

HISTORIA
DEL
TEATRO

Por:
Javier Farias

Sexta Parte.

EL RENACIMIENTO

El gran movimiento de reacción y creación cultural que iniciado en Italia conocemos hoy bajo la denominación de Renacimiento, cuya expresión vital se plasmó en la libérrima expresión de la personalidad humana, hecho evidente tanto en las artes como en la política y en toda otra manifestación de la época, encontró su cauce y guía, en lo que a la / producción intelectual se refiere, en un poderoso movimiento filosófico-erudito llamado humanismo, / nacido de la democratización de la cultura como / consecuencia de la invención de la imprenta, y la

consiguiente posibilización del estudio de las obras maestras del pasado merced a la divulgación de los textos de autores clásicos. El número de / las personalidades eminentes y la calidad de las obras que se produjeron en todos los campos de la actividad creadora, y singularmente en el terreno de la literatura y de las artes plásticas, fué / tan grande como glorioso; pero, ¿y el teatro?...

El Teatro en el Bajo Renacimiento.

El teatro es un arte colectivo y por eso no hubo de florecer en aquella hora máxima del individualismo. La escultura, la pintura, la poesía, son el resultado del sentir creador de un hombre, y por eso, aun sin el apoyo de los demás hombres, / con sólo su ejemplo, son posibles. El teatro es / el arte de un hombre o de varios hombres para todos los demás hombres, y no puede nacer, vivir y desarrollarse sin el favor del público, de la / gran masa de espectadores que era a quien no había alcanzado ninguno de los grandes beneficios en acción, ya que, pese a todas las transformaciones sufridas, a las antiguas diferencias de clase sustituyeron otras, tan rigurosas, fundamentales e insalvables como las anteriores: los cultos y / los incultos, los entendidos y los profanos.

Pero aquella gran masa de espectadores de que hemos hablado al comienzo del párrafo anterior, esto, el pueblo, despreciado u olvidado por las clases cultas, continuaba sencillo, sincero, apegado a sus viejas tradiciones, analfabeto mas no inculto, ya que gozaba y gustaba de sus cantos - sanetti, ballate, canzoni - y sus leyendas, que cantaba y recitaba a toda hora y que constituían su im perecedera y valiosísima cultura. Los juglares - giullari, - al recitar las viejas historias trans mitidas, deformadas y enriquecidas por la tradición oral, hacíanlo, apoyados en una especie de / salmodia, acompañándose con los acordes de un laúd o viola, al par que subrayaban la eficacia de

su arte con toda clase de gestos e inflexiones de voz que eran como el torpe balbuceo del nuevo renacer del arte de la representación.

Más no fué esto solo. También estaban los laudi, los cánticos ingenuamente místicos con los que el mismo dulce, seráfico Francisco de Asís da el ejemplo y que los compañeros y discípulos del poverello difundirían por caminos, aldeas, ciudades y villas. Pequeños diálogos espirituales, diminutos dramas vibrantes de fervoroso lirismo de los que habrá de renacer el teatro popular - esto es, el teatro, - ya que las Sacre Rappresentazioni no son otra cosa que el producto de la fusión de estos laudi y del arte de los giullari con el eco aún resonante de los misterios del pasado.

Los actores son ahora jóvenes doctrinos adiestrados por un maestro - festaiuolo - que les enseña a recitar y declamar los devotos pasajes que han de ser representados bajo las naves de los templos, en el refectorio del convento o campo abierto. Edificantes espectáculos al lado de los cuales el pueblo sigue gozando de las farsas, nacidas de su propia entraña, habladas en sus dialectos, de los cuales ha de surgir sin tardanza la gloriosa commedia dell'arte.

La Construcción Teatral y la Técnica Escénica Durante el Renacimiento

Simultáneamente con la aparición de doce comedias desconocidas de Plauto - encontradas en 1528 - y las representaciones latinas dadas en Roma por Pomponio Leto, el público culto se sintió atraído por la escena, haciéndose patente la necesidad de erigir construcciones teatrales de acuerdo con las exigencias de la época, lo que dió lugar al consiguiente renacer de la técnica de este tipo de construcción, así como del arte de la decoración.

