

REIA #13/2019  
180 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Carlos Revuelta Bravo

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

### *La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista / The Achievement of the Fourth Wall: Evolution of the architectural Stage Front in the Renaissance Theater*

Una de las conquistas del modelo de teatro 'recreado' en el siglo XVI, fue plantear la eliminación del 'scaenae frons' tal como se había conocido en la Antigüedad clásica. Dicha fase de desmaterialización arranca a finales del Renacimiento, gracias a las 'nuevas' teorías de representación espacial, coincidiendo en el tiempo con la recuperación del teatro clásico permanente y la reinterpretación vitruviana de la escena como un muro con vanos en forma de arcada o de arco de triunfo. Ejemplo paradigmático de todo lo anterior es el Teatro Olímpico palladiano, germen del proceso que llevará, con el transcurrir del siglo XIX, hasta la desaparición definitiva del frente de escena y la formalización de lo que denominamos 'la cuarta pared'.\*

One of the conquest of the recreation of the theater's model in the XVI Century, was the proposition to eliminate the 'scaenae frons' as it was known in the classical Antiquity. The time for dematerialization begins at the end of Renaissance, under the influence of the spatial representation's theories, at the same time that happens the recover of the permanent classical theater and the vitruvius reinterpretation of the scene as a wall with doorways as an archade or a triumphal arc. The Olympic Theater is a paradigmatic example of this, the initial phase of a process which, within the run of the 19<sup>th</sup> Century, leads to the final disappearance of the stage front and the formalization of what we know as 'the fourth wall'.

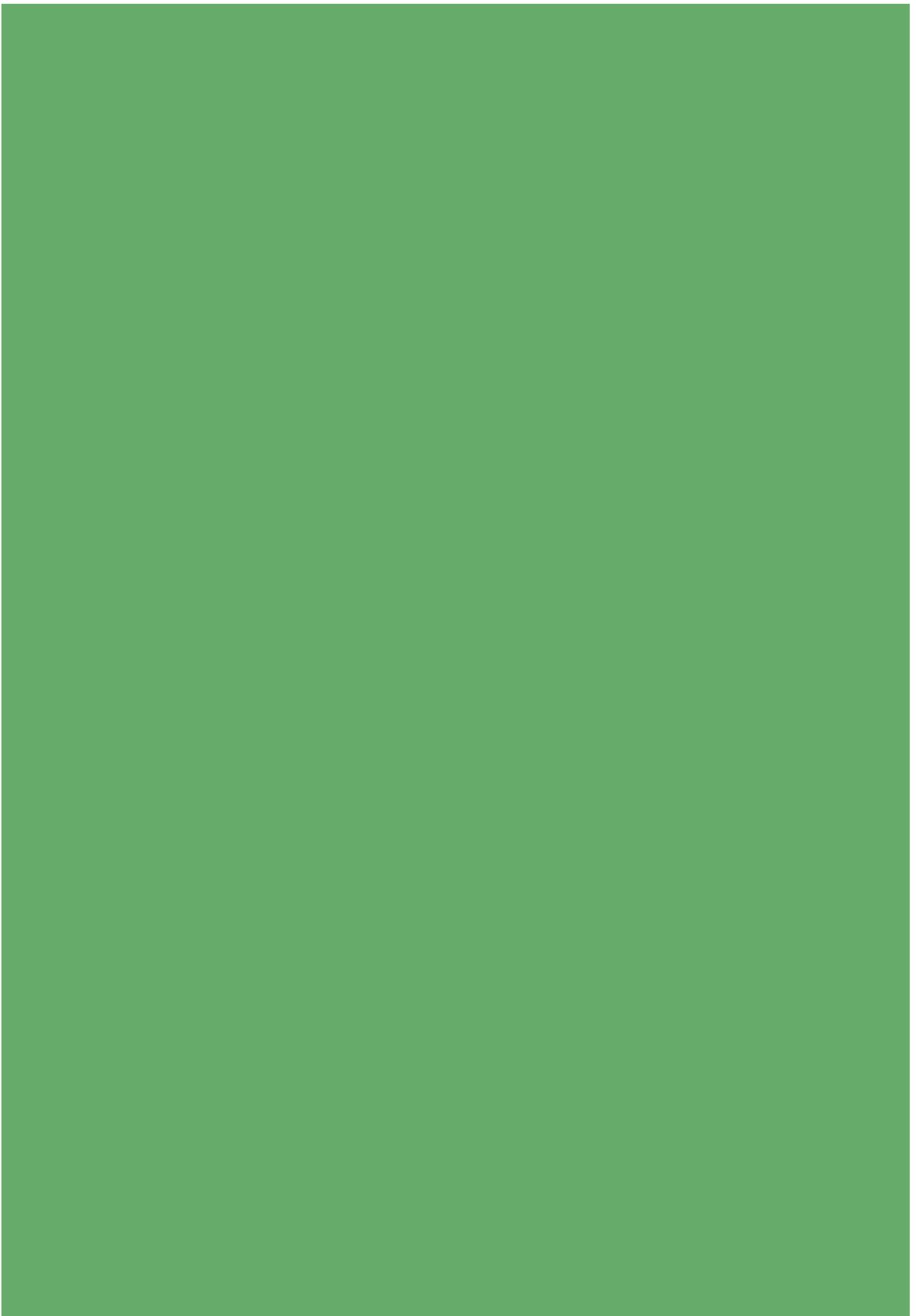
---

\* Algunos estudiosos sitúan en el siglo XVIII el origen intelectual de esa pared o pantalla sobre la que podemos seguir los acontecimientos y evoluciones de una obra teatral; más concretamente en el *Discours sur la poésie dramatique* (1758) de Denis Diderot. Allí, el pensador francés desarrolla su teoría sobre todo lo relacionado con el teatro, incluyendo a la escenografía, apartado donde formula el concepto de un muro virtual que separe actores y espectadores, haciendo que aquellos actuaran como si no fueran conscientes de la presencia de éstos últimos.

---

Renacimiento, Arquitectura teatral, Frente de escena, Escenografía /// Renaissance, Theatrical architecture, Stage front, Scenography

Fecha de envío: 24/09/2018 | Fecha de aceptación: 27/11/2018



### **Introducción**

En el arte de la Antigua Grecia existía un componente religioso fundamental, donde dioses y héroes –a diferencia de lo que ocurría en otras culturas contemporáneas orientales– adoptan un semblante humano y se comportan como tales. Esta semejanza se transformará en una herramienta ideal para el estudio del hombre y se erigirá, a su vez, en fundamento plausible de la gran popularidad que logrará; especialmente remarcable en el caso del teatro.

#### *La aparición de los actores en el teatro clásico griego*

El contacto con otras culturas y los cambios experimentados por la propia sociedad griega llevaron al teatro a centrarse en temas cada vez más mundanos, momento que coincide con la introducción paulatina de los actores y con el despegue definitivo del teatro como espectáculo de masas. Los actores, en un principio, no existían como entes individuales (en el teatro griego antiguo ‘actor’ era el que respondía al coro, aunque el origen de la palabra es latino: el que conduce o lleva a cabo algo) y no surgen hasta el siglo VI a.C. con el dramaturgo Thespis. Sería Eurípides (480-406 a.C.) quien finalmente decidiría concederles en sus obras todo el protagonismo, relegando al coro a un papel secundario; esto llevará a grandes transformaciones, tanto conceptuales como en la configuración del espacio físico de los teatros.

