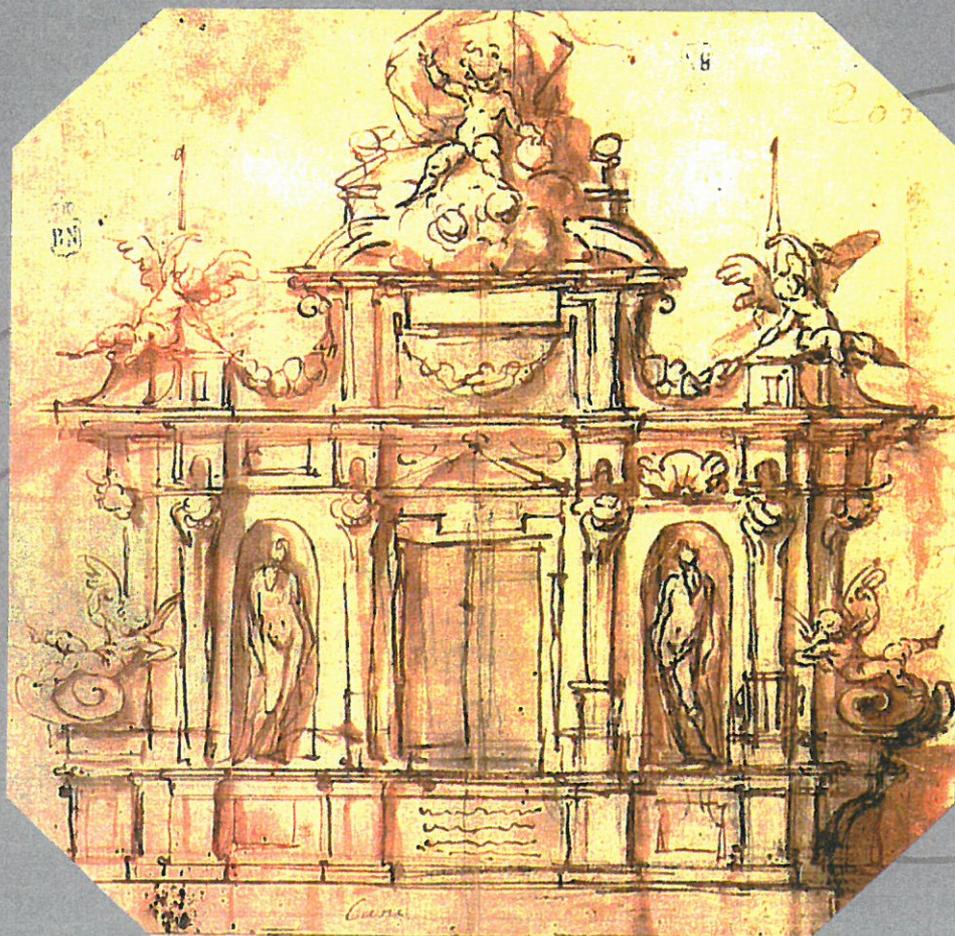


b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

CONSEJO DE REDACCIÓN

Natalia Bravo Ruiz
Eugenio Carmona Mato
Isidoro Coloma Martín
Reyes Escalera Pérez
Francisco J. García Gómez
M^a de la O Heredia González
M^a Teresa Méndez Baiges
Aurora Miró Domínguez
Juan M^a Montijano García
José Miguel Morales Folguera
F. Javier Ordóñez Vergara
Francisco J. Palomo Díaz
Eva M^a Ramos Frendo
Francisco J. Rodríguez Marín
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
Rafael Sánchez-Lafuente
María Teresa Sauret Guerrero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Sonia Ríos Moyano

VIÑETA DE LA PORTADA

*Alonso Cano: Proyecto de
Tabernáculo (h. 1665).
Biblioteca Nacional (Madrid)*

Homenaje a Alonso Cano en el
IV Centenario de su nacimiento
(1601-2001)

Esta revista es analizada por el centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. e incluídas en la B.D.I.S.O.C.

EDITA: *Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga*

Impreso en Andalucía
I.S.S.N.: 0211-8483
Depósito Legal: MA-1.554-2001





Artículos

- 15 *Javier Campos F. de Sevilla* Exequias privadas y funerales de estado por Carlos IV: Yuste y Bruselas (1558)
- 45 *Carlos Alcalde Martín* Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril
- 55 *Wenceslao Soto Artuñedo* El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)
- 77 *M^a Paz Díez Ortega* La teoría musical griega en Nicolas Poussin
- 93 *M^a Mercedes Fernández Martín* Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII
- 103 *Sonia Ríos Moyano* Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos
- 135 *Eduardo Asenjo Rubio* Aportaciones al estudio del Patrimonio Cultural del norte de la Provincia de Málaga
- 159 *Inocencio Cadiñanos* Fondos documentales para la Historia del Arte en Málaga y su provincia
- 171 *María José Bueno* Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres
- 189 *Juana M^a Balsalobre García* El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera
- 201 *Rosario Santamaría Almolda* El malagueño José Trigueros. Arquitecto aprobado el 23 de junio de 1839 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

■ El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera

Juana Balsalobre García

El denominado «Teatro moderno» constituye una de las tipologías arquitectónicas más interesantes para pulsar la evolución del concepto de «escena» a lo largo de la Historia y constatar la profunda vinculación de este tipo de edificios a los acontecimientos e inquietudes de la vida social europea a lo largo de la Edad Moderna y, especialmente, durante el siglo XVIII.

