturas originales daños irreparables.

### **Conclusiones:**

El teatro durante el Renacimiento, especialmente en la península italiana, se convirtió en la gran maquinaria de creación de imágenes. La historia de la evolución de los logros en el campo escenográfico de la época fue vertiginosa e apasionante, pues la capacidad de asombro en el hombre permanece inalterada: una vez que se alcanza la 'ilusión perfecta', buscamos algo más allá.<sup>25</sup> Pero esa capacidad ilusoria, no se circunscribió solamente a las escenas dramáticas sino que se trasladó a la propia arquitectura, en un intento muy interesante de trascender la propia disciplina.

La forma del teatro como tipo edilicio durante el Renacimiento en Italia es la de un contenedor no identificable habitualmente por su aspecto externo, dado que se construían en edificios ya existentes o cuyas fachadas a la ciudad carecían de relevancia y eran incapaces de transformar lo que les rodeaba. Pero al interior no sucede lo mismo. Los arquitectos de la época se vieron impelidos a solucionar la imagen y organización interna de dichas salas.

Una de las soluciones más brillantes y exitosas, consistió en trasponer al interior la apariencia de los exteriores donde solían representarse dichos espectáculos: un teatro a cielo abierto, una calle, una plaza o un jardín. En el caso de los teatros que querían evocar los teatros a cielo abierto de la época clásica, se emplearon toda una serie de recursos arquitectónicos

---

25. Durante siglos la experimentación con los efectos pictóricos buscó un resultado visual convincente, un 'trompe d'oeil' o trampantojo capaz de engañar al ojo. Los medios para alcanzar dicho objetivo no siempre han sido los mismos, cuanto más retrocedemos en el tiempo más importancia adquiere el criterio de valor de una imagen por su eficacia dentro de un contexto de acción y no por su semejanza con la 'realidad'. Gombrich en su libro *Arte e Ilusión* estudia este asunto señalando que "puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia, pero en otros conceptos puede bastar el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. Tiene que actuar tan bien como el objeto real, o mejor." GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión: Estudio sobre la representación pictórica*. 2a. ed. Barcelona: GG Arte, 1982. pp. 107-108. ISBN: 84-252-0942-0.

(arcos de triunfo, logias, nichos de distintas formas, etc.), escultóricos ('famas', 'puttis' y personajes mitológicos) o decorativos (techos pintados a modo de cielo abierto, elementos como barandas –coronadas por esculturas clásicas– o pinturas ilusionistas) en una composición en la que no se sabe dónde empiezan o terminan unos y otros, utilizando combinaciones de todos esos elementos para lograr integrar la magia de las propias representaciones con la de la sala y creando así un nuevo y desbordante sentido espacial. Otro de los medios destacables para la consecución de dicho objetivo, fue el uso de las propiedades del espacio arquitectónico a través de sus dimensiones y el manejo intencionado de la iluminación (Scamozzi llegó a diseñar para el Teatro Olímpico unas lámparas de aceite para controlar cómo se percibía el espacio).

El análisis del aspecto interior de los teatros del final del Renacimiento italiano es capaz de indicarnos el camino que iba a seguir el teatro y su arquitectura en el futuro más próximo, consiguiendo, una vez más, que las paredes hablen. Las tendencias teatrales del momento partieron de un mismo tipo de antecedentes relacionados, en gran medida, con el retorno a la cultura profana, que se identificó de un modo especial con el teatro y la fiesta, pasatiempos ambos asociados a ambientes cultos, que fueron acogidos en un entorno idílico y natural, cuya ambientación idealizada se intentó replicar en un contenedor del que se buscaba que fuera 'inmaterial'. Con el transcurso del tiempo se impuso, aunque solo temporalmente, la moda del teatro cortesano, que apostará por un modelo más práctico, caracterizado por la utilización narrativa propagandística del propio edificio.