#### *El nacimiento de la escena y del frente escénico*

El éxito de las obras protagonizadas por actores obligó a buscar nuevos recursos escenográficos, de modo que el trabajo interpretativo fuera perceptible para el abundante público que acudía a ellas. Primero, se optó por subir al actor a una simple plataforma –mejorando con ello las condiciones de audición y visión–, introduciendo un gradiente de calidad espacial que disminuía según nos alejamos de la misma e iniciando así un proceso de segregación física entre los espectadores; posteriormente se dotó de un fondo escénico a dicho escenario, lo que permitió que su trabajo resaltase

y pudiese ser contextualizado.<sup>1</sup> En el período clásico, el empleo de una arquitectura como frente escénico fue la fórmula utilizada. El motivo más comúnmente adoptado fue el de la fachada de un palacio, dotada, generalmente, de tres puertas que servían como vía de entrada y salida a los distintos personajes: la central usada por el actor principal; la de la derecha por el ‘deuteragonista’ o coprotagonista y la de la izquierda por los esclavos.

Los romanos continuaron con este modelo, pero con un desarrollo mucho mayor: sus frentes de escena llegaron a alcanzar los tres pisos de altura y estaban decorados con una serie de nichos –de distintas formas y tamaños–, estatuas e inscripciones conmemorativas; delante de dicho lienzo, se levantaba una estructura formada por columnas y elementos adintelados. El conjunto sirvió habitualmente de escaparate para la propaganda de sus dirigentes ante el pueblo y sus invitados, algo que se acentuó en el período imperial.

#### *El ocaso del teatro durante el medievo.*

Entre los siglos XIII y XIV asistimos a la culminación del drama litúrgico, con las iglesias adoptando el papel que anteriormente habían tenido los edificios teatrales. Pronto serán incapaces de acoger a las crecientes masas, lo que unido al carácter cada vez más pagano –licencioso o satírico– de las piezas escenificadas, obligarán al estamento religioso a replantearse la compatibilidad de ciertos espectáculos con los recintos sagrados que los acogen. La solución pasará por el traslado de muchas de estas celebraciones al exterior de los templos –utilizando sus fachadas como fondo escenográfico–, o la creación de nuevos espacios escénicos. Las ‘mansiones’ son el ejemplo paradigmático de estos últimos. En ellas se recreaba el cosmos bíblico, funcionando como una representación de diversos capítulos del libro sagrado –escenografías múltiples–, ante un público iletrado, que debía desplazarse para tratar de extraer un sentido unitario del conjunto. Es un momento de crisis en cuanto al desarrollo del teatro y del edificio teatral, pero no en cuanto a la escenografía, dada la necesidad de cargar sobre ella la recreación del espacio teatral.

### **El Renacimiento**

Durante los siglos XIV y XV asistimos a un proceso de transformación del lenguaje artístico en todas sus disciplinas. Se pasa de un modelo abstracto –trascendente y simbólico–, característico del estilo anterior, a otro de naturaleza realista, que busca representar la ‘realidad’ conforme a las nuevas teorías aristotélicas que iban imponiéndose entre la vanguardia artística y los nuevos comitentes de la época. No por conocidos deberíamos dejar de recordar los preceptos fundamentales de este nuevo estilo:

- 
1. Hay que resaltar que en el teatro griego la frontera simbólica no está situada, como en nuestro teatro, entre la realidad y la ficción, sino entre lo divino –invisible– y su manifestación visible o representación. Al proponerse una arquitectura para actuar delante de ella, hace que, como arquitecto, me planteé cuestiones como, qué tipo de lenguaje se emplea en ella. Elección que denota más de lo que suele percibirse a primera vista, convirtiéndose en elemento importante a la hora de enriquecer tanto la actuación del actor –permitiendo un mayor registro de posibilidades escénicas– como el espacio teatral, pero también erigiéndose en un mensaje que se nos quiere transmitir.

Fig. 01. Vista urbana.  
<https://pms.m.wikipedia.org/wiki/Figura:Lanci.jpg>



el retorno a la naturaleza (máxima aspiración de pintores y escultores), al clasicismo (objetivo principal de arquitectos) y al sistema perspectivo de representación (compartido por todos).<sup>2</sup>

#### *La escenografía y su importancia en la definición formal de la escena teatral*

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 y con un carácter eminentemente festivo<sup>3</sup>. En este período asistimos a la recuperación del edificio

---

2. En referencia al tema del estilo, comparto la definición dada por James Ackerman en su libro *Distance Points*. En esa colección de ensayos, se incluye uno de gran interés en la que se define al estilo como una suma de características más o menos estables en la obra de un artista, y otras más flexibles, que cambian según las observamos desde una suficiente distancia –temporal o geográfica–. Ackerman reconoce el carácter instrumental del concepto de estilo, identificándolo con la obra de los artistas –no con personas o instituciones–: “In the study of the arts, works –not institutions or people– are the primary data; in them we must find certain characteristics that are more or less stable, in the sense that they appear in other products of the same artist(s), era or locale, and flexible, in the sense that they change according to a definable pattern when observed in instances chosen from sufficiently extensive spans of time or of geographical distance. A distinguishable ensemble of such characteristics we call style.”

Ackerman, James S and Carpenter, Rhys. *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prenticehall, 1963, pp. 164-186. Recogido en el libro ACKERMAN, James. *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991. p. 3.

3. En la ciudad de Parma se representa en 1476 ‘La Leyenda del Santo Jacobo’. Es el primer espectáculo sacro documentado. Para poder llevarla a cabo, el duque Ercole I tuvo que traer actores y técnicos florentinos, pues aún no existía ninguna tradición teatral en la ciudad. Como muestra de independencia política y cultural, el duque decide organizar ‘dramas litúrgicos’ implicando a toda la ciudad: eligiendo para las partes de los salmos religiosos cantantes de la escuela de cantores, y para interpretar los intermedios, de carácter profano, a actores del teatro popular callejero. En 1486, el duque da un paso más al representar el ‘Menaechmi’ de Plauto en el patio de su propio palacio, primer drama de la antigüedad en ser llevado a escena y motivo de orgullo como ejemplo de erudición e independencia para la ciudad. Invita a dicha representación a los embajadores de las principales ciudades-estado italianas; utilizando así la obra para enviar un mensaje político tanto a sus aliados como a sus enemigos.

teatral y de la escena única. Frente al modelo de las ‘mansiones’ y sus múltiples escenas a modo de historieta, tan caro al ‘arte oficial’ medieval, se inicia el proceso para definir la ‘escena realista’ mediante herramientas exclusivamente escenográficas, pero con un lenguaje vanguardista que aplica los recientes descubrimientos de la perspectiva: primero en dos dimensiones (a partir de la pintura), y después desde la tercera dimensión (incorporando la escultura).