The named «modern theatre» is one of the most interesting architectonic types for studying the historical evolution of the notions of «stage» and «scenery» applied to practice and the social functions of theatre at Modern Age in Europe, the XVIII century in particular.

La arquitectura teatral «moderna» se plantea en contraposición a la dimensión clásica greco-romana, fuente formal de la tipología, aunque aquella no puede entenderse si no es en conexión con los estudios teórico-prácticos y la serie de cambios socio-culturales que, al crear las condiciones adecuadas, le dieron su importancia como edificio y sus características. Fue la suma de aportaciones de los italianos, unida a la búsqueda del ilusionismo teatral, las que dieron una conjunción de las artes renacentistas, especialmente de la pintura y la perspectiva en relación con su aplicación al palco escénico, que conducirían a la génesis de un nuevo contenedor arquitectónico. La escena fija, clásica, iba a ser desplazada por la móvil de bastidores, bambalinas y otros elementos de la maquinaria escénica.

Entre otras muchas líneas aquí cabe señalar que tanto el palcoscenio, lugar teatral por excelencia, como el auditorio, se explica dentro de la singularidad funcional moderna de la tipología¹. Los nexos de la primera se hallan en una referencia a la Antigüedad realizada, a través de investigaciones, en las Academias italianas para hacer renacer la tragedia griega. A los estudios renacentistas sobre tal género literario se unían los relacionados con la música y sus proyecciones sobre el nacimiento de la Ópera. Creada por los italianos, en el siglo XVII, ellos mismos fueron los mejores embajadores y difusores durante sus estancias en Europa.

BALSALOBRE GARCÍA, Juana: «El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera», en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001, págs. 189-200.

Por otro lado, la teoría y la praxis arquitectónica son básicas para el estudio de los proyectos y su definición. En este contexto es necesario destacar a algunos artífices y planos de teatro, que a manera de eslabones unen los diseños del mencionado edificio, como ejemplos de los planteamientos y realidades específicas. La concepción moderna, aunque dependiente de la tipología griega puesto que en ella se basa, no la continúa en tanto que la nueva arquitectura es cerrada. Esta característica planteaba desde un principio, entre otras cuestiones, el problema de la óptica y la acústica en la sala, y como soluciones aparecieron una serie de modelos, que establecieron las características del teatro moderno. Precisamente aquella tendencia a ensayar un buen número de curvas para la sala, en el siglo XVIII, generó un debate entre franceses e italianos, que aportó importantes tratados, sobre la base de hallar la curva ideal del auditorio. Sin embargo, en el aspecto práctico Italia construyó y definió la monumentalidad, belleza y esencia del llamado teatro a la italiana, que con sus proyecciones sigue vivo en la mayor parte de nuestros teatros decimonónicos.

ITALIA: ORIGEN DE LA TIPOLOGÍA TEATRAL «MODERNA»

El interés por el teatro, en las ciudades-estado italianas, se vio favorecido por los estudios llevados a cabo por los eruditos renacentistas, que al investigar el género literario teatral pretendían recrear la música y los coros, pero tales ensayos dieron como fruto una creación especialmente italiana denominada *drama per musica*², *favola in musica*³, *opera in musica*⁴. En su primer periodo, pasará, de su país originario, Italia, a partir del siglo XVII a ser exportado a toda Europa. Sus monarcas fueron los primeros promotores de estas representaciones conocidas con el nombre abreviado de «obra», «ópera», tanto en Francia como en Inglaterra y España.

En cuanto a lo arquitectónico hay que señalar la importancia del tratado de Vitruvio⁵ cita obligada y repetida para conocer los preceptos y normas de la tipología

¹ El teatro moderno en *La imagen académica del teatro español decimonónico: El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. José Enrique García Melero, leída en el departamento de Hª del Arte de la UNED diciembre 1997, publicada en formato micrográfico, Madrid, UNED, 1998.

² ORREY, Leslie: *LA ÓPERA. Una breve Historia*. Revisada y actualizada por Rodney Milnes. Ed. Destino, Barcelona, 1993. Título original: *OPERA. A Concise History*. 1972 and 1987 Thames and Hudson Ltd, London, pág. 7.