Era costumbre de aquellos tiempos intercalar en la representación de las obras clásicas unos espectáculos menores muy del gusto del público cortesano, los intermezzi o intermedios, pantomimas alegóricas o de tema mitológico, en las que aparecían animales de toda clase a lo largo de episodios entremezclados de danzas - morescas - en las que tomaban parte sátiros y ninfas, y para / la representación de las cuales se hacía necesario un nuevo tipo de escenario en el cual la continuidad formal propia de las construcciones medievales ya no era necesaria.

Bramante, el insigne arquitecto renacentista, fué el primero en trazar un teatro, conocido entonces con la denominación de Teatro de Perspectiva, en el que un telón - empleado a partir del año 1519 - separaba el escenario de la gradería dispuesta en forma de anfiteatro. Un colaborador suyo, Peruzzi, fué el iniciador de los decorados de perspectiva, cuya presentación llevó a cabo en Roma. Pero es al gran arquitecto y teórico de la construcción teatral, Sebastián Serlio, a / quien debemos la descripción de un teatro tipo - ejemplo y culminación de toda la construcción / teatral renacentista - levantado por él en una plaza de Vicenza, pero que igualmente hubiera podido construirse en el interior de un local adecuado.

Constaba el teatro de Serlio de dos partes: escenario y decorado. El escenario se hallaba dividido a su vez en dos planos, el primero más bajo - un metro poco más o menos, - destinado a la acción, y de construcción lo suficientemente robusta como para poder soportar el peso y evoluciones de los danzantes y juglares, y el segundo / plano o fondo, que ascendía hasta llegar al último término y que era donde se montaba el decorado fijo, compuesto de edificios o paisajes dispuestos en un escorzo muy violento, de forma que sólo mostraban al espectador dos de sus caras, en

tanto que al fondo era donde se colocaba la última perspectiva situada a cosa de medio metro del muro posterior de la edificación, dejando entre ambos un estrecho pasillo destinado al servicio de la es ce ña.

En este tipo de decorado, Serlio no colocaba el / centro ideal en el límite real de la perspectiva, sino mucho más allá, lo que imposibilitaba que las edificaciones que figuraban en escena se amontonasen unas sobre otras, y daba al conjunto una gran profundidad, al par que se obtenía un remedo bastante exacto de la naturaleza. Serlio redujo las construcciones escénicas, que primeramente se hicieron muy sólidas, a dos bastidores revestidos de lienzo pintado, en tanto que para la decoración / del fondo bastaba con un solo bastidor o telón de fondo. Con objeto de animar el decorado se mostraban en la lejanía diversas figuras de tamaño y con di ci ón adecuados, tanto a la índole de la obra como a su posición figurada en la perspectiva. La es ce ña se iluminaba con arañas situadas en el centro y detrás de las ventanas, que se hacían practica- bles para que apareciese luz en su interior.

Serlio, siguiendo en ello el precepto de Vitruvio, estableció tres clases de decorado, según que la o bra que se representase fuese una tragedia, una co me di a o del género pastoral. Para la tragedia, el tipo de las construcciones simuladas era el más ri co i ostentoso, como templos y palacios de marcado sabor antiguo; para la comedia, las edificaciones eran simples casas ciudadanas; para las pastorales, el decorado era un sencillo paisaje.

El primer término del escenario o proscenio permanecía vacío. A su lado estaba la orquesta de forma semicircular, ligeramente levantada sobre el proscenio, con las localidades reservadas para el audi torio distinguido. Tras del proscenio seguían los restantes asientos, a los que daba acceso una esca lera central. Exceptuando las entradas y salidas