El primer caso que se conoce de un fondo escénico plano fue diseñado por Pellegrino de Udine, Ferrara, en 1508: consistió en una vista en perspectiva de múltiples elementos urbanos. Esta solución fue perfeccionándose y cinco años más tarde Gerolamo Genga, en la corte de Urbino, probó una combinación de un telón de fondo y distintos elementos corpóreos sacados del repertorio clásico –templo octogonal, arco de triunfo–. En 1539, en Florencia, Bastiano Sangallo<sup>4</sup> introdujo imágenes de edificios reales de la ciudad de Pisa –baptisterio y campanile–, que se percibían como un paisaje visto a través de una arquitectura. El arquetipo de fondo de escena de esta modalidad escenográfica se plasmó como la vista de una calle que reunía toda una serie de edificios prototípicos, dispuestos de una manera escalonada, creando una representación de un espacio regido por las reglas de la perspectiva (fig. 01).<sup>5</sup> Este modelo fue teorizado por Sebastiano Serlio, y, gracias a la amplia difusión lograda con su inclusión en el segundo tomo de su tratado, se convirtió seis años más tarde en el prototipo de escenografía teatral.<sup>6</sup>

---

4. En el año 1536 Bastiano Sangallo idea para la boda de Cosimo I y Eleonora de Toledo una escenografía para otra obra de Landi. En ella mezclaba elementos contruados -un arco de triunfo- con elementos pintados: en este caso una calle que se mostraba en una perspectiva con un único punto de fuga. Solución que se anticipa a la empleada en el teatro Olímpico de Vicenza en 1585, pero que carece del carácter múltiple y manierista de ésta. En Vicenza, se logrará la materialización de una idea pensada para perdurar; en un proceso evolutivo análogo al ya recorrido por el edificio teatral durante el período clásico.

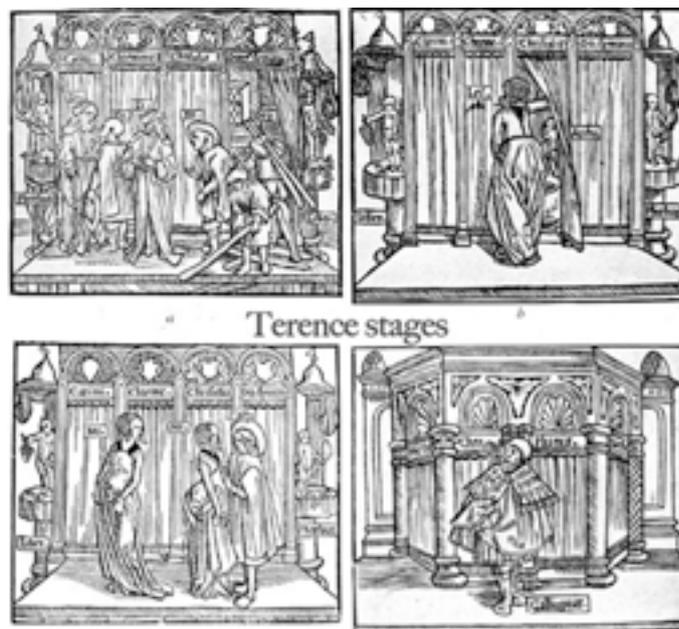
5. Tafuri estudia como en la Roma de Inocencio VIII esos decorados mostrarían el ideal urbanístico de una élite eclesiástica que intenta marcar un modelo oficial a partir de la adopción de las propuestas de la vanguardia, y relata como la escena teatral se convierte en el lugar ideal para que los arquitectos puedan presentar su ‘programa ilusorio’, “para explicitarlo sin los compromisos a los que los arquitectos están obligados en su práctica proyectística habitual.”

“Il drama classico e d’imitazione si impone comunque, nell’ambiente romano, sotto l’egida pontificiale: Pio II, Sisto IV, Innocenzo VIII si impegnano in tale operazione culturale, in appoggio alla loro politica di assorbimento sotto condizionate dalle avanguardie umanistiche.” (...) “la scena teatrale è un luogo particolarmente adatto per rappresentare un programma ideale, per explicitarlo senza i compromessi cui gli architetti sono obbligati nella loro comune prassi progettuale.”

TAFURI, Manfredo. “Il luogo teatrale dall’umanesimo a oggi”. p. 25, en el ensayo histórico-crítico *Teatri e scenografie*. Milano: Touring Club italiano 1976, pp. 25-39

6. Tratado con el nombre de *Architettura*, dedicado a los problemas matemáticos, geométricos y a la representación en perspectiva. Con su publicación en una edición bilingüe, en el taller de Jehan Barbe en París, se convirtió en un auténtico éxito. Asociado a los géneros ‘teatrales’ cortesanos, en especial al de los ‘intermezzi’, nace la necesidad de crear un aparato de propaganda política: se editan, por primera vez de manera masiva, una serie de grabados conmemorativos que reflejan los mecanismos escenográficos empleados en dichos espectáculos (a destacar los encargados por la familia Medici en la última parte del siglo XVI), los cuales se convertirán en norma y modelo para la mayoría de las piezas teatrales representadas en toda Europa durante los próximos trescientos años.

Fig. 02. Escenas medievales.  
[https://get.google.com/albumarchive/109173037687786670395/album/AF1QipM18MIDOpzQWpKpOG4YN\\_eZkAArHV\\_puDHkM4M/AF1QipO7vGrpVfS0ndOF3REmbsNXlq0ZGHYqA9MT0c](https://get.google.com/albumarchive/109173037687786670395/album/AF1QipM18MIDOpzQWpKpOG4YN_eZkAArHV_puDHkM4M/AF1QipO7vGrpVfS0ndOF3REmbsNXlq0ZGHYqA9MT0c)



Existió otra rama de la escenografía que, partiendo de una base más intelectual basada en los preceptos de la arquitectura y la literatura arquitectónica, buscaba algo que se asemejara ya a un espacio escénico –no solo a un fondo– y que se adaptara mejor a las distintas necesidades, tanto dramáticas como sociales y culturales, que el teatro del momento precisaba; tendencia que podemos localizar especialmente dentro del ámbito de las academias. El pórtico como frente de escena aparece en la obra literaria de Frai Giocondo y en la traducción del Vitruvio por Cesariano (1521), aunque en ambos casos no abandonarían el plano de las ideas. Los primeros ejemplos de esta clase de escenografía estuvieron contruidos en madera y tela, adoptando una disposición que podemos relacionar con una agrupación de ‘mansiones’ alineadas, separadas mediante columnas, en una composición semejante a las imágenes que aparecen en las planchas Terencianas (fig. 02). Será finalmente un diletante, Alvise Cornaro, el que materializará esta idea en su loggia de Padua (1524), antecedente del primer teatro permanente del Renacimiento italiano que ha llegado hasta nosotros: el Teatro Olímpico de Palladio.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre las fechas y el orden en la evolución de las soluciones escenográficas. Quizás podríamos tener una idea más precisa de ese proceso si nos centráramos en las representaciones que realizaron los seguidores de Pomponio Leto en Roma (Max Herrmann y su obra atraerán la atención sobre este círculo humanista).<sup>7</sup> El grupo de los pomponianos, en una fecha tan temprana como 1474, habría utilizado las arcadas del patio del palacio de Pomponio en el Quirinal como fondo de escena; después, habría pasado a emplear telones pintados en obras escenificadas en el Foro, en el castillo de Sant’Angelo o en diversos palacios privados. Otros estudiosos sostienen que los fondos pintados aparecerían desde el comienzo en las escenografías de las obras teatrales renacentistas (Magagnato y Flechsig).

7. HERMANN, Max. *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. Berlin: Zienuchelverlag 1962. II Teil, pp. 195-259.

### *El papel de la tratadística y la arqueología en la recuperación de la escena clásica*

Como se ha señalado, la tratadística jugó un papel importante a la hora de definir una tipología de escena teatral que se alejara de soluciones más relacionadas con los recursos propios de la pintura y la escultura y se centrara en la arquitectura. Los humanistas del Renacimiento, a partir de finales del siglo XV, sintieron un particular interés por los escritos que hacían referencia al teatro clásico. Así, Flavio Biondo –historiador, tratadista y uno de los primeros arqueólogos– y Alberti, partiendo del texto de Vitruvio, fueron capaces de desarrollar unas ideas precisas sobre los espacios para la representación. Al mismo tiempo ésta información literaria fue complementada y puesta en valor con el conocimiento directo de las ruinas de los edificios teatrales de la Antigüedad, aunque hay que señalar que la principal referencia, por su grandiosidad, era el Coliseo: esto hizo que la confusión entre teatro y anfiteatro permaneciera vigente en los círculos humanistas del siglo XV ( Francesco Colona, Filarete, etc.), a pesar de que ese tema ya hubiese quedado resuelto por Alberti.