³ *Ibidem*, pág 19, «Cuando Monteverdi fue invitado a presentar una *favola in musica* para recreo de la Accademia degl'Invaghiti en Mantua en 1607, los italianos tenían ya una amplia experiencia en la que basarse, y había pocos que los superaran en preparación escénica. Conocían el principio del escenario móvil...»

⁴ *Ibidem*, pág 7. «Su esencia consiste en conflictos dramáticos y diálogos, intensificados por la música tanto en el escenario como en la orquesta. Al igual que un drama verdadero, trasciende lo meramente narrativo».

clásica en su vertiente teórica. Sin embargo, la práctica arquitectónica se mostraba, dentro de una realidad visual, en los monumentos, como el Teatro Marcelo de Roma. Como se ha expuesto al principio la suma de aportaciones de los humanistas italianos, unidas a la búsqueda del ilusionismo teatral, se fueron aplicando al palco escénico. Los cambios tuvieron la más directa aplicación en el barroco, donde subyace esa forma dramática nueva, que será la generadora de la ruptura con la escena clásica.

Uno de los factores que definen los teatros «modernos» en Italia fue determinado por aquellas innovaciones. La conjunción de otros elementos como el mecenazgo y su reflejo en el deseo de emulación de las ciudades-estado italianas fueron también importantes. Igualmente indicativo era el influjo directo, que traspasaba el poder de las cortes palaciegas y se filtraba en la sociedad italiana. Por tanto el teatro renacentista italiano, iniciaba dos vías importantes, definidas por los lugares de representación, las Academias, y los palacios. Las primeras en su papel de laboratorios humanistas, abrían un camino a la sociedad italiana, que desembocará en el teatro público barroco; los segundos receptores poderosos e influyentes, asociarán a sus fiestas palaciegas la nueva dimensión teatral, recreada en la Ópera.

De ahí que el género teatral, además de su connotación literaria básica, debe cumplir su objetivo: la representación escénica. La primera necesita el lugar o edificio donde la ficción escrita se convierta en una realidad verosímil. A partir de esta premisa la relación del teatro con la arquitectura será cada vez más necesaria. El edificio-palacio, con su dependiente sala para representaciones, fue un eslabón para la creación del teatro moderno, como ejemplo, el teatro de Parma, que G. B. Aleotti d'Argenta levantó en 1618-19, en el primer piso del palacio Farnesio⁶. En el plano de este teatro aparece trazado el marco que debe encuadrar el escenario, la ventana a la que debían dirigir su mirada los espectadores. Detrás de ella el juego de decorados se halla señalado en las líneas de bastidores. El recinto ocupado es de extraordinarias dimensiones.

Evidentemente tal espacio recoge la lectura definida por la innovación de la maquinaria escénica pero el arquitecto recurre para la resolución del proscenio al empleo de un orden arquitectónico, el jónico. Si esta mezcla de lenguaje clásico y

⁵ VITRUVIO POLION, Marco: *Los Diez Libros de Arquitectura de...* Traducidos del latín, y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, Presbítero...en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1787. Edición facsímil, Madrid, Akal, 1987. Estudio introductorio de Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, «Atención y pulso de un traductor», Págs. 7-33. Véase el importante trabajo *Teoría, Arte y Escena en el Renacimiento Europeo* que como tesis doctoral ha realizado Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, dirigida por la Dra. D^a Rosario Camacho Martínez, departamento de H^a del Arte, Universidad de Málaga, 1998.

⁶ LECLERC, Hélène: *Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle.* Paris, 1946, págs. 96-99.

moderno trasciende la sencillez de su trazado es igualmente interesante la proyección de la sala puesto que todavía recrea elementos clásicos en la traza de la planta. La sala se resuelve a partir de dos partes unidas y delineadas como tales, el semicírculo clásico y dos prolongaciones laterales para formar una U. El sistema de distribución de los espectadores es el clásico en graderío pero la concentración visual también se lateraliza. La clave se centraba en la evolución y definición del escenario moderno. A la creación de la embocadura como primer elemento de cierre se añadía la necesidad de enmarcar las escenas de una representación teatral. Cada una de ellas era una realidad gracias al cambio de decorados por medio de la maquinaria teatral.

Los avances realizados en el escenario a partir de Aleotti con la puesta en práctica de los bastidores y la maquinaria teatral obligaban al arquitecto a colocar una cubierta más alta sobre dicho espacio, que en el resto del edificio. La dificultad de plantear la distribución de los espectadores se centra en primer lugar en la visibilidad pues los rayos visuales que parten de tales espectadores condicionan los límites de los decorados tanto en la altura del escenario como en sus laterales. El mencionado modelo dejaba todavía abierto el debate, que se iniciaba paralelamente, en cuanto a la posible planta ideal del auditorio y que se alargaría en el tiempo hasta rebasar el siglo XIX. Tendrá además sus reelaboraciones y nuevas discusiones en nuestro siglo.