de los actores, el escenario permanecía invariable durante toda la representación, debiendo por lo tanto, una vez corrido el telón a la manera romana, deslumbrar por la belleza de su disposición única. El ejemplo más perfecto entre los teatros de este estilo existentes aún lo tenemos en el Teatro Olímpico de Vicenza, gigantesca construcción en madera debida al genio del gran arquitecto y teórico italiano Andrea Palladio. Levantada en 1580, su anfiteatro semicircular, coronado por una columnata rematada por estatuas, se abre frente a un espléndido decorado fijo, hallándose el todo - sala y escenario - cobijado bajo un toldo de evidente inspiración clásica. Este teatro, construido en un local accesible por diversas calles, fué utilizado en su época de esplendor para la representación de las obras de los humanistas, y su decorado del más puro sabor clásico permite ver por tres puertas, dispuestas en un arco de triunfo, cinco estrechas calles o vías que se pierden en violenta perspectiva.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, época de máximo auge de los intermezzi y durante la cual nació la ópera moderna, se sustituyó el decorado fijo por el movable. Según modelos ya citados de la antigüedad clásica - periaktoi - empleáronse inicialmente en Florencia y a ambos lados del escenario varios prismas triangulares llamados telari, los que colocados unos detrás de otros y de acuerdo con el tema de fondo, posibilitaban, al girar sobre su eje, la variedad de las mutaciones escénicas.

Dichas mutaciones eran innumerables, ya que durante la representación las partes de los telari invisibles para el público podían cambiarse a voluntad. Este sistema duró unos diez años hasta que fué substituído por los aún hoy utilizados bastidores. En este tiempo, el público elegante tenía acceso al escenario, bien para tomar parte en las danzas o simplemente para tomar asientos a ambos

lados de éste, viciosa costumbre que perduró hasta que fué desterrada merced a las críticas del gran satírico y poeta dramático francés Voltaire. Hay que señalar, sin embargo, y como justificación de la anterior costumbre hoy para nosotros / incomprendible, que todos los teatros del tipo antes señalado eran de propiedad privada, erigidos para el placer y diversión de las clases más cultas y poderosas, lo que explica en cierto modo la familiaridad existente entre el público y los actores.

Tras de las mejoras y reformas de la escena propiamente dicha, llegaron naturalmente las innovaciones y adelantos referentes a la mayor comodidad y servicio del espectador. Con objeto de que la visibilidad fuera igual desde cualquier punto de la sala, otro ilustre arquitecto italiano, Juan Bautista Alleotti (1546-1636), al levantar / en el Palazzo Ducale de Parma el Teatro Farnesio, trazó una gradería en forma de herradura, lo cual significó un gran adelanto en el progreso de la edificación teatral. Fué también en este teatro / donde por primera vez en la historia de la escenografía se emplearon los bastidores, a iniciativa del mismo Alleotti, un discípulo del cual, Torelli (1608-1709), extendió su empleo por Italia y Europa, donde se hizo famosísimo por la rapidez / con que llevaba a cabo las mutaciones. Un jesuita, Andrea Pozzo (1642-1709), especialista en la construcción de teatros, perfeccionó el juego de los bastidores, haciéndolos correr por unas hendeduras paralelas o ligeramente oblicuas al último / plano del decorado. Entre los bastidores oblicuos y oculto por ellos se situaba el apuntador o consuetta. La escena, por lo demás, continuó dispuesta con perfecta simetría con respecto al punto ideal en que convergían todas las líneas de perspectiva del decorado, el cual se situaba en el eje del escenario.

Como en el anfiteatro en forma de herradura el es

pacio disponible para los palcos era muy reducido, un arquitecto mantuano, Frabricio Carini Motta, / legó en su famoso "Manual sobre la Construcción y Trazado de los Teatros", editado en 1676, el primer ejemplo conocido de una planta de dicho tipo provista de tres series de palcos dispuestos verticalmente. Tal estructura fué adoptada inmediatamente en su país, de donde pasó al resto de Europa por obra de los arquitectos italianos y sus imitadores y discípulos.

A esta clase pertenecen los teatros franceses de la antigua "Comédie Francaise", de la Opera del Louvre y de Versalles y el nuevo teatro de Versalles, que puede considerarse como modelo del género, obra del gran arquitecto francés Gabriel.

En Inglaterra, Alemania y demás países europeos, la influencia de los progresos de Italia se dejó sentir no sólo en lo que respecta a la construcción teatral, sino también en el juego escénico y en la escenografía.

Continuará.

XXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXOXXXX

O