El modelo del teatro albertiano está descrito en su libros: consta de una cávea en forma de graderío rematada por una logia en su parte superior; una orquesta semicircular, siguiendo el modelo del teatro romano clásico; y un escenario, con tres o cinco puertas, caracterizado por ser una escena fija, invariable y permanente –por tanto no relacionada directamente con la pieza representada–. El frente de escena, recomendaba Alberti, debía constar de columnas para darle el aspecto de un edificio. Tenemos que acudir, una vez más, a los trabajos de Tafuri para entender que el interés de Alberti no estaba en la recuperación ‘literal’ del modelo de teatro descrito por Vitruvio –basado en un problema puramente geométrico–, sino en la posibilidad de resolver la unión entre la escena clásica y la perspectiva del espacio urbano: reto que los arquitectos renacentistas no lograrán resolver y que habrá que esperar hasta la construcción del primer teatro barroco de corte, el Teatro Farnesio en Parma (Aleotti, 1618), para poder afirmar que dicho dilema había encontrado una solución satisfactoria.<sup>8</sup>

### *La primera escena permanente: una herramienta reivindicativa*

Alvise Cornaro (1484-1566) nació en Venecia en una familia acomodada para, a los quince años, trasladarse a Padua a vivir con su tío. Allí, llegará a ingresar –pero sin lograr nunca ser aceptado como uno de ellos– en la clase social de ‘los señores de la tierra firme’: aristócratas venecianos que, frente a las dificultades a las que se enfrentó el comercio en el Mediterráneo, decidieron enfocar sus negocios en la agricultura. Alvise, con su socio Agostino Coletti, invirtieron en tierras inundadas para posteriormente convertirlas –mediante diques– en fértiles. Estas prácticas entraron en conflicto con la Serenísima (en su interés de proteger la ciudad

---

8. “disinteressandosi al problema puramente geometrico dell’iscrizione, nel cerchio di base planimetrico, dei quattro triangoli equilateri, su cui si soffermano ampiamente i commentatori di Vitruvio.

Il suo interesse è piuttosto risolto a mediare da scena classica –emblematicamente riassunta nella “porta regia” con uno spazio urbano offerto in prospettiva.”

TAFURI, Manfredo. “Il luogo teatrale dall’umanesimo a oggi”. p. 25, en el ensayo histórico-crítico *Teatri e scenografie*. Milano: Touring Club italiano 1976, pp. 25-39.

Fig. 03. Loggia Falconetto.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Facciata\\_Loggia\\_e\\_Odeo\\_Cornaro.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Facciata_Loggia_e_Odeo_Cornaro.jpg)



frente a las mareas altas), que por ello decretó en noviembre de 1541 la rotura de algunas de esas barreras, lo que suscitó que Alvise comenzara una campaña para promocionar sus teorías sobre hidráulica.<sup>9</sup> Lucha ‘ideológica’, que fue una constante en la vida de Alvise, involucrado en causas de diversa naturaleza. Éstas abarcan desde las personales, en las que se incluiría su empeño en que se reconociera su supuesta pertenencia a la rama noble de los Cornaro y, por tanto, se le incluyera entre las personalidades que formaban parte del ‘Libro dorado de la República’; pasando por las de tipo social, representadas por su interés en ser reconocido como un hombre ‘virtuoso’; finalmente estarían las económicas, como sus contenciosos con la República o el Cardenal Francesco Pissano. Para apoyar sus argumentos en estos conflictos, no dudó en utilizar la propaganda que le suponía su ‘supuesto éxito’ como revolucionario agrario y su papel de mecenas de las artes.

Es preciso destacar su faceta como humanista: fue miembro fundador de la Academia de los ‘Infiammati’ y mecenas de una ‘corte’, que la República Veneciana utilizó para reducir las tendencias contrarias a sus intereses entre la aristocracia de ‘terra ferma’. Hombre de carácter realista y pragmático, llegó a escribir un pequeño tratado de arquitectura bastante crítico con la poca practicidad de muchas de las teorías vitruvianas y del Clasicismo, postura que le acercó a los planteamientos de la obra última de Palladio. Entre las aficiones propagandísticas de Alvise estaba el teatro. Famosa fue su idea de construir uno sobre una isla artificial enfrente de la Plaza de San Marcos e ideó uno de los primeros teatros de carácter permanente –o más bien, escena en volumen–, reinterpretación

9. MENEGAZZO, Emilio. *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Runzante e di Alvise Cornaro Italia Medioevale e Umanistica*. Vol. VII, Padova: Editrice Antenore, 1964. Un estudio que deja de lado gran parte de los trabajos previos sobre la personalidad de Cornaro y “que refleja en cambio una nueva visión bien documentada”.

TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. Chicago: first MIT Press edition, 1995. p. 143. (Traducción de Jessica Levine de *Venecia e il Rinascimento*. Turín: Giulio Einaudi editore, 1985).

vitruviana del 'scaenae frons' como un muro con vanos: la logia por él construida en Padua.<sup>10</sup>

A la logia de Alvise se la conoce por el nombre del arquitecto que la diseñó, Giovanni Maria Falconetto (1468-1535), protegido de Cornaro, y uno de los primeros en dibujar las ruinas de los teatros romanos (Pola, Verona, Roma, etc.). Falconetto la diseñó como un frente de escena con profundidad, capaz de acoger representaciones 'all'antica'; realización que servirá de inspiración para el 'scaenae frons' del Teatro Olímpico de Palladio. Es conocida la visita que el arquitecto vicentino hizo a la logia acompañando a su mentor Trissimo,<sup>11</sup> donde asistieron a distintas representaciones y fueron testigos de la riqueza escenográfica que posibilitaba una escena en profundidad (fig. 03). En ese mismo lugar, Cornaro, encargó al mismo arquitecto levantar un Odeón (1537-39) –inspirado en las villas romanas y el concepto lúdico del Palacio del Te de Mantua (1524-34)– para acoger eventos musicales y poder completar su idea de erigir un espacio para el disfrute y la cultura. El conjunto de estos dos edificios fue resaltado por Ackerman como la primera tentativa producida en el Véneto de emular el Renacimiento romano.<sup>12</sup>

---

10. Existió un precedente construido por otro miembro de la familia Cornaro (Caterina Cornaro, ex reina de Chipre): se trataría de un edificio de las mismas características que formaba parte de su palacio en Asolo (1491), pero que no habría tenido la significación posterior que tuvo aquella.

HUSE, Norbert und WOLTERS, Wolfgang. *Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1986. (Traducido al inglés por Edmund Jephcott, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting 1460-1590*. Chicago: University Chicago Press 1993.)