Por otra parte, la dependencia y la relación del teatro con las Academias han dejado una obra representativa de esta tipología: el teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585) de Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi⁷. Otros importantes diseños del siglo XVII eran el de la Academia de Florencia del arquitecto Ferdinando Tacca y el de la Academia de Siena. Éste en opinión del profesor Michele Cordaro fue proyectado por Carlo Fontana en 1670⁸. Un elemento de extraordinario interés en el diseño de la planta se concreta en el dibujo de bastidores y bambalinas en perspectiva. Sin embargo, mantenía las columnas para encuadrar el escenario y la disposición en graderío del primer orden en la vertical de la sala, en forma de U, al que añadía otra innovación diseñada en la sección con la distribución de los palcos en la vertical del auditorio.

El interés, que conduce a la relación entre los principios teóricos y la praxis arquitectónica, se centra como ya se ha comentado, en la línea evolutiva de los modelos teatrales. Por ello se van a destacar dos autores, que desempeñaron un

⁷ SCAMOZZI, Ottavio Bertotti: *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio. Raccolti ed illustrati da (...)*. Opera divisa in quatro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati. In Vicenza, 1796. Facímil, introducción de J. Quentin Hughes. London, Alec Tiranti, 1986, págs 29-48.

⁸ ROTONDI, Sergio: *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*. Dipartimento di Architettura e Analisi della Città. Università di Roma «La Sapienza». Edizioni Kappa, Roma, 1987, pág. 12.

papel clave en el estudio de esta tipología. La teórica se resume en el libro de Fabricio Carini Motta⁹, que establecía el paso del auditorio anfiteatral a la sala con palcos dentro de la costumbre común en la época. La invención relacionada con la práctica arquitectónica, fue elaborada por Carlo Fontana en su obra proyectual, en la que afloraba el modelo italiano de herradura, en el plano del Teatro San Giovanni e Paolo de Venecia, así como en los diseños en planta oval de forma elíptica truncada y en los de herradura para el teatro Tor di Nona.

Carini Mota diseñó la evolución en tres planos de una misma planta pero aquí el elemento, que se quiere destacar parte de la búsqueda de la visualidad desde el auditorio aunque no planteaba innovaciones en la curva de la sala sí añadía la colocación de la orquesta delante de la escena, relacionando directamente la música con los cantantes y con la acústica. También estudiaba la conjunción de los palcos con el proscenio. Tal disposición conducía a la sustitución de las portadas laterales y la colocación de la entrada por el fondo.

Las propuestas establecidas por Carlo Fontana formaban parte de los esquemas formales, que sirvieron de puente con el siglo XVIII, caracterizados por la preocupación de la óptica y la incidencia de la acústica, y en especial a partir de sus investigaciones sobre el trazado de la planta del auditorio en las diversas formas geométricas, por ejemplo la planta del teatro San Giovanni e Paolo de Venecia. El plano se inscribe dentro de un rectángulo cuyo eje de simetría va paralelo a los lados mayores. Otra característica del diseño se aprecia en la división de dos partes iguales una reservada para la sala y la otra para el escenario. Carlo Fontana parte del semicírculo pero en lugar de resolver su planta en forma de U retranquea ligeramente la línea del interior en su prolongación de la disposición de los palcos estableciendo en el dibujo las correspondientes líneas de separación todas ellas dirigidas a la escena. En el palcoscenio dibuja la traza triangular de la visual escénica para colocar la maquinaria teatral. Las líneas paralelas a la embocadura corresponden a las de telones mientras que las dobles distribuyen a cada lado de aquella cinco pares de bastidores. En el diseño contiguo se traza de manera esquemática la vertical de la sala en cinco órdenes de palcos. Igualmente se hallan dibujadas las líneas del desnivel de la sala y del escenario, así como el espacio reservado para la orquesta.

La obra del italiano encarna la base del teatro barroco y es la fuente obligada para el estudio de la tipología arquitectónica del teatro moderno. Así puede verse

⁹ MOTTA, Fabricio Carini: *Trattato sopra da struttura de theatri e scene. Che a nostri Giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della pratica Maestra comune*, di Fabricio Carini Motta, architetto del Serenissimo de Mantua, consacrato all merito sublime dell Altezza Serenissima Isabelle Clara Archiduchessa d'Austria, Duchessa di Mantua - Guastalla, 1676. Hélène LECLERC, *op. cit.* págs. 178-181, presentaba un extraordinario estudio sobre este tratado de 24 páginas y 10 grabados.

en los diseños en planta oval de forma elíptica truncada y en los de herradura para el teatro Tor di Nona. Sus proyectos presentan las innovaciones, que lo definen como edificio autónomo en su interior, y proporcionan modelos de auditorios, que tuvieron un gran desarrollo durante el siglo de la Ilustración. Las siguientes aportaciones añadidas a esta tipología serán significativas a partir del perímetro de la sala hacia el exterior.