11. Giovangiorgio Trissimo (1478-1551), fue un erudito poseedor de una sabiduría enciclopédica y creador de la Academia que portaba su nombre en la Villa de Cricoli (Vicenza), situada en un entorno rural. Consideraba la arquitectura como una importante disciplina de las artes y las ciencias, cuya unión encarnaba el ideal de la 'virtud', que, junto al Estudio y las Artes, formaban la base del programa de su academia. Pretendió, mediante una nueva lengua, fundir el griego y el italiano, oponiéndose a la corriente general entre los humanistas de aceptar el 'volgare' (el idioma toscano) como lengua de erudición y enseñanza, e intentó revivir la gran épica griega, introduciendo con su 'Sofonisba' (1514-1515) la tragedia griega en Italia. Cuando el joven escultor Andrea di Pietro da Padova entró en su círculo alrededor de 1538, Trissimo, siguiendo una práctica habitual, le bautizó con el nombre clásico de Palladio. Fue su descubridor y primer tutor, y quien le introdujo en la arquitectura clásica y el conocimiento de Vitruvio, oponiéndose a la influencia posterior de Alvise Cornaro sobre su protegido.

12. En ese mismo complejo, Cornaro, inspirado en las villas romanas, levantó en 1530 un Odeón para acoger eventos musicales. El conjunto, de logia y Odeón, fue resaltado por Ackerman como la primera tentativa producida en el Véneto de emular el Renacimiento romano. "Estos fueron los precursores de Villa Cricoli y los primeros edificios del Véneto que pretendían emular el Renacimiento romano. La impresión que hicieron en Palladio, se muestra en alguno de sus primeros dibujos, que tienen una pedantería parecida y en los que el vocabulario arquitectónico, aprendido de la arquitectura romana antigua y moderna, es encajado de una manera bastante forzada en su marco. Comparados con la interrelación pictórica natural entre las partes y el todo que caracterizan a las fachadas del Palladio maduro, estos trabajos parecen montados a partir de un repertorio de unidades independientes. Pero siempre resulta difícil de manejar por primera vez ideas frescas, la mayoría de las cuales tenían que ser suyas, pues los edificios diseñados independientemente por Falconetto no son tan imaginativos."

ACKERMAN, James S.: *Palladio*. Barcelona: Xarait ediciones 1980. pp. 7 y 8.



Fig. 04. Frescos en el interior del Teatro Olímpico. <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/accademia/accademia-020.jpg>

### El Teatro Olímpico

El primer edificio teatral renacentista de carácter permanente que ha llegado hasta nosotros es el Teatro Olímpico de Vicenza (1585). Se adscribe dentro de la categoría de teatro académico, un modelo que apenas tuvo proyección debido a la apropiación posterior del fenómeno teatral por parte de los estamentos de poder, tanto político como económico.

#### *La Academia Olímpica*

Entre las actividades principales de la Academia de Vicenza, con un programa orientado a la formación del ‘uomo universal’, estaba la de acoger la representación de obras teatrales.

Existen dentro del Teatro Olímpico dos frescos que representan las salas temporales diseñadas por Palladio para acoger las representaciones que organizaba dicha Academia durante los carnavales. El primero muestra un teatro en madera, a la imagen de los de la Antigüedad, con una cávea semicircular, sin orquesta, y once filas de graderío de gran pendiente rematadas por un muro decorado con estatuas. La escena tiene como fondo un muro con arcos, a través de los cuales se puede observar una escenografía urbana en perspectiva. En esta sala se representó, en 1561, ‘L’amor Constante’ de Piccolomini (fig. 04). Al año siguiente, se volvió a utilizar dicha estructura para escenificar ‘Il Sofonista’, obra de Trissino, pero con una nueva configuración escenográfica (segundo fresco): se aumentó el tamaño de la ‘porta regia’, que, en este caso, estaba acompañada por un hueco arquitrabado a cada lado. El éxito que tuvieron estas representaciones dieron lugar al encargo de la construcción de una sala teatral permanente.

Fig. 05. Interior Teatro Olímpico.  
<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/accademia/accademia-006.jpg>



### *La recuperación del modelo 'clásico' de escena teatral en el Teatro Olímpico*

Palladio en el Teatro Olímpico, a pesar de la forma casi rectangular del solar, planteó una sala que se ajusta al modelo del teatro clásico romano que tan bien conocía, lo que le obligó a diseñar un graderío ovalado y no semicircular.<sup>13</sup> Esta cávea se desarrolla en un único sector horizontal, a diferencia con los tres habitualmente existentes en los teatros clásicos, que acoge un graderío de doce filas con gran pendiente; en una propuesta que evita la segregación habitual entre espectadores.

El teatro tiene un amplio proscenio (25 x 6.7m.) limitado por dos muros laterales o 'versurae' y, en su parte trasera, por el 'scaenae frons'. La presencia de los pasillos laterales o 'aditus maximus' –que posibilitan el acceso a la parte inferior del graderío–, hace que esos muros laterales doblen hacia el centro de la escena por espacio de algo menos de un metro, antes de volver sobre sí mismos para cerrar el frente de la sala. Esta tipología de frente de escena quebrado proviene del último cuarto del siglo I a.C., pero aquí adquiere un carácter diferente debido a dicha prolongación y al hundimiento del plano de la orquesta respecto a la escena y al graderío, estableciéndose tres planos: el de la escena, el de la sala y el de la orquesta. Con esta particular solución, Palladio consigue resaltar las fachadas laterales y hacer más creíble la idea del escenario como espacio urbano de encuentro –a modo de plaza–, dotándole de una unidad espacial desconocida en las soluciones de la Antigüedad y creando un mayor contraste entre sala y escena. Efecto reforzado por la presencia de un techo

13. Existen antecedentes importantes de esta obra, como el proyecto (entre 1558 y 1560) no realizado de un teatro para el patio de la futura ampliación del Palacio Farnesio de Jacopo Vignola (1507-1573), donde la forma oval de la 'cavea' puede recordar a la de Palladio. Para Vignola, la planta oval era un tema recurrente de estudio (inspirado en Peruzzi), que utilizó sobretodo en iglesias, donde con el uso del óvalo conseguía aunar la planta central y la planta organizada según un eje longitudinal, en una solución que tendría gran éxito en la arquitectura de Bernini y Borromini. Frente a ello, Palladio centró sus estudios e intereses en el círculo y su expresión volumétrica, el cilindro.

‘artesonado’, del tipo denominado ‘alla ducale’; recurso, que también aparece en los teatros clásicos romanos (fig. 05).<sup>14</sup>

La relación que se establece entre los distintos espacios de este teatro palladiano se adscribe dentro de lo que Tafuri describe como la mecánica proyectual del arquitecto vicentino. El historiador italiano define acertadamente la arquitectura de Palladio como un sistema experimental abierto: “falto de modelos, el arte combinatorio palladiano critica el concepto de tipo y se presenta como un sistema abierto, como una lógica concatenación de experimentos en la agregación de espacios, en la sintaxis de las estructuras y en la composición de elementos pivotantes, gracias a la decantación gramatical”.<sup>15</sup>

#### *El teatro académico y su carácter ‘multifocal’*

El Olímpico es un teatro que prima el que todos los espectadores tengan una visión satisfactoria de la escena y de, al menos, una de las falsas perspectivas, en el que el punto donde convergen las vistas de sus cinco calles es irreal y no corresponde a ningún espectador en particular; por tanto, debe ser imaginado por todos. Lo que confiere a la sala un claro carácter ‘democrático’. La razón para este planteamiento es que se trata de un teatro perteneciente a una academia, donde todos los espectadores ostentan el mismo rango; concepto característico del teatro académico, que se opone al que define al teatro de corte, donde el centro ideal de la representación se plantea para que coincida con el lugar ocupado por el monarca (monofocal). Esta última tipología acabará por imponerse, pues serán generalmente monarcas o príncipes quienes promoverán este tipo de edificio, como herramienta propagandística de la ‘virtud’ y del poder divino de su persona.