No obstante, a partir de la implantación de la maquinaria escénica¹⁰ el estudio de la curva será el principal tema dialéctico, que se planteará en el siglo XVIII¹¹. Los principios de la buena visualidad y mejor audición enlazarán con el análisis de los demás elementos del interior del edificio-teatro. También se debatirá sobre la cuestión relativa a su exterior dentro de un intento de definición tipológica.

En el siglo XVII, la sociedad italiana aceptó el sistema de palcos cerrados superpuestos y perpendiculares. La adopción de esta disposición condujo las investigaciones de los contrarios a su forma de auditorio, hacia la búsqueda de un modelo diferente. Por ello hay que destacar la propuesta de Andrea Sighizzi en el teatro Formagliari de Bolonia (1640). Resuelta a partir de un orden de palcos escalonados. Esta distribución en la altura del auditorio fue una de las opciones retomadas en el siglo XVIII por los italianos Galli Bibiena. También tuvo sus partidarios entre los franceses cuya relectura la plasmarán en una de sus opciones: la delineación de palcos en releje.

EL TEATRO PÚBLICO ITALIANO

El desarrollo del teatro occidental ha estado en relación con el espacio en que debía ser representado. Su evolución dependía de las necesidades de la puesta en escena y de la aceptación del público asistente. En los estados italianos se representaba especialmente en dos lugares distintos en los que se reunían dos elites: la cortesana y la académica. Sin embargo, en el siglo XVII se iba a precisar un tercer lugar teatral: el edificio-teatro público. Éste aportaba una nueva serie de connotaciones que, desde su origen, se diferenciará del teatro privado.

¹⁰ LECLERC, Hélène: *op. cit.* *Après un peu plus d'un siècle d'expérience dans les Cours et les Académies, la scène italienne avait terminé une évolution qui la dotait de tous les éléments constitutifs à partir desquels elle pourra évoluer et se perfectionner, mais sans transformation essentielle jusqu'à la fin du XIXe siècle. D'Italie, elle allait rayonner sur toute l'Europe au service d'une forme dramatique nouvelle.*

¹¹ GARCÍA MELERO, José Enrique: «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 7, UNED. Madrid, 1994, págs. 213-246, «Historicismo y eclecticismo en el debate internacional sobre la curva del auditorio teatral durante la Ilustración». *Goya*, Revista de Arte, número 246, Madrid, 1995, págs. 338-348.

Fue en la República de Venecia, en la década de los años treinta del siglo XVII, donde se dio el paso al teatro público de Ópera. Así se constata en los estudios referidos a este tema, en los que, además, se relaciona con la vulgarización del drama lírico. A partir de este punto se afrontaron nuevos problemas, que iban a obligar a un cambio radical en el teatro. Cuando éste se convirtió en un negocio comercial, aparecieron y se multiplicaron los elementos a tener en cuenta en su construcción. El promotor necesitaba que su empresa produjera beneficios. De ahí que se considerase aumentar el número de plazas. El público que pagaba quería oír y ver el espectáculo, en el lugar correspondiente a la clase a la cual pertenecía. Por otra parte la actitud del arquitecto, al que se le encargaba un teatro público, cambió. Este edificio se manifestaba como una utilidad rentable y como tal debía funcionar. La comodidad y el aprovechamiento de la sala se convirtieron en obligada regla. El intento condujo a la utilización de la sala en su altura, pues de esta forma la jerarquía social podía mantenerse, y el emplazamiento permitía dar más asientos. La necesidad de los palcos era ya una realidad en los teatros italianos de torneos, como en el de Bolonia.

Los estados italianos se disponían en células heterogéneas, aunque políticamente eran dependientes de diferentes monarquías europeas. Sin embargo, permanecían unidos por la lengua, y también formaban parte de un nuevo organismo, la Ópera, que exportaban al resto de Europa. Sus motores: obras, actores, cantantes, músicos, arquitectos e incluso empresarios, eran imprescindibles para su original representación escénica. La clave unificadora se mantenía, gracias a la disponibilidad de todos ellos, por la generación casi espontánea de teatros en cada una de las ciudades y la competencia entre ellas, en las que se daban las ideas de elaborar, mejorar, enriquecer, y deleitarse con este espectáculo. Esta disponibilidad es uno de los factores, que explican la creación, la confirmación y la difusión de un género teatral auténticamente italiano y sin parangón por la subsiguiente divulgación.

En Italia, el mencionado planteamiento responde a una realidad, en la que subyacían las aportaciones relacionadas directamente con el mundo de la Ópera, cuyo lenguaje fue aceptado por unos, y admirado o criticado por otros, porque en esencia, era único. La confirmación de su hallazgo, reconocido por las diferentes Cortes europeas, condujo a los estudiosos italianos a participar más o menos indirectamente en el debate sobre la tipología teatral. En el fondo, Europa le había reconocido su primacía; Italia no tenía la necesidad de demostrarlo. Pero si debía establecer unos modelos en consonancia con los nuevos tiempos de la Ilustración, que, partiendo del canon teatral vitruviano recogiera la herencia del Renacimiento y del siglo XVII, en reelaboraciones actualizadas.

Por otra parte la lectura, especialmente en los inicios del XVIII, que, acerca de la música escrita para la escena, hicieron los franceses, estableció un importante debate. Éste también condujo al estudio del edificio-teatro en su relación con los principios derivados de su función, la óptica y la acústica. Otra de las cuestiones que

aquellos planteaban era la búsqueda de un modelo de teatro francés. Sin embargo, si se toman como base las publicaciones de la época, España no entró en la mencionada dialéctica, aunque sí contribuyó a la difusión del espectáculo lírico¹².

DIALÉCTICA FRANCESA Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA

Francia se diferenciaba claramente de Italia en un punto clave la organización de sus estructuras políticas. Sin embargo, tenía en común el gusto por las fiestas y por los espectáculos. Aunque no formaba un conglomerado homogéneo, estaba regida por una Monarquía absoluta. Esta institución, en su deseo de emular a las Cortes italianas y a las Academias, fundó en 1669 la correspondiente a la Música. Con el apoyo del rey Luis XIV, la Real Academia de Música¹³ estará relacionada directamente con la Ópera y con los italianos, como Lully. Esas preferencias y la defensa de la esencia francesa establecerán la línea teórica, para hallar su modelo de teatro «moderno». No obstante, ese arte teatral popularizado en Italia y apoyado por las cortes europeas también tuvo su línea con las creaciones francesas. El fenómeno operístico llegó a ser como uno de los espejos del lujo, de la magnificencia y del poder de un rey delante de su corte.

Asimismo la difusión, y todavía más importante, la aceptación generalizada del género lírico teatral italiano por la Europa monárquica, dio lugar a una divulgación hasta entonces desconocida, que originó una demanda no sólo de cantantes de la tierra, sino también de pintores para los decorados, además de otros profesionales, como músicos y arquitectos entre otros. Unos se limitaron a hacer una gira por distintos países europeos, pero otros se afincaron en los que pidieron su presencia.

¹² EISTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*. Título original *Music in the Romantic Era* New York, 1947, Madrid, Alianza, 2ª ed., 1994. *Con el advenimiento de los Borbones al trono de Madrid, alrededor de 1700, la italianización era completa; pero simultáneamente empezó a agitarse secretamente la tradición nacional. Ciertamente que los compositores de ópera españoles, como Domingo Terradellas, de Barcelona (1711-1751), y Vicente Martín Soler, de Valencia (1754-1806), estaban totalmente italianizados; y también es cierto que Carlo Broschi, conocido por Farinelli, cantó las mismas cuatro arias italianas al melancólico Felipe V todas las noches durante varios años. Pero es igualmente cierto que Domenico Scarlatti, en los casi cuarenta años que vivió en la península ibérica, en Lisboa y Madrid, recibió casi tanto del espíritu musical de estas tierras como él a su vez las dio.*

¹³ ORREY, Leslie. *op. cit.* pág. 33-34. *en 1669, se fundó la Académie Royale de Musique (la Ópera). A Perrin se le concedió el monopolio de la producción operística. En 1671 él y Cambert produjeron la que se puede llamar la primera ópera francesa, Pomone. Desgraciadamente ninguno de los dos tenía fuerza suficiente para oponerse a la poderosa personalidad de Lully... Al compartir la pasión del rey /Luis XIV/ por la danza (a partir de lo cual creó el nuevo arte del ballet) y disfrutar de su protección y confianza, Lully se situó en una posición inexpugnable... (aunque era italiano) Lully trazó el patrón de la ópera francesa para casi cien años, con escasos cambios en su esencia, y que todavía ejercía influencia en el siglo XIX.*

La colonización musical italiana de Europa a través de la Ópera provocó dos situaciones, paralelas en el tiempo, pero en su origen diferente. Por una parte, la aceptación del género lírico teatral y de sus componentes a través del mecenazgo real; por otra, la reacción de algunos franceses interesados en la defensa de sus propias ideas. Esto les condujo a establecer en una serie de comparaciones, ensayos, compendios, paralelos y tratados su modo de ser propio y peculiar, que ellos querían destacar. En el siglo XVIII la actitud francesa tenía una doble finalidad: proteger sus artes y aportar sus experiencias nacionales. Los teóricos franceses posiblemente comenzaron el debate por tales motivos. En un principio, querían reducir la arquitectura teatral a una tipología cuyo modelo fuera válido para sus edificios y así contrarrestar la diversidad de alternativas. No obstante, los diferentes planteamientos, que ellos mismos fueron creando, condujeron a un amplio estudio del tema en sus diferentes aspectos.