#### *La autoría de la escenografía del Teatro Olímpico*

La inauguración del teatro tuvo lugar en el año 1585, el último día de carnaval y tras casi un año de ensayos, con la obra de Sófocles ‘Edipo tirano’ en versión de O. Giustiniani, música de A. Gabrielli y puesta en escena de A. Ingegneri. Para la ocasión se construyó un decorado, tras los huecos del frente escénico, que representa cinco calles de la ciudad egipcia de Tebas: tres detrás de la ‘porta regia’ y una tras cada uno de los huecos menores u ‘hospitalia’; en todas ellas, el suelo tiene pendiente para remarcar el efecto de fuga. Estas calles en perspectiva acelerada fueron realizadas

---

14. La presencia de ese muro sirve como eje sobre el que se vertebran los espacios de la escena y la sala. Un recurso que me recuerda a la columna corintia empleada por Piero de La Francesca en su tabla de la Flagelación de Cristo (1444), dividiendo e uniendo las dos partes del cuadro: una, donde se ‘revive’ el hecho bíblico; y la otra que adopta la composición de un paisaje urbano renacentista con figuras en un primer plano. Ambas partes están estructuradas mediante una perspectiva que fuga sobre dicha columna, que actúa como eje central del conjunto.

15. “devoid of ‘models’, Palladio’s ars combinatoria criticizes the concept of the type and presents itself as an open structure, a logical concatenation of experiments on the agregation of spaces, on the syntax of structures, and on the composition of pivotal elements, made possible thanks to grammatical purification”.

TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. Chicago: first MIT Press edition, 1995. p. 127. (Traducción de Jessica Levine de *Venecia e il Rinascimento*. Turín: Giulio Einaudi editore, 1985.).

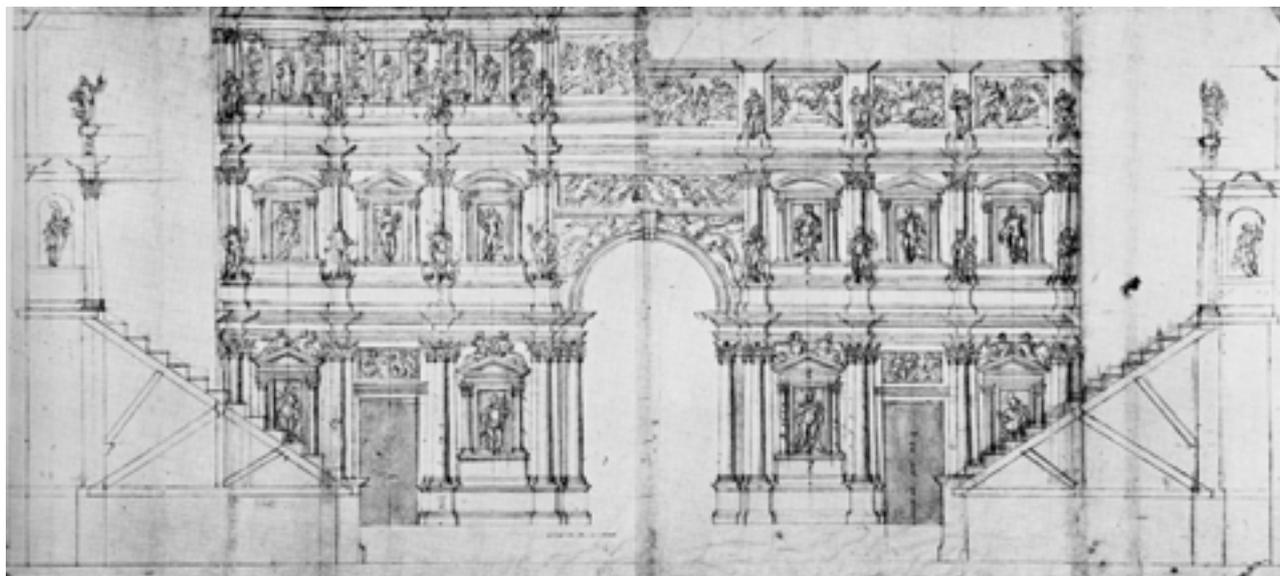


Fig. 06. Dibujo original del frente de escena. Grabado original Royal Institute of British Architects (RIBA) Drawings Collection: B.D. XIII/5; Lewis, Catalogue, no. 124

por Vincenzo Scamozzi, arquitecto que dirigió las obras tras la muerte de Palladio en 1580.

Originalmente el plan de la Academia era haber inaugurado el teatro con una comedia pastoral escrita por Fabio Pace, pero, tres años más tarde de la muerte de Palladio, se decidió estrenar con una tragedia.<sup>16</sup> Esta elección llevó a un cambio en la escenografía planeada, que pasó de ser un paisaje campestre a una vista urbana. Es por ello, que la decisión de incluir estos nuevos elementos escenográficos en volumen detrás de los huecos del muro no aparecen reflejados en ninguno de los planos que poseemos de la escena diseñada por Palladio (fig. 06).

En el permiso solicitado al gobierno municipal para la adquisición del solar necesario para alojar el gran desarrollo en profundidad (doce metros) que adquiere la calle central de dicha vista, se destacaba que ésta se ajustaba al diseño palladiano,<sup>17</sup> y sabemos que Palladio, en las ilustraciones que hizo para la traducción del libro *De Architettura* de Vitruvio, planteó unas perspectivas semejantes en relación con el aspecto que debería tener un teatro ideal romano (fig. 07). Finalmente, investigaciones recientes de la Sociedad de Estudios Palladianos (CISA) sostienen que el proyecto de Palladio preveía una única perspectiva que se correspondía con la puerta regia, mientras que en los vanos laterales se habrían pintado unos telones de fondo.

¿Podemos entonces atribuir la idea de esta escenografía a Palladio y su materialización a Scamozzi? Para complicar aún más las cosas, hay que

16. BERZAL DE DIOS, Javier. Texto visto en Internet (25/8/18) <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/palladio-teatro-olimpico>

17. En el permiso solicitado, uno de los argumentos empleados era que el nuevo proyecto estaba “en concordancia con las líneas marcadas por Palladio, que diseñó la escena para alojar vistas en perspectiva.”

MAGAGNATO, Licisco. *The Genesis of the Teatro Olimpico*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIV. London: The Warburg Institute 1951. pp. 216-17.

Fig. 07. Grabado de Palladio para la versión vitrubiana de Danielle Barbaro.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/1\\_dieci\\_libri\\_dell%27architettura\\_di\\_M.\\_Vitruvio\\_tradutti\\_et\\_commentati\\_da\\_monignor\\_Barbaro\\_eletto\\_patriarca\\_d%27aquileggia\\_MET\\_mm29744.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/1_dieci_libri_dell%27architettura_di_M._Vitruvio_tradutti_et_commentati_da_monignor_Barbaro_eletto_patriarca_d%27aquileggia_MET_mm29744.jpg)



resaltar que sobre algunos de los trabajos de Palladio, luego continuados por Scamozzi, existen ciertos problemas de autoría; especialmente porque los escritos de Scamozzi (*Dell'idea della architettura universale*, Venecia, 1615) no llegaron a reflejar toda la realidad, debido a la difícil relación que existió entre ambos.<sup>18</sup>

18. "Scamozzi, ejecutor del testamento arquitectónico de Palladio, debía saber la verdad, aunque también es posible que llevado por el odio a su predecesor, que Jones (Iñigo) menciona, fuese capaz de tergiversarla". Aquí Jones está haciendo referencia a la participación de Palladio en un palacio acabado por Scamozzi, pero creo que es oportuno extrapolarlo a otros trabajos de Palladio, sobre todo cuando la colaboración en entredicho tiene como protagonistas a los dos arquitectos en cuestión.