Las controversias iniciadas por los franceses no pueden entenderse si no es en el origen de la defensa de su propia aportación musical, por las imposiciones marcadas por el drama lírico italiano, que en su expansión estaba moviendo los pilares del teatro francés. No obstante, se valieron, incluso, de italianos naturalizados como Giovanni Battista Lulli¹⁴. La cuestión se debatirá con más fuerza, porque una parte de los franceses intentaron luchar contra la expansión operística italiana. El debate lo inició en 1702 François Ragueneau con su defensa de la música italiana en su *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Dos años después Le Cerf de la Viéville le respondía en su *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, defendiendo la francesa. Así comenzaba, la *guerra de panfletos*¹⁵, en Francia, en la que convivían partidarios y detractores.

La variedad de salas, donde se escenificaban las representaciones escénicas, no dejaba de separar, como se ha comentado con respecto a Italia, la diferenciación entre el teatro de corte y el público. Sin embargo, Francia, por su sistema político, controlaba y decidía por Real Orden los cometidos, que cada uno de ellos debía tener en la sociedad estamental de la época. La monarquía por medio del mecenazgo ayudó, directamente al desarrollo de la Ópera en Francia¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 33. «Lully (1632-1687) ejerció una influencia en la música francesa comparable a la de Händel en Inglaterra en el siglo XVIII.» , pág. 47 *Francia tiene la costumbre de absorber compositores extranjeros: Lully, Duni, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Offenbach son algunos de los más notables que han realizado una parte sustancial, y por lo general la mejor, de su obra en París...Con Duni, que compuso unas veinte óperas para los escenarios parisinos, se puede decir con justicia que la Opéra-comique se convirtió en una institución nacional;*

¹⁵ *Ibidem*, pág. 38, *El tipo de ópera que Lully.. consolidó en París, se diferenciaba en algunos puntos esenciales del que se había desarrollado en su país natal; y no mucho después de su muerte estas diferencias sirvieron como munición para las primeras salvas de una guerra de panfletos que se libró durante cerca de cien años.*

¹⁶ *Ibidem*, pág. 117, *Para los ciudadanos parisinos de 1789 la Opéra, bajo protección de la corte, era un símbolo de privilegio, y el 12 de julio -dos días antes de la toma de la Bastilla-*

El espíritu de la Ilustración originará el segundo período dialéctico. Una forma de plasmar aquella energía, en relación con la arquitectura teatral, será la valoración de la palabra escrita como vehículo de difusión de las ideas y su relación con las artes y las ciencias. Además de un método de reflexión, se concentró en el afán reformista en todos los aspectos de la sociedad. La instrucción pública debía ser el motor para la divulgación. El punto que unió todos estos elementos se convirtió en la labor de filósofos, críticos y estudiosos. Entre ellos a Diderot y D'Alembert, que concentraron su saber entre 1751 y 1772 en la Enciclopedia. En la que también se publicaron los planos de los teatros más representativos.

IDEA Y REALIDAD EN EL SIGLO XVIII

La teorización de los italianos había sembrado, con relación a la de los franceses, la semilla de una práctica, que definirá el modelo conocido como teatro a la italiana, el teatro Argentina antes de comenzar la segunda parte del siglo XVIII¹⁷. No obstante, su realización práctica más conocida y admirada, la Scala de Milán (1776-78) de Piermarini, cuyos planos fueron grabados y publicados aunque sin un texto que explicase la realización del proyecto.

Respecto al interés historiográfico hay que citar la obra de Scipione Maffei *De Teatri antichi e moderne* publicada en Verona en 1753. Igualmente hay que referirse a Benedetto Alfieri por la conjunción que hizo de la práctica y de la teoría¹⁸ en su teatro de Turín de 1740. También fue una base importante para posteriores estudios.

De nuevo, no puede dejar de mencionarse la relación existente entre el género teatral y la teoría arquitectónica. La difusión del drama lírico, como ser vivo, tuvo su desarrollo. Pero su evolución se encaminó hacia un cierto alejamiento de su génesis.

una multitud hostil se manifestó frente al edificio, obligando a cerrar la Opéra. La última representación a la que fue el cortejo real ..fue en 1791.

¹⁷ RICCI, Giuliana: *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'ottocento*. Presentazione di Carlo Perogalli. Bramante Editrice, Milano, 1971. *Quando Piermarini (Giuseppe, 1734-1808) si accinse a progettare la Scala, assunta tradizionalmente a esempio canonico del teatro d'opera pubblico all'italiana, questo tipo di organismo aveva acquisito in realtà già da parecchi anni una sua configurazione precisa col Teatro Argentina a Roma (fu costruito nel 1732 dall'architetto Teodoli), per quanto riguardava la definitiva accettazione della pianta a ferro di cavallo, e col Teatro Regio a Torino, per quanto riguardava i servizi annessi e la soluzione dei rapporti del teatro con la città, pág. 203.*

¹⁸ *Ibidem.* pág. 156, *Ma nella realizzazione del Regio di Torino (1740) attuata dall'Alfieri (Benedetto Alfieri (1700-1767) probabilmente su disegni dello Juvarra, ogni impaccio sembra ormai superato per una definitiva accettazione della sala a ferro di cavallo.*
LECLERC, Hélène. *op. cit.* pág 205, *C'est déjà le plan sur lequel Alfieri, vers 1740, élaborera toute une théorie après l'avoir appliquée au théâtre de Turin; théorie qui sera reprise en France, par Patte, en 1782.*

De ahí las críticas, a la *ópera metastasiana*¹⁹, que a partir de la mitad del siglo, llovieron por todos lados. Y generaron nuevos estudios tanto en Italia como en Francia.