ACKERMAN, James S. *Palladio*. Madrid: Xarait Editores, 1980, p. 70. (original 1966).

### La perspectiva como herramienta fundamental de la escenografía

Una de las cosas que consigue la perspectiva como nuevo sistema de representación es cambiar cómo se percibe la realidad y, consecuentemente, la propia realidad. Sistema que, a diferencia del anterior, ya no trata de simplemente plasmar lo que se siente a través de la visión, sino que es un producto de la mente y del intelecto y, por lo tanto, va más allá de la realidad física; de ahí que muchos de los artistas e historiadores de la época destacaran la capacidad que tenía dicho sistema de representación de ‘superar’ a la propia Naturaleza.

#### *La difícil convivencia de las vistas urbanas en perspectiva con el frente de escena*

La escenografía innovadora de las vistas urbanas en volumen del Teatro Olímpico nos remite a los escenarios múltiples medievales y al concepto de escena en profundidad que habían teorizado Serlio, Sangallo o Peruzzi. Con ella, se pretendió resolver uno de los conflictos fundamentales del edificio teatral renacentista: la ‘cohabitación’ entre la arquitectura del ‘scaenae frons’ y la escenografía urbana en perspectiva. Integración que aquí, a mi entender, no acaba de funcionar, por la excesiva presencia de su fachada clásica –que rememora la tipología de arco de triunfo de tres vanos<sup>19</sup> y la acentuada expresión volumétrica del muro; y no funciona porque la pretendida ‘materialidad’ (no hay que olvidar que la ‘piedra’ no deja de ser madera, estuco y escayola) y la profundidad –expresada en el orden, que se disgrega del muro, los nichos y la decoración– casan mal

---

19. En el frente de escena del Teatro Olímpico Palladio utiliza el motivo de un arco de triunfo que, a diferencia con los arcos de triunfo de la Roma clásica, sus aberturas laterales no son arcos sino huecos adintelados (¿Alberti y su Iglesia de San Andrés de Mantua de 1470?); además, el arquitecto vicentino emplea el tema del arco de triunfo fuera de su contexto habitual, al no utilizarse como un umbral que hay que cruzar para conseguir la purificación. Todo enmarcado, a mi entender, dentro de lo que es típico del Manierismo; aunque para contradecirme están los estudios del eminente Tafuri, donde se expresa que Palladio no era partidario de dicho estilo, ni de otras ‘novedades’. El crítico sostiene que el arquitecto vicentino poseía una arquitectura que constituía un universo propio, que no se refería a ninguna otra, que se autojustificaba y que “se presentaba a sí misma no solo como novedad, que Venecia podía asimilar difícilmente, sino también como barrera frente a las últimas ‘novedades’.” Es decir, frente al Manierismo.

TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. Chicago: first MIT Press edition, 1995. pp. 128-29. (Traducción de Jessica Levine de *Venecia e il Rinascimento*. Turín: Giulio Einaudi editore, 1985.)

“Símbolo de expiación, triunfo y apoteosis” es parte del título de uno de los capítulos del libro *La arquitectura, fenómeno de transición* de Siegfried Giedion (título original *The Three Space Conceptions in Architecture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971). Barcelona: Gustavo Gili, 1975. En él se trata este tema y se relaciona esos efectos del título con el acto de cruzar bajo un arco de triunfo. Si reparamos en el significado de la palabra expiación, (borrar las culpas, purificarse por medio de algún sacrificio o purificar algo profanado, como un templo) podemos entender mejor el empleo de dicho elemento arquitectónico, durante el Renacimiento, como herramienta simbólica de purificación para los fieles que acceden al templo, dotando a la acción de ingresar en dicho recinto religioso de una lectura a la vez ritual y triunfal. Es en el templo de San Francisco en Rímini, financiado por Segismundo Malatesta, donde se utiliza por primera vez un arco de triunfo como entrada a un edificio religioso en la época (1450-1466). Este tipo de solución también se había empleado en otros tiempos (principios del siglo IV) como entrada solemne a un conjunto de edificios de carácter civil: la Villa del Emperador Maximiliano (Piazza Armerina, en Sicilia).

con una escenografía que, a pesar de ser una construcción en volumen, no se aleja demasiado del efecto que produce un fondo pintado.

Es conocida la aversión que la arquitectura vanguardista del Renacimiento mostró respecto de la decoración basada en pintura y/o escultura (polípticos, tondos, tabernáculos o nichos), salvo cuando estuvieran enmarcadas por formas arquitectónicas. Tema éste sobre el que Chastel incide: “Los principios de Brunelleschi se basaban en la construcción de edificios armónicos de modo que los muros, aptos para la pintura al fresco, desaparecían; el programa de Alberti, que exalta las más puras relaciones espaciales, contiene una condena implícita de la pintura mural”.<sup>20</sup> Esta expulsión de la pintura y la escultura del espacio de la arquitectura más innovadora, obligó a ambas a buscar alternativas entre sus expresiones más conservadoras: los retablos (tema de gran interés y muy relacionado –en el aspecto de su evolución compositiva y la relación que establecen con sus fondos– con lo que va a pasar entre el ‘scaenae frons’ y la escenografía) y los muros de las iglesias tardogóticas; también es cierto que muchas de las propuestas de pintores y escultores de vanguardia, al preceder en el tiempo a las de la arquitectura, no tuvieron la posibilidad de plantearse dicha convivencia.

#### *La escenografía como elemento expresivo manierista*

Durante el Renacimiento el arte se empleó como una herramienta eminentemente racional, conformando un binomio científico-artístico que Leonardo Benevolo ha estudiado y sintetizado de manera concisa y clara. El crítico italiano refiere cómo arte y ciencia, con la aparición del Manierismo, van separando sus caminos: en lo que atañe a la ciencia, por la clara dificultad que encuentra para progresar juntas, dadas sus específicas características; en el caso del arte, porque decide abandonar su vertiente científica para centrarse en algo más mundano, como son los sentimientos. “Es ese precisamente el instante cuando el teatro moderno tiene su origen y cuando nace una nueva tipología de edificio teatral”.<sup>21</sup>

Si estudiamos la sala y la escenografía del Teatro Olímpico podemos comprobar la aparición de ese tipo de efectos pensados para crear en el espectador una reacción emocional. Es posible experimentar el contraste entre

---

20. CHASTEL, André. *I Centri del Rinascimento, Arte italiana 1460-1500*. Milán: Feltrinelli, 1965. p. 180. citado en FUSCO, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Ed. Itsmo, Colección Fundamentos 149, 1999. pp. 123-24. I.S.B.N: 84-7090-365-9. (*Il Quattrocento in Italia*. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984).

Es muy interesante leer el primer apartado del capítulo III de dicho libro, donde se estudian las relaciones entre arquitectura y pintura.  
Ibidém. pp. 123-52.

21. “partiendo de una observación hecha por Lionello Venturi hemos puesto de manifiesto cómo el nacimiento de la ciencia experimental hace insostenible el contenido científico propio de la cultura artística vigente que finalmente encuentra un campo autónomo en la esfera de la sensibilidad y se configura como un sistema de operaciones capaz de estimular los sentimientos. En este momento se sitúa el origen del teatro moderno y de sus correspondientes edificaciones.”