Hay que destacar la obra *Saggio sopra l' opera in musica* (Livorno, 1755) de Francesco Algarotti²⁰ por la importancia que tiene tanto para la historia de la ópera como para la correspondiente a la arquitectura teatral. En lo que concierne al estudio del interior del edificio-teatro estudiaba y presentaba varias plantas. Comenzaba su planteamiento destacando las cualidades visuales de la planta del teatro de la antigüedad. La geometría del semicírculo permitía el trazado regular de las plazas para los espectadores, pues todos ellos podían ver la escena desde sus lugares. Sin embargo, exponía que este diseño no podía trasladarse, tal como era concebido en su origen, por las diferencias generadas en el escenario del teatro moderno.

El problema se localizaba en la conjunción de la sala y el palcoscenio, porque el corte en línea recta del semicírculo daba una embocadura muy abierta, que no era válida para la puesta en escena de las obras de la época, pues no ayudaba al desenvolvimiento de la maquinaria teatral moderna. La planta de campana tampoco la consideraba una propuesta a tener como ejemplo, porque presentaba problemas ópticos y acústicos. La elección de la planta semielíptica truncada por el eje menor no era nueva, ya la había utilizado Carlo Fontana. Sin embargo, es clave para constatar las influencias, que siguieron a la publicación de la obra de Algarotti con relación a los teóricos franceses.

Desde el punto de vista de la historia de la arquitectura teatral las inquietudes de los estudiosos franceses sobre esta tipología serán dadas a conocer a través de publicaciones, que empiezan en la década de los años sesenta del XVIII. Un punto que interesa destacar, en el lenguaje teórico empleado en la segunda mitad del siglo, es la diferenciación entre el teatro para la comedia y el teatro para la ópera, pues este hecho diferenciador promovió preocupaciones distintas en el estudio y diseño de los planos.

¹⁹ ORREY, Leslie. *ob. cit.* pág. 80, *En la controversia intervinieron escritores italianos, franceses, alemanes y británicos; se pusieron en juego principios de estética, invocando el sagrado nombre de Aristóteles y embarcándose en pedantescas discusiones ... Hubo acaloradas discusiones acerca de los dos estilos principales, el francés y el italiano, que al final quedaron reducidas a la perenne disputa entre lo complejo y lo 'artificial' por un lado y lo simple y 'natural' por el otro.*

²⁰ *Ibidem*, pág. 81, *Francesco Algarotti (1712-1764), escritor e intelectual nacido en Venecia. Era amigo de Voltaire, Canaletto y Tiepólo... fue crítico de arte y además de escribir sobre la estética de la ópera, escribió un valioso ensayo sobre pintura... tendría una profunda influencia en el pensamiento de Gluck. Las sugerencias que hizo para la mejora de la ópera serían apuntaban hacia un retorno a los orígenes: la música (instrumental y vocal), la escenografía, los decorados, el ballet, tenían que estar subordinados al drama, que se debía escoger «para deleitar ojos y oídos, levantar y conmover los corazones del público, sin el riesgo de pecar contra la razón o el sentido común»... A diferencia de muchos panfletistas franceses, a Algarotti le preocupaba sobre todo la ópera.*

En relación con la práctica arquitectónica teatral francesa, únicamente como ejemplos indicativos del discurso establecido con esta tipología, se van a mencionar el teatro de Lyon (1753-1756) de Soufflot y el gran teatro de Burdeos (1777-1780) de Victor Louis. El primero por ser uno de los primeros ejemplos representativos, y el segundo debido a la importancia que tuvo en su época y por la relación comparativa, que se le ha dado con el teatro de la Scala de Milán. En síntesis hay que destacar la influencia, que tuvieron tanto Piermarini como Victor Louis en sus respectivos países.

Por último se quiere señalar la relación de los preceptos dieciochescos, que definían la ciudad como una estructura ordenada y planificada, siendo además necesario que los edificios mostrasen claramente su destino, el edificio-teatro también debía cumplirlos. De ahí que la fachada debiera ser representativa y el edificio aislado, en una plaza, dentro de la concepción urbanística en su relación como monumento a las artes escénicas. Aunque estas propuestas ya habían sido debatidas su generalización fue una práctica más común en la centuria decimonónica.