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, edición actualizada con la 4ª Edición italiana, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1981. p. 16.

la sobriedad clásica del frente de escena, y el carácter festivo y lúdico (aspecto fundamental del Manierismo) del decorado; entre la luz natural de la sala y la iluminación artificial de la escenografía (Scamozzi desarrolló para ese fin un sistema innovador, a base de lámparas de aceite, que se integraba con la escenografía); entre el cielo que envuelve la sala, respecto al de las vistas urbanas: en aquélla el celaje tiene un efecto ‘dramático’ y vibrante, que consigue crear en el espectador la sensación de agitación y movimiento; mientras que en la escenografía el cielo se presenta más sosegado, logrando un efecto casi irreal (este tipo de dualidad entre ‘realidad’ y representación también es un tema recurrente del Manierismo).

Nieto Alcaide y Checa Cremades, en alguno de sus trabajos sobre el Manierismo, describen ciertas características que se pueden aplicar a esta escenografía. Ellos sostienen, por ejemplo, que durante el Manierismo el uso de la perspectiva no desaparece sino que se produce una ‘inversión’ de su función: si durante el Renacimiento se pretendía con su utilización “la consecución de un espacio científico y real, el uso ‘heterodoxo’ de la misma por parte del Manierismo da la sensación de fantasía, irrealidad y ficción”;<sup>22</sup> reacciones semejantes a las que nos producen algunos cuadros surrealistas, donde se suelen contraponer conceptos, como Realismo y Simbolismo, transgrediendo así las normas del espacio ‘real’.

Relativo a este último aspecto, resaltar que dicha escena funciona como un ‘interior’ que está delimitado por ‘exteriores’, que dejan ver, a su vez, otros exteriores;<sup>23</sup> sensación ‘irreal’ y surrealista que viene reforzada por la ausencia de personas: su presencia en las calles de esta ‘ciudad ideal’ está ‘prohibida’ por el uso de las reglas de la perspectiva acelerada. Vacío, que ocupan un elevado número de estatuas: enmarcando los huecos de los edificios –a su vez cubiertos por cortinajes con mucho volumen (otro elemento muy querido por los surrealistas)– y danzando sobre las cornisas; estatuas en actitudes muy distintas de las de sus congéneres situados en el frente de escena y en las paredes de la cávea (retratos de los académicos) (fig. 08).

## Conclusiones

A partir de finales del siglo XVI se introduce en los edificios teatrales académicos un proceso por el que los decorados dejan de ser solo un fondo,

---

22. NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando. *El Renacimiento*. Madrid: Ed. Istmo, Colección Fundamentos 69, 4ª edición 1987. Capítulo “El fin del lenguaje clásico: las polémicas Clasicismo-Manierismo”, pp. 257-67. I.S.B.N: 84-7090-108-7

23. Esto es algo que podemos observar, aunque en un grado de complejidad menor, desde el comienzo de la ‘experimentación’ por parte de los arquitectos vanguardistas del período: citar la composición de los interiores de las iglesias de Brunelleschi, y en concreto en la Iglesia de San Lorenzo, “de la que Filippo comenzó a ocuparse hacia 1423, desarrolla simétricamente el tema del pórtico de los Inocentes; de hecho, sobre los dos lados de la nave se reproduce la misma superposición de una superficie plana sobre una sucesión de arcos. Puesto que la nave mayor es mucho más luminosa que las naves laterales, sirve como espacio externo a las naves.”

ARGAN, Gian Carlo. *Brunelleschi*. Milán: Mondadori 1955. pp. 75-6. citado en FUSCO, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Ed. Istmo, Colección Fundamentos 149, 1999. p. 20. I.S.B.N: 84-7090-365-9. (*Il Quattrocento in Italia*. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984).

Fig. 08. Vista de calle principal del decorado. <https://www.flickr.com/photos/22979676@N07/5872865914> foto de Stanislav Georgiev.



alcanzándose un punto en que ese lienzo comienza a ser propiamente un espacio; componente esencial de la escena, que se complementa con unas vistas urbanas en perspectiva a modo de ‘cajas ópticas’. Posiblemente fuera ese intento de integración de la perspectiva en el teatro el que originó la eliminación del frente de escena, porque la necesidad de hacer cada vez más creíbles esas panorámicas o vistas fue lo que llevó a engrandecer el tamaño del hueco central o ‘puerta regia’, para acabar convirtiéndose en un arco escénico ya barroco (Teatro Farnesio en Parma, 1618).

La aparición del arco escénico marca el final del frente de escena como algo permanente y fijo, y genera el comienzo de un nuevo período en cuanto a la arquitectura teatral y al propio hecho escénico. Con la llegada del teatro manierista, al igual que hará la Iglesia con la Contrarreforma, la principal meta será la búsqueda de la emoción: las emociones van a ser una herramienta básica para captar la atención del espectador que, en el ámbito teatral, se consigue especialmente a través de la escenografía. Así, partiendo de la forma más simple de ilusión teatral, se van a alcanzar mecanismos de gran complejidad uniendo en una misma expresión artística pintura y escultura; aunque la solución final no pasará tanto por la escultura, como por la disposición de la pintura en el espacio: un arco detrás del proescenio sirve para enmarcar una vista generada por dos filas de pinturas planas sobre elementos (bambalinas) que se disponían simétricamente según el principio de la curva elíptica en disminución y que constituían una perspectiva rematada con una tela de fondo. Con ello, se conseguía una mayor flexibilidad, tanto en el montaje como en los cambios a lo largo de la obra (al poderse ocultar dichas estructuras en los espacios laterales de la escena, desde donde se podían deslizar, por medio de raíles, a su posición original y cambiarlas así con facilidad), mejorando la relación entre los actores y la escenografía (al no estar planteada como una perspectiva forzada). La difusión de este sistema escénico a través de publicaciones –por vez primera de manera masiva–, es lo que convertirá en norma esta solución durante los próximos trescientos años de experiencia visual teatral en toda Europa.

## Bibliografía

ACKERMAN, James. *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

ACKERMAN, James S.: *Palladio*. Barcelona: Xarait ediciones 1980.

ARGAN, Gian Carlo. *Brunelleschi*. Milán: Mondadori 1955.

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*, edición actualizada con la 4ª Edición italiana, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1981.

CHASTEL, André. *I Centri del Rinascimento, Arte italiana 1460-1500*. Milán: Feltrinelli, 1965.

CHASTEL, André. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Catedra 1991.

DIDEROT, Denis. *Discours sur la poésie dramatique*. París: Nouveaux Classiques Larousse, 1987.

FUSCO, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Ed. Istmo, Colección Fundamentos 149, 1999.

Giedion, Sigfried. *La arquitectura, fenómeno de transición*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

HALE, John. *A concise Enciclopedia of Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 1981.

HERMANN, Max. *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. Berlin: Zienuchelverlag 1962.

HUSE, Norbert und WOLTERS, Wolfgang. *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting 1460-1590*. Chicago: University Chicago Press 1993.

MAGAGNATO, Licisco. *The Genesis of the Teatro Olimpico. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIV. London: The Warburg Institute 1951.

MENEGAZZO, Emilio. *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Rinascimento e di Alvise Cornaro Italia Medioevale e Umanistica*, vol. VII, Padova: Editrice Antenore, 1964.

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando. *El Renacimiento*. Madrid: Ed. Istmo, Colección Fundamentos 69, 4ª edición 1987.

TAFURI, Manfredo. *Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi. Ensayo histórico-crítico en Teatros y escenografía*. Milano: Touring Club italiano 1976.

TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. Chicago: first MIT Press edition, 